

La finta cupola di Sant' Ignazio di Loyola a Roma

Una ricerca in corso

Molti furono i pittori che concorsero con i loro disegni: chi offrendosi di farla di tavole rotonda, chi ottagonale, chi a stoia e a catino, e chi d'una figura e chi d'un'altra. Fra questi però non mancò il pensiero e il disegno del Padre Andrea: il quale propose di farla in tela piana stesa sopra un gran telaio, in cui fosse dipinta la cupola per sottoinsù; promettendo di farla apparire rotonda e ben ornata come se fosse fatta d'intero rilievo¹.

La tela che Andrea Pozzo dipinge nel 1685 per evocare la presenza di una cupola, all'interno della chiesa di Sant' Ignazio di Loyola, è uno degli esempi dell'alto livello raggiunto in quegli anni nel campo della rappresentazione illusoria. Gli elementi fondamentali della prospettiva erano stati oramai definiti e acquisito il loro uso nella pratica pittorica, dove tuttavia rimaneva sempre centrale l'aspetto percettivo, in base al quale si derogava, quando ritenuto necessario, alle regole della costruzione geometrica.

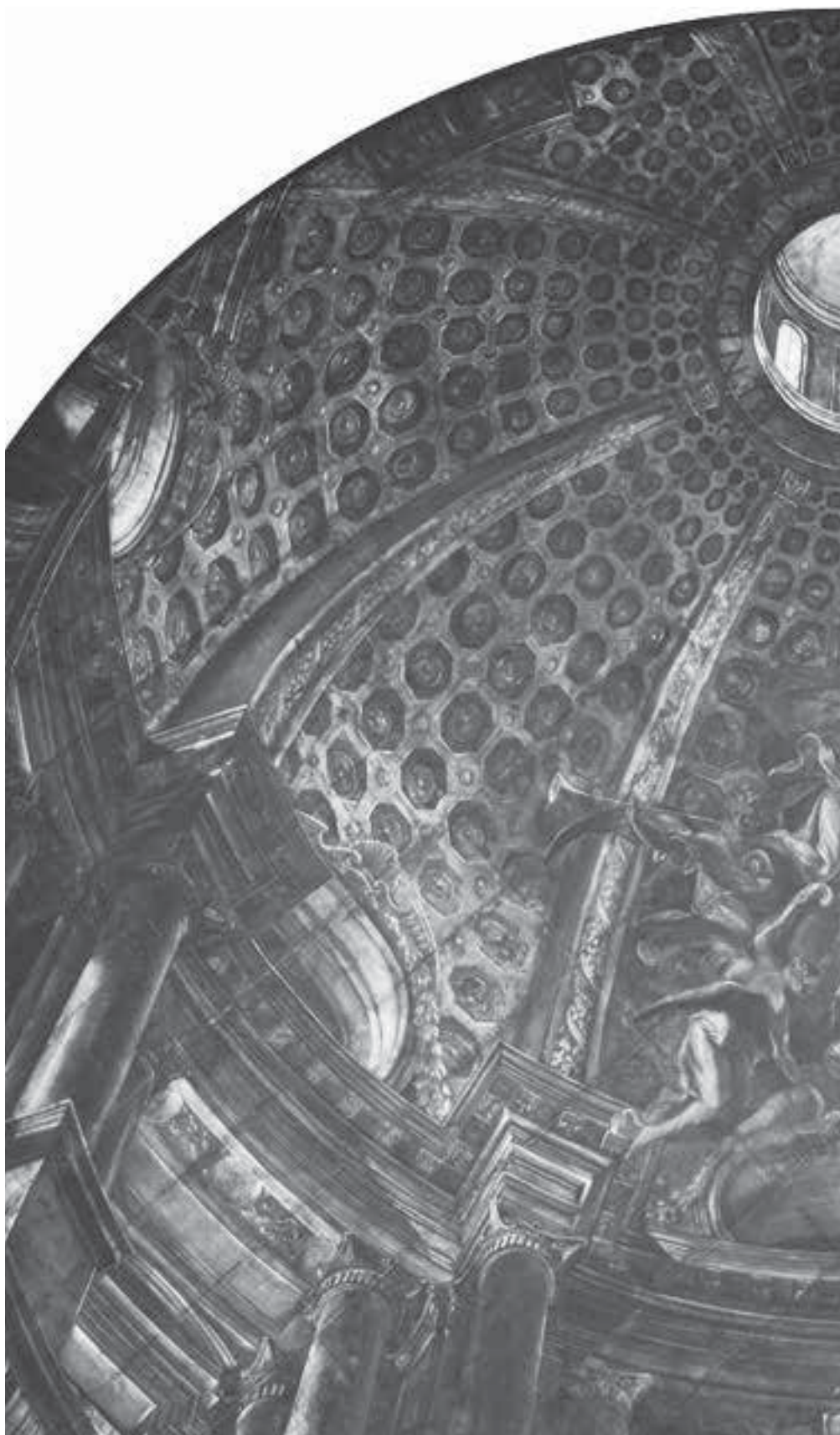
Gli studi in corso² sul disegno prospettico della finta cupola di Andrea Pozzo hanno avuto come primo obiettivo quello di indagare le relazioni – sia inerenti la costruzione geometrica sia le soluzioni architettoniche rappresentate – tra il bozzetto attribuito a Pozzo, il disegno pubblicato nel suo trattato e la tela; condurre una analisi della scansione decorativa dell'intradosso della cupola; individuare la posizione degli elementi fondamentali della prospettiva dipinta (la posizione del piano di quadro, l'altezza del punto di vista e la

sua distanza dal quadro); ricostruire, con accettabile approssimazione³, la sezione verticale che ne ha generato la volumetria.

A questo scopo, il rilievo con laser scanner condotto all'interno della chiesa di Sant' Ignazio⁴ è stato integrato da una acquisizione fotografica ad alta risoluzione del dipinto, in modo da predisporre una sezione trasversale dell'intero volume in cui collocare gli elementi geometrici utili al procedimento di restituzione prospettica.

IL TRATTATO E IL DISEGNO DELLA *HORIZONTALIS PROJECTIO THOLI*

Nel 1693, Andrea Pozzo pubblica il primo tomo del suo trattato *Perspectiva pictorum et architectonorum*, un'opera che rivela fin dagli *Avvisi ai principianti* una propria struttura metodologica⁵: testi e immagini si susseguono secondo un preciso ordine, illustrando alcune applicazioni dal caso più semplice a quello più complesso, dai singoli elementi alle architetture. Due principali racco-



Il dipinto della finta cupola della chiesa di Sant' Ignazio di Loyola a Roma, Andrea Pozzo, 1685. Particolare dal rilievo fotografico ad alta risoluzione (La chiesa rientra nelle proprietà del Fec – Direzione Centrale per l'Amm.ne del Fec).

mandazioni: la prima, sulla pratica del disegno di architettura per sviluppare la capacità di gestire le viste ortografiche, riuscire a dedurre dalla *elevazione* la pianta e da questa lo spaccato (*Poiché le piante, e i profili danno a ciascuna parte delle Prospettive lo sfondato che le conviene*⁶), e la seconda relativa alla necessità di una lettura sequenziale dei vari esempi illustrati essendo [le figure] *disposte con tal ordine, che ciascuna di quelle, che va avanti, è necessaria per capir quelle, che vengon dietro*⁷.

Sono quindi gli elementi fondamentali della costruzione prospettica che vengono spiegati nella *Figura Prima*, ovvero *tre linee e due punti*. Una linea si pone dove stanno i piedi e si chiama *linea del piano*; La seconda si pone dove sta l'occhio, e si chiama *linea Orizzontale*. Della terza parlerò nelle *Elevazioni*⁸. E poi ancora specifica quali siano i due punti fondamentali: *dei due punti uno si dà per l'occhio, e questo è notissimo: l'altro si dà per la distanza, non così noto, benché sia il più necessario dipendendo da esso lo sfondato d'ogni oggetto*⁹.

Pozzo spiega in maniera molto chiara, attraverso l'indicazione in pianta, in sezione trasversale e in sezione longitudinale, dove collocare il piano di quadro, a che distanza porre, rispetto a questo, l'osservatore (*quanto ad arbitrio vostro vi siete determinato di star lontano per veder lo sfondato del quadro*) e come la sua altezza determini la linea *Orizzontale* su cui si è collocato il punto dell'occhio *O*. I disegni illustrano l'applicazione della *Regola comune*, la quale si avvale dell'uso di pianta e prospetto. Nel disegno della pianta in prospettiva, usa i punti di distanza come punti di misura di rette perpendicolari al quadro, mentre per il disegno dei volumi si avvale della costruzione ausiliaria del prospetto, debitamente appoggiato alla *linea del piano*, e della terza linea preannunciata giacché, come viene specificato, *qui convien supporre che, l'altezza geometrica di ciascheduna cosa si prende da linee perpendicolari alla linea del piano; siccome la larghezza e la lunghezza geometrica si prendono dalla medesima linea del piano*¹⁰. Le altezze digradano quindi in profondità congiungendosi ad *O*, punto dell'Occhio. Il risultato è la costruzione di un prospetto di scorcio, che rappresenta un elemento nuovo rispetto alla consuetudine corrente e che, insieme alla pianta in prospettiva, determina la volumetria dell'oggetto e facilita la costruzione degli elementi più complessi.

Nel trattato, Pozzo evidenzia gli effetti del cambiamento di altezza del punto di vista nella prospettiva centrale. Successivamente ruota il piano di quadro e rivolge lo sguardo verso l'alto: alla *Figura Settantesimaottava*¹¹ vengono introdotte infatti le *Prospettive orizzontali*. Il procedimento è spiegato in maniera puntuale da Pozzo, che mette in evidenza il fatto che in questo tipo di rappre-

sentazione *la facciata [...] ci serve qui di pianta, e il fianco ci serve d'elevatione*¹².

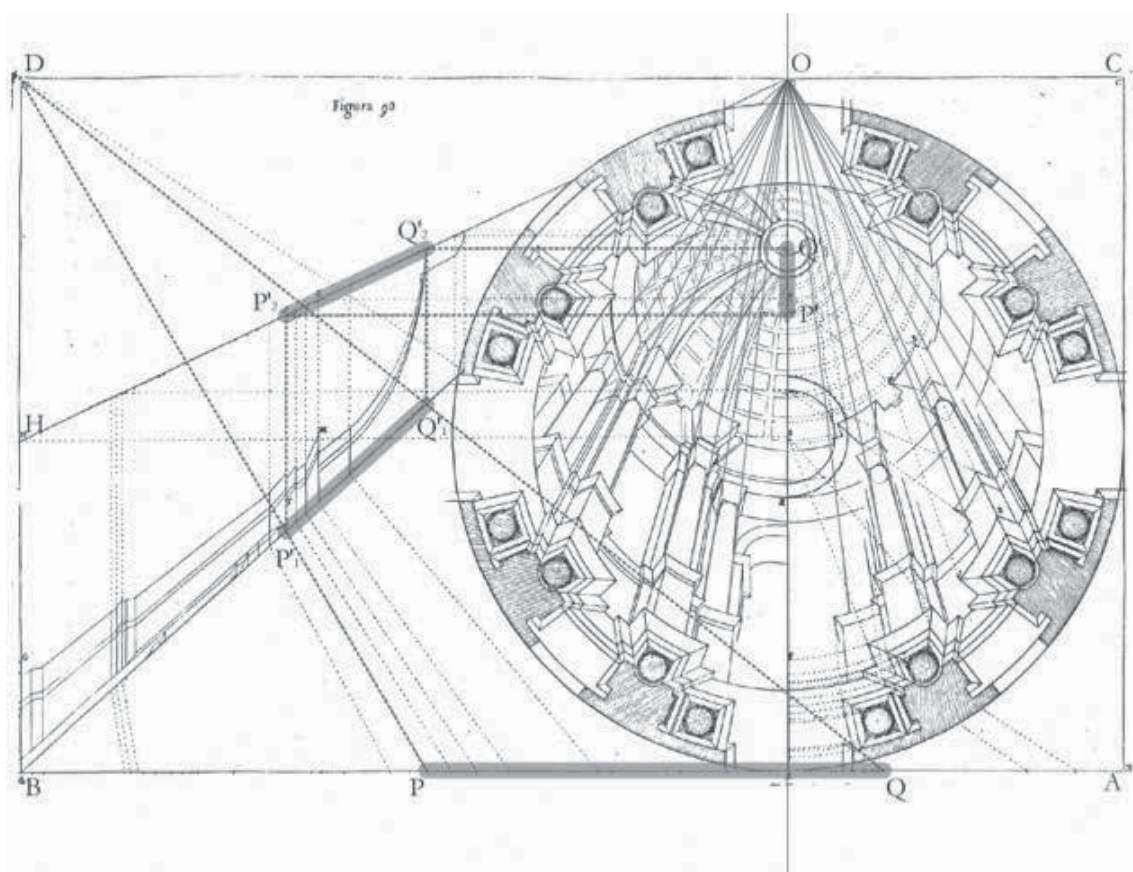
Mensole, colonne, capitelli conducono progressivamente alla costruzione della *Cupola di sotto in su*¹³, dove la *facciata che serve di pianta* è la sezione della cupola, il *fianco* è la pianta. Relativamente al disegno della calotta, rappresentata nella *Figura Novantesima*, su di esso è possibile rintracciare, distesa lungo la *linea del piano*, la successione verticale di tutti gli elementi della sezione, compresa la sequenza dei paralleli che scandiscono l'intradosso. Non ci sono indicazioni, invece, su come procedere per tracciare sulla sezione vista di scorcio, in prospettiva, la curva dell'intradosso e dei costoloni (fig. 1).

Nel secondo tomo, pubblicato nel 1700, Pozzo spiega un secondo metodo che egli descrive come *la più facile e spedita regola di quante si possono darsi in quest'Arte della Prospettiva*¹⁴. Sostanzialmente, questo secondo procedimento si basa sulla intersezione della piramide visiva col piano di quadro, secondo quanto già descritto da Piero della Francesca. Qui, Pozzo ripropone la costruzione della *cupola di sotto in su* con la regola descritta nel primo tomo, per dimostrare come il risultato sia identico a quello ottenuto adoperando il secondo metodo. Le figure *Cinquantessimaprima*, *Cinquantessimaseconda* e *Cinquantesimaterza* si riferiscono tutte, come riportato nelle didascalie, *alla Cupola del Collegio Romano*.

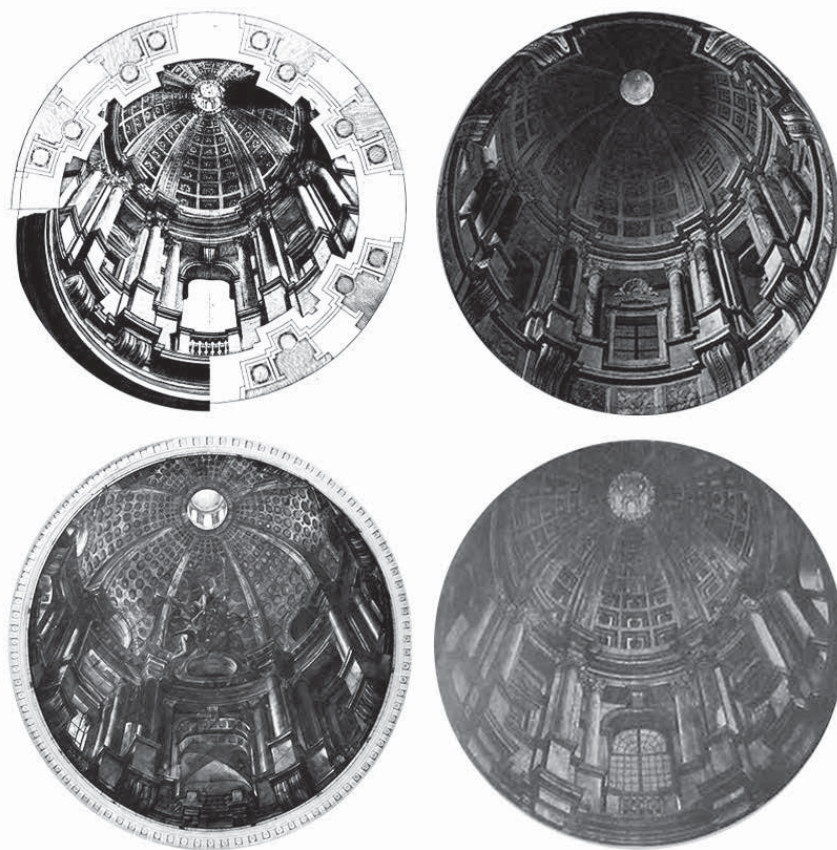
Tuttavia, tra il disegno della cupola pubblicato nel trattato e la tela effettivamente realizzata a Sant'Ignazio ci sono molte differenze dal punto di vista formale. Piuttosto che con la tela del Collegio Romano, il disegno ha molte assonanze con il dipinto della finta cupola realizzata da Pozzo nella Badia delle Sante Flora e Lucilla ad Arezzo, eseguita nel 1702¹⁵ (fig. 2).

Senza scendere nella descrizione dei singoli dettagli delle membrature architettoniche che sono effettivamente diversi tra loro, emerge con evidenza come la finta cupola di Arezzo e il disegno ombreggiato della *Figura Novantesimaprima* del trattato abbiano la calotta suddivisa nello stesso numero di spicchi, la cui ampiezza alterna 60° e 30° e come l'apparato architettonico che sostiene i costoloni abbia una identica configurazione¹⁶ distributiva. Sono diversi, invece, per forma e dimensione i mensoloni al di sotto dei piedistalli e l'apertura allineata sull'asse visivo che, ad Arezzo, è risolta con l'inserimento di una finestra.

Il disegno del trattato ha ispirato molti anni dopo il lavoro a L'Aquila di Venanzio Mascitelli, il quale nel 1828 realizza una finta cupola nella chiesa dei Santi Massimo e Giorgio, identica negli elementi principali al disegno di Pozzo – in questo



1. Il disegno della *Figura Novantesima*, sul quale è stato evidenziato il procedimento di costruzione della prospettiva.



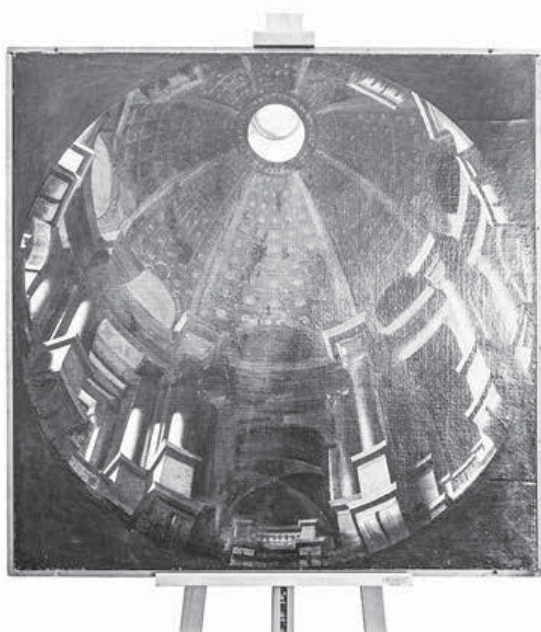
2. Dall'alto in basso e da sinistra a destra: il disegno ombreggiato pubblicato nel primo tomo (1693); la finta cupola nella chiesa delle Sante Flora e Lucilla ad Arezzo (1702); la cupola dipinta nella chiesa di Sant'Ignazio (1685); la cupola dipinta nella chiesa dedicata ai Santi Massimo e Giorgio a L'Aquila (1828).

caso anche nella forma che caratterizza l'apertura in asse – a meno, ancora una volta, della soluzione adottata per i mensoloni.

La cupola di Sant' Ignazio, descritta più avanti nel dettaglio, oltre ad una diversa suddivisione in spicchi della calotta¹⁷ e ad un più minuto disegno dell'intradosso, rivela una partitura architettonica nella quale la colonna in aggetto è affiancata simmetricamente, sul piano retrostante, da altre due colonne.

IL BOZZETTO PREPARATORIO E LA TELA DIPINTA A SANT'IGNAZIO

Per convincere il Rettore del Collegio Romano, Padre Silvestro Mauro, della sua idea, Pozzo preparò un bozzetto (fig. 3), un olio su tela di dimensioni 100x106 cm, oggi conservato alla Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, sulla cui autenticità alcuni studiosi hanno espresso pareri contrari¹⁸. Nel 1884 il bozzetto è stato rintelato e restaurato e rivela, in corrispondenza del lanternino, i fori del compasso che corrispondono ai centri delle circonferenze dei paralleli i quali, nel disegnare gli elementi decorativi dell'intradosso, danno forma alla cupola. Sul retro della tela appare la seguente scritta tracciata a mano: *Bozzetto originale della cuppula di S. Ignazio in Roma, dipinta nel 1685 dal f.º Andrea Pozzo della Compagnia di Gesù. Questa Pittura nella sud.ta Chiesa è totalmente scomparsa. 1884.* In effetti la cupola, oramai completamente annerita dal nerofumo delle can-



3. Il bozzetto. (Per gentile concessione delle Gallerie Nazionali d'Arte Antica di Roma, Palazzo Barberini).

dele, doveva risultare invisibile, complice anche la poca luce che illumina l'interno della chiesa.

Dal confronto tra il bozzetto e la tela realizzata emergono alcune differenze che si concentrano soprattutto nell'effetto finale della curvatura della calotta. Il bozzetto, nella sua essenzialità di linee e decorazioni, presenta dei costoloni più tesi che racchiudono una sequenza di cassettoni quadrati, decorati al centro, disposti in 5 file e 10 righe. Questo procedere lento, pacato, verso la sommità del lanternino, rende la cupola molto ampia e ariosa.

La differenza nel trattamento decorativo della cupola lascia, nella tela realizzata, una maggiore superficie intradossale nella calotta, sfondando solo gli ottagoni che appaiono piuttosto piccoli. Il numero delle file è ancora 5, ma le righe diventano 12 e questo comporta una sorta di accelerazione verso l'imposta del lanternino, dove gli ottagoni riducono di molto le loro dimensioni. I costoloni che delimitano lo spicchio centrale della cupola sono simili a quelli disegnati nel bozzetto, mentre quelli successivi hanno una curvatura chiaramente esasperata e peraltro più accentuata nel costolone di destra, circostanza che verrà meglio descritta più avanti. Il dipinto che vediamo oggi, e sul quale sono state condotte le analisi di seguito descritte, è quello che Giuseppe Cellini restaurò nel 1962, provvedendo alla ripulitura della tela¹⁹ e rucucendo, altresì, lo strappo verificatosi il 23 aprile del 1891 in seguito allo scoppio della polveriera di Monteverde²⁰.

LE GEOMETRIE DEL DIPINTO

Per cogliere appieno la straordinaria varietà dei dettagli architettonici dipinti e poter procedere sia all'analisi geometrica degli elementi raffigurati sia alla restituzione prospettica della cupola, è stato eseguito, come già accennato, un rilievo tramite una stazione laser scanner automatica. La nuvola di punti così ottenuta ha consentito la verifica della planarità della tela. Una successiva campagna fotografica ha permesso la realizzazione di un ortofoto ad alta risoluzione, utile nelle successive fasi di elaborazione. Osservare da vicino la tela, pensata per essere sospesa a 33 metri di altezza, sembra quasi violarla nel suo obiettivo di artificio prospettico e di mimesi. I particolari fotografici (fig. 4) svelano una materia pittorica spesso dipinta con pennelli grossi o strumenti di fortuna, e un'azione artistica veloce, risoluta e decisa. Sappiamo infatti dai documenti sulla Fabbrica della chiesa di Sant' Ignazio di Loyola che la tela fu dipinta dai primi giorni di maggio del 1685 fino al 20 giugno²¹ dello stesso anno, giorno in cui la tela venne sospesa fino ad occupare la sua posizione attuale. Le incertezze nel dipinto, che emergono da

un'osservazione ravvicinata, sono di fatto connesse anche alle difficoltà di gestire un manufatto tanto grande²², difficoltà che Pozzo risolse, così come racconta il biografo Francesco Saverio Baldinucci:

Mettendo mano (il Pozzo) a questa tanto dibattuta impresa fece un gran telaio di legno coperto di pura tela della misura dell'apertura della gran cupola ed alzatolo in aria tanto bastasse per potervi dipingere da terra cominciò ad operare con il suo pennello creatore secondo le regole della sua prospettiva²³.

Inoltre, la testimonianza che Andrea Pozzo dipinse la tela in uno spazio angusto, male illuminato e poco confortevole²⁴, aiuta a interpretare eventuali imprecisioni fino ad apprezzarle come tratto distintivo di un *modus operandi* peculiare dell'autore. Pozzo avrebbe dunque realizzato il dipinto collocando il telaio al centro della crociera sorretto da una impalcatura alta a sufficienza perché egli potesse dipingere dal basso. In questo modo, il telaio si sarebbe trovato nella posizione esatta per poter essere successivamente sollevato tramite carrucole e opportunamente fissato sulla sommità della cornice del tamburo. Tuttavia rima-

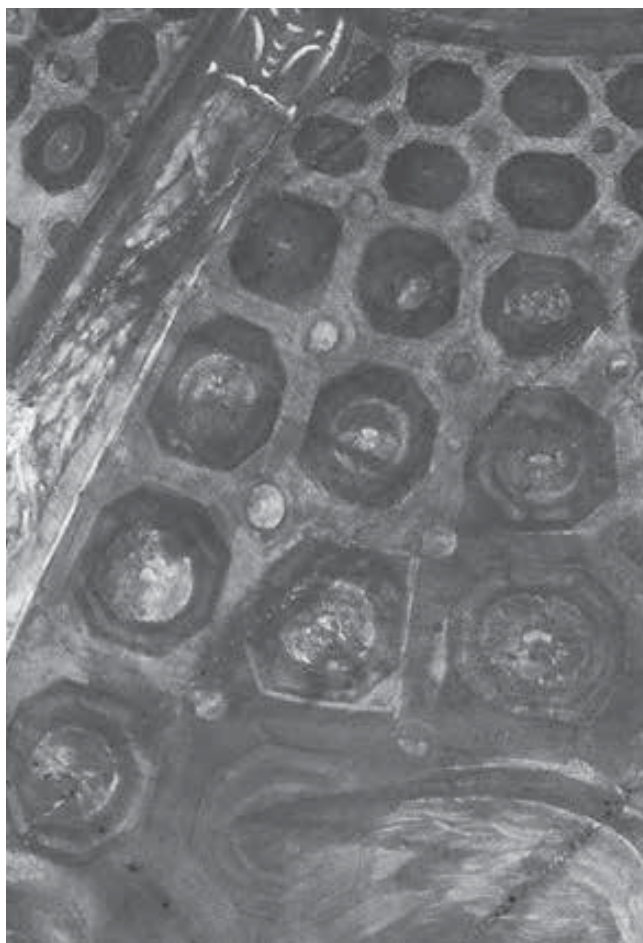
ne aperta la questione del come abbia trasportato un disegno, certamente realizzato in piccolo, su una tela del diametro di circa 16,60 metri. L'ingrandimento tramite quadratura non è l'unico modo illustrato da Pozzo. Nel primo tomo del suo trattato *Perspectiva Pictorum et Architectorum* egli, infatti, spiega con precisione la peculiarità del suo *modus expeditissimus*:

Havendo poi a disegnare, e dipinger l'opera, non si doverà trasportare il disegno in grande per via di graticolazione; ma tirar nei suoi luoghi le visuali, co i centri di ogni circolo. E fermando in ciaschedun centro la cordicella, con ogni agevolezza potrete far tutte le circonferenze²⁵.

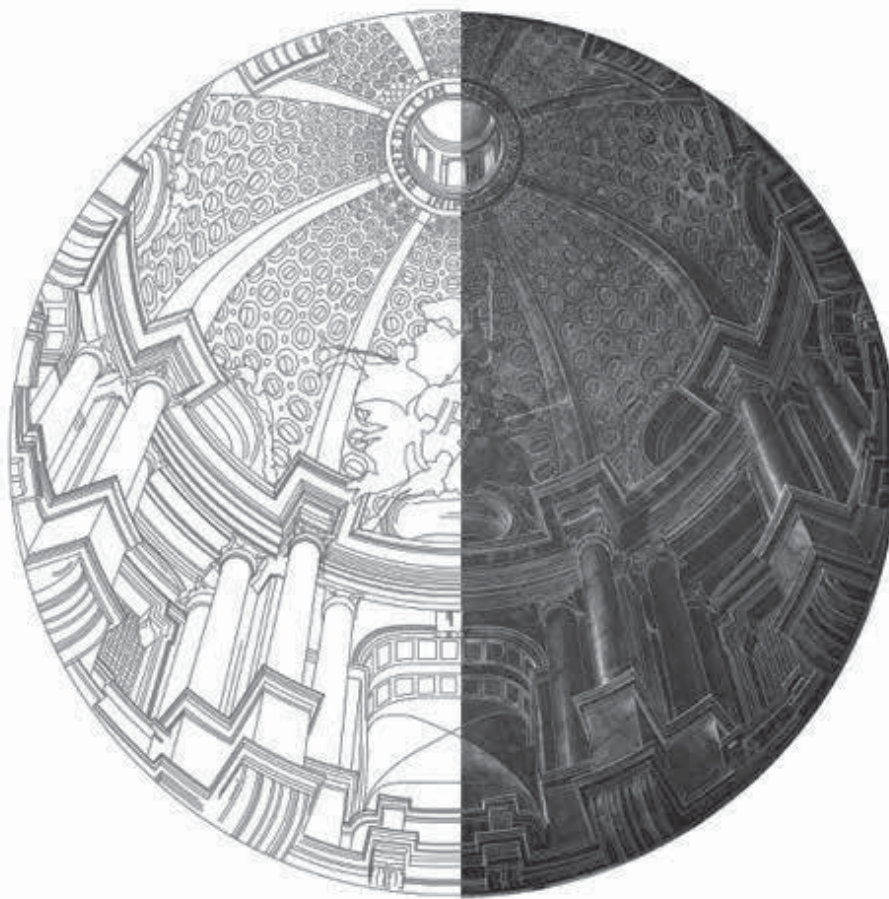
A partire da queste parole si può provare ad immaginare che, per risolvere la convergenza delle tante linee verticali del dipinto nel *punto dell'occhio*, padre Pozzo lo abbia in qualche modo "materializzato", ad esempio servendosi di un sostegno verticale poco più basso rispetto al telaio e disposto precisamente sul punto di vista esterno al dipinto, come mostra il disegno poi realizzato nel primo tomo del trattato. Con l'aiuto di una corda, assicurata alla sommità del sostegno verticale, avrebbe potuto con facilità disegnare e verificare gli allineamenti delle varie membrature che compongono l'architettura della finta cupola²⁶. Dall'immagine ortografica della tela, ottenuta dal rilievo fotogrammetrico, si è proceduto all'elaborazione di una serie di analisi grafiche che potessero sintetizzare in maniera efficace le forme geometriche presenti nel dipinto (fig. 5). La fotografia è stata così rilucidata con un software CAD, ponendo molta attenzione nel rispettare le linee proprie del dipinto, nell'interpretare le incertezze di esecuzione e nel considerare gli effetti chiaroscurali, nel rispetto delle intenzioni dell'artista. La restituzione grafica del dipinto ha reso più chiari molti dettagli e ha permesso di recuperare uno sguardo d'insieme valido per considerazioni globali sull'opera. È il caso, per esempio, dei segni delle cuciture dei 21 teli lunghi e delle chiodature presenti sulla tela. Il ridisegno ha messo in evidenza la maglia, perfettamente ortogonale, delle chiodature per il fissaggio sul telaio e delle cuciture per assicurare i teli²⁷ tra di loro. Confrontando i disegni ottenuti con le fotografie d'epoca e con la relazione del restauro del 1962, che descrive dettagliatamente il telaio originale²⁸, si evince con quanta perizia Pozzo abbia progettato e realizzato non solo la struttura ma anche i meccanismi per issare la tela.

LA GEOMETRIA DEL MODELLO TEORICO

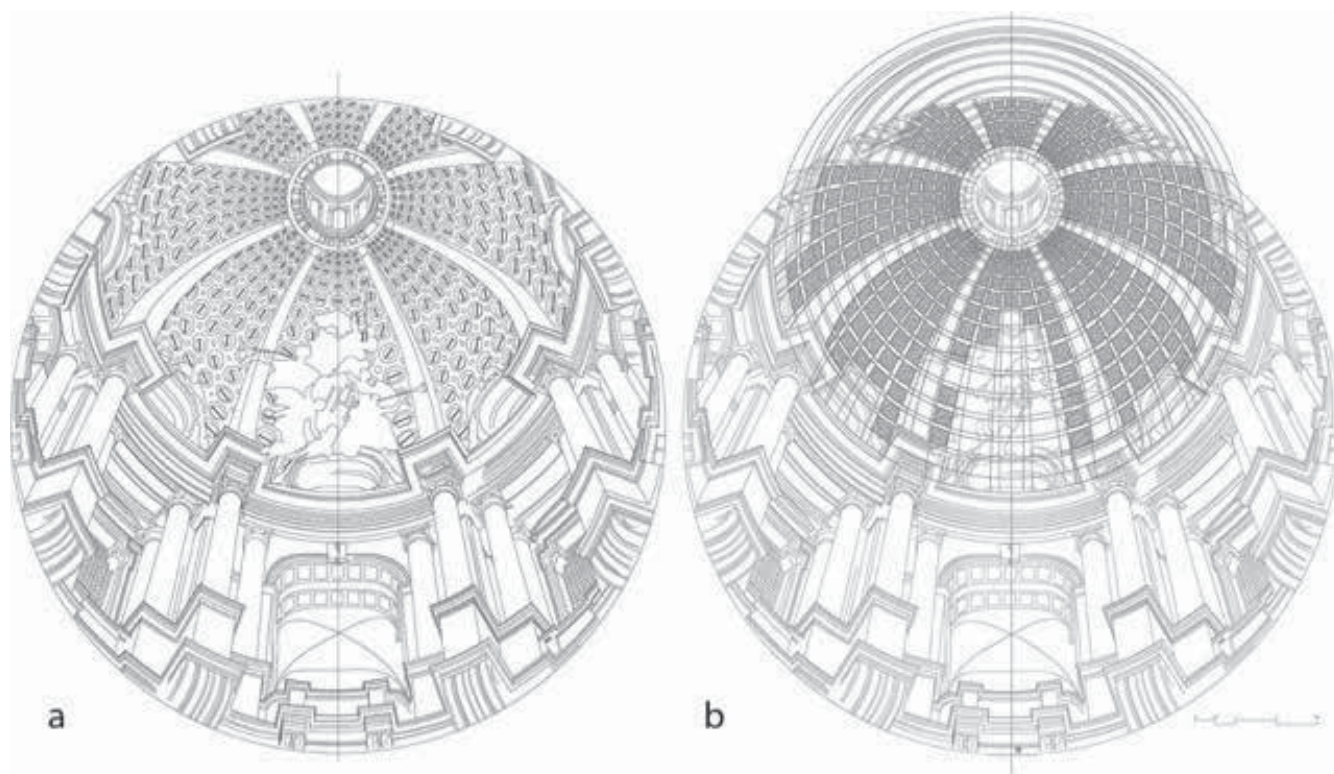
Nella fase successiva, il disegno restituito dalla tela è stato raffinato attraverso metodi grafici



4. Dettaglio del dipinto. Particolare dal rilievo fotografico ad alta risoluzione (La chiesa rientra nelle proprietà del Fec – Direzione Centrale per l'Amm.ne del Fec).



5. Restituzione grafica del dipinto. Immagine elaborata a partire dalla foto ad alta risoluzione della tela.



6. (a) Restituzione grafica del dipinto. In evidenza gli assi maggiori delle ellissi che raffigurano le rosette dei cassettoni. b) Modello geometrico teorico. Disegno d'insieme in cui sono sintetizzate le analisi geometriche effettuate sulle curve del dipinto.

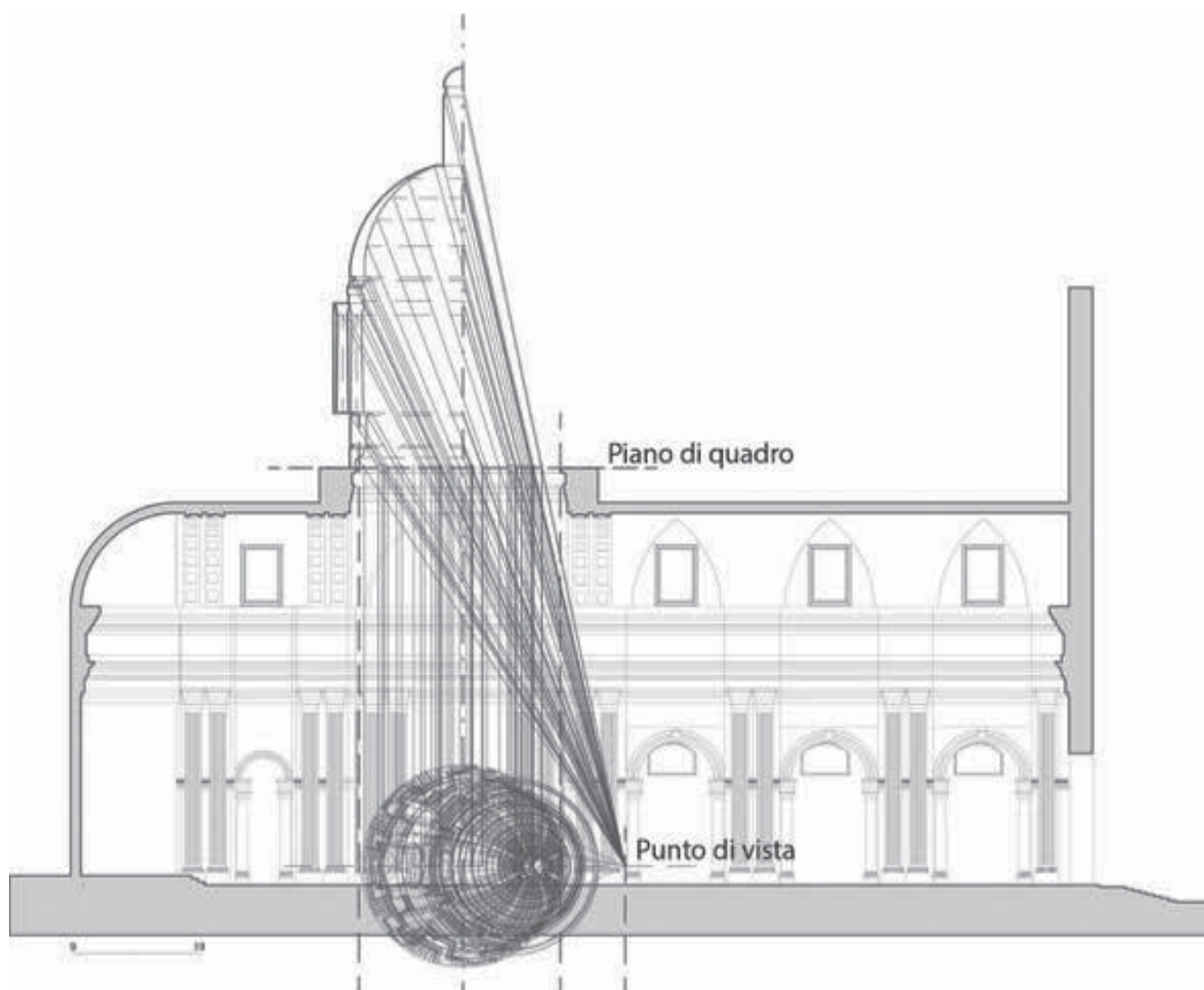
e geometrici, al fine di eliminare le incertezze e giungere alla definizione del possibile modello geometrico teorico²⁹ disegnato solo con curve note e sulla base di rapporti geometrici precisi, epurati dell'imprecisione dell'atto pittorico. Particolare attenzione è stata posta nell'analisi di tutte le linee curve dell'intradosso della finta cupola, che, attraverso il procedimento grafico del "best fitting" sono risultate essere archi di circonferenza, mentre dovrebbero essere porzioni di ellissi. Come si nota dal disegno della restituzione grafica, due degli otto costoloni presentano un repentino cambio di curvatura in prossimità dell'imposta che può essere giustificato da correzioni ottiche intervenute in corso d'opera o attribuito a un'incertezza esecutiva nell'interpretazione del quadrettato per l'ingrandimento. Sono state disegnate, passanti per i vertici dei cassettoni, le migliori circonferenze che restituiscono i paralleli dell'intradosso della calotta. Dall'analisi dello schema geometrico dei paralleli si evince come il disegno dei cassettoni sia stato ottenuto tramite circonferenze fatte digradare lungo la perpendicolare condotta da *O* alla *linea del piano*, così come descritto nel trattato. Nonostante l'evidente uso di una costruzione geometrica per circonferenze, le forme dei cassettoni ottagonali risultano imprecise e in uno schema di digradazione poco costante. Questa discontinuità nella curvatura della superficie dell'intradosso appare evidente soprattutto nella zona più alta della calotta, in prossimità del lanternino. La morfologia dei cassettoni ottagonali ci permette un ulteriore *focus* sul metodo esecutivo dell'artista. Si può notare come le foto di dettaglio svelino alcune pennellate mancanti nella definizione degli ottagonali, segno che in origine il pattern dei cassettoni avesse una matrice quadrangolare (si veda in proposito la fig. 4). Questa eventualità sarebbe coerente con quanto dipinto nel bozzetto, con il disegno della cupola descritta nel trattato e con quello delle altre finte cupole del frate gesuita. Sembra plausibile che, solo in una fase di finitura, alle forme quadrangolari siano stati smussati i vertici, trasformandoli con una pennellata decisa in ottagonali. Altrettanto interessante quanto emerge dalla analisi grafica relativa all'orientamento delle ellissi che raffigurano le rosette dei cassettoni (fig. 6a). Dallo schema, ottenuto isolando gli assi maggiori delle ellissi, si nota la volontà dell'autore di imprimere una rotazione alle figure geometriche con l'obiettivo di accentuare la curvatura interna della cupola.

Tutte queste considerazioni e analisi di tipo geometrico applicate al dipinto sono sintetizzate nel disegno d'insieme (fig. 6b) che restituisce l'intradosso della calotta libero da esitazioni di natura esecutiva e connesse all'azione artistica.

Il disegno così ottenuto è il risultato delle operazioni di semplificazione riguardante la scansione dei meridiani, la digradazione dei paralleli, la morfologia dei cassettoni e la loro distribuzione. Dal disegno completo si desume l'imprecisione relativa alla curvatura dei costoloni in relazione alla curvatura delle linee generatrici dei cassettoni. Il confronto con la restituzione grafica del dipinto, in secondo piano, rivela le deviazioni e gli scostamenti tra il dipinto reale e il dipinto ridisegnato attraverso la lettura geometrica descritta. Nonostante sia evidente che il dipinto sia stato costruito rispettando la costruzione prospettica, tali scarti, rispetto al modello geometrico, lasciano supporre che nella fase di finitura l'autore abbia probabilmente effettuato piccole deroghe, giustificate da correzioni ottiche basate su valutazioni percettive.

LA RESTITUZIONE PROSPETTICA

L'ultima fase dell'indagine è stata dedicata al procedimento di restituzione prospettica della finta cupola, al fine di ottenere la sezione all'origine del dipinto. Pertanto il metodo illustrato nel secondo tomo³⁰ del trattato, edito nel 1700, relativo al disegno della *Cupola in piccolo di sotto in sù*, è stato applicato al dipinto, ripercorrendo a ritroso i passaggi per la costruzione della prospettiva descritti da Pozzo alla *Figura Cinquantesima*. Il metodo, esposto nelle sue linee generali, alla tavola *Quarantesimanona*³¹ prevede la relazione tra le circonferenze che compongono la sezione e la loro digradazione in prospettiva. Come spiega lo stesso autore, è molto facile disegnare questo tipo di prospettive di sotto in su *perché i cerchi, ancorché digradati sono sempre perfetti, e fatti col compasso*; la sola difficoltà è rappresentata dal *trovar tanti centri digradati, quanti saranno i cerchi*. Gli elementi fondamentali per l'impianto prospettico sono: la sezione della cupola, la *linea del taglio* ossia la linea che indica la posizione del piano di quadro (quindi del dipinto), il punto dell'occhio, e la distanza dell'osservatore dal quadro. Il punto di partenza del procedimento grafico è la sezione verticale della cupola, nella quale ad ogni elemento dell'ordine architettonico si fa corrispondere una circonferenza. Pozzo, infatti, spiega che *tanti saranno i centri, e cerchi, quanti i membri dell'Architettura*. La quota di ogni *circolo* è successivamente riportata sulla linea di mezzzeria della sezione, e quindi traggiata dal punto di vista. Lo svolgimento prosegue: *Dove le visuali segano la linea del taglio* si troverà la posizione in prospettiva dei centri, che dovrà es-



7. Restituzione prospettica. Disegno della sezione verticale della finta cupola ottenuto ripercorrendo il metodo descritto nel secondo volume del trattato di Andrea Pozzo.

sere riportata sul disegno *della cupola di sotto in su* allineato subito sotto la sezione. Allo stesso modo si digraderanno in prospettiva i raggi dei cerchi che permetteranno di disegnare le componenti dell'architettura illusoria. Il metodo appena descritto è stato applicato, ripercorrendo a ritroso i passaggi fondamentali, alla ricostruzione della possibile sezione verticale della finta cupola. Si è partiti dalla sezione della chiesa, dedotta dal rilievo effettuato, sulla quale è stato collocato il piano di quadro, dove indicato dallo stesso Pozzo³², e la posizione del punto di vista, ad altezza d'uomo, nel luogo segnato a terra all'interno della chiesa. Alla base del disegno, è stata posta la restituzione grafica del dipinto ottenuta dalle analisi geometriche precedentemente illustrate. Proiettando i centri e i cerchi di tale disegno sulla linea d'imposta della tela, e tralasciando questi ultimi attraverso

il punto di vista, sono stati disegnati con buona approssimazione gli allineamenti e la disposizione delle membrature architettoniche della finta cupola, fino ad elaborare la sezione verticale (fig. 7). L'approssimazione del risultato è legata al metodo di restituzione adottato e alla difficoltà di riprodurre precisamente, nel disegno geometrico, lo spessore materico delle linee legato alla valenza artistica ed espressiva. Il risultato, al netto di piccole imprecisioni, suggerisce l'architettura mancante senza togliere forza all'inganno prospettico ideato dall'artista. Al contrario, apre nuovi scenari di indagine per procedere nella ricerca in corso.

Giovanna Spadafora, Antonio Camassa
Università degli Studi Roma Tre

NOTE

1. F.S. Baldinucci, *Vite di artisti dei secoli XVII-XVIII prima edizione integrale dal Codice Palatino 565*, a cura di Anna Matteoli, Roma, 1975, p. 325.

2. Gli studi si inseriscono nell'ambito delle ricerche avviate sulla chiesa di Sant'Ignazio di Loyola a Roma all'interno del Dipartimento di Architettura dell'Università Roma Tre. In questo ambito è stata elaborata da Antonio Camassa la tesi di laurea magistrale *La geometria della finta cupola di Sant'Ignazio di Loyola*, relatore prof. arch. Giovanna Spadafora, discussa a marzo 2017.

3. Approssimazione generata dalle caratteristiche proprie dell'oggetto – un dipinto a olio su tela – di cui è stata effettuata la restituzione prospettica.

4. Si ringrazia il Rettore Padre Vitale Savio S.J. per la disponibilità dimostrata durante le fasi di rilevamento e la consultazione del materiale d'archivio. Si ringrazia l'arch. Mauro Saccone per l'esecuzione del rilievo e l'elaborazione dei dati.

5. Werner Oechslin fa notare come il trattato di Pozzo si distingua, all'interno della trattatistica corrente, per l'assenza di apparati preliminari relativi alle costruzioni della geometria piana o al disegno degli ordini, che dà per scontati, proponendo immediatamente l'applicazione pratica dei principi teorici del metodo prospettico. W. Oechslin, *Pozzo e il suo trattato*, in A. Battisti (a cura di), *Andrea Pozzo*, Milano, 1996, p. 194. In effetti, a conclusione del primo tomo, Pozzo rimanda ai trattati di Vignola, Palladio e Scamozzi, sintetizzando in una pagina il disegno di *tutti gli Ordini, raccolti insieme, come compendio [...]*. Si veda il testo a descrizione della *Figura Ultima* in A. Pozzo, *Prospettiva de' pittori e architetti, Parte prima*, Nella Stamparia di Antonio de' Rossi alla Piazza di Ceri, in Roma, MDCCXVII. Nel prosieguo del testo, i riferimenti al primo tomo saranno tratti sempre da questa edizione del 1717.

6. *Avvisi ai principianti*, in Pozzo, *Prospettiva de' pittori e architetti*, cit.

7. *Ibidem*.

8. Ivi, descrizione *Figura Prima*.

9. *Ibidem*.

10. Ivi, descrizione *Figura Quinta*.

11. *Siccome è più facile il digradar le colonne gittate in terra, che quelle, che stanno in piedi, poiché le linee, che in queste son perpendicolari, in quelle son visuali, e niun circolo perde la sua forma: così le prospettive orizzontali, che convien fare ne' soffitti, e soglion chiamarsi prospettive di sotto in su, [...], sono più sbrigate, e più facili delle ordinarie, o verticali [...]*. Ivi, descrizione della *Figura Settantesimaottava*.

12. Ivi, descrizione *Figura Settantesimanona*.

13. Ivi, descrizione *Figura Novantesima*. Per questo disegno Pozzo raccomanda di iniziare dal *far la pianta geometrica di tutta la cupola*, ed è qui che Pozzo scrive di aver messo il punto dell'occhio fuori dell'Opera, acciocché quei che la mirano si stracchino meno, e si scopra più architettura e d'artificio il che non seguirebbe se la veduta fosse nel mezzo. Nel secondo tomo, alla *Figura Quarantesimanona* illustrerà con due disegni a confronto l'efficacia della sua scelta.

14. *Al Lettore*, in A. Pozzo, *Prospettiva de' pittori e architetti, Parte seconda*, Per Giovanni Generoso Salomoni, in Roma, MDCCLVIII.

15. Sulla data di esecuzione e la paternità del dipinto nella chiesa di Arezzo si vedano, tra gli altri, S. Casciu, I. Droandi, *L'inganno e la meraviglia, la finta cupola di Padre Pozzo nella Badia delle Sante Flora e Lucilla di Arezzo*, in «Kermes. Arte e tecnica del restauro», VII, 22, gennaio-aprile 1995; M. Carta, *Le finte cupole*, in V. De Feo, V. Martinelli (a cura di), *Andrea Pozzo*, Roma, 1996, p. 62.

16. Ad Arezzo, però, l'architettura è raffigurata in marmo.

17. Solo nella direzione dello sguardo si contrappongono simmetricamente due spicchi da 60° mentre il resto della circonferenza è suddiviso in angoli da 40°.

18. Sull'argomento cfr. L. Salviucci Insolera, *I capolavori nella Chiesa di S. Ignazio*, in R. Bösel, L. Salviucci Insolera (a cura di), *Mirabili disinganni*, Roma, 2010, p. 125.

19. Il dipinto era completamente annerito "dallo strato di fumo grasso e dagli oli bruciati delle candele e da quello eccezionale di un catafalco che, per la caduta di un cero si trasformò in un immenso rogo", così scrive Giuseppe Cellini nella *Relazione sulla finta cupola del Pozzo a Sant'Ignazio a Roma* conservata alla Biblioteca Luigi Grassi dell'Università Roma Tre, Fondo Archivistico Cellini, Sezione "Restauro", fasc. 14. Nella relazione si parla anche del "gravissimo dilavamento dovuto all'azione della pioggia" (p. 2). In effetti, la visibilità dell'immagine prospettica si era andata via via riducendo, almeno a giudicare dai commenti riportati nelle guide sulla città di Roma già a partire dal Settecento, mentre "Nella seconda metà dell'Ottocento comincia nelle guide romane il silenzio sulla cupola" (cfr. L. Montalto Tentori, *Proposta di restauro della cupola finta in prospettiva nella chiesa di S. Ignazio in Roma*, in «Bollettino d'arte», 1934, V, novembre-XXVIII, p. 227).

20. Si veda in proposito la documentazione conservata presso l'Archivio Storico Capitolino, Titolo 58, b. 11, fasc. 1.

21. L. Montalto, *La storia della finta cupola di Sant'Ignazio*, in «Capitolium», XXVII, n. 6, giugno 1962, p. 397.

22. La tela ha un diametro di 16,60 metri.

23. F.S. Baldinucci, *La vita del padre Andrea Pozzo (manoscritto del 1725-30 circa)*, a cura di E. Benvenuti, in *Atti della Imperial Regia Accademia di scienze, lettere ed arti degli Agiati in Rovereto*, XVIII, 1912.

24. L. Montalto, *La storia della finta cupola*, cit., p. 397.

25. Descrizione della *Figura Novantesima* in Pozzo, *Prospettiva de' pittori e architetti, Parte prima*, cit.

26. Durante la fase di rilievo fotografico non sono stati riscontrati segni della quadrettatura né tantomeno i fori dei centri del compasso, forse mascherati dal restauro del 1962; si tenterà, nel proseguo della ricerca, di individuare quei segni che possano aiutare a svelare con quali modalità sia stato realizzato il disegno preparatorio.

27. I riferimenti dimensionali dei teli sono coerenti con la Relazione Tecnica (cit. alla nota 19) che Giuseppe Cellini scrisse sul restauro della finta cupola.

28. Relativamente alla descrizione del telaio originale si veda in questo fascicolo il contributo di Lorenzo Fei.

29. Cioè di quel modello che Pozzo potrebbe aver usato come base di partenza per la costruzione della prospettiva.

30. Il procedimento contenuto nel primo volume è più preciso ma tuttavia più macchinoso; pertanto, per

la restituzione prospettica, si è scelto di utilizzare il secondo metodo.

31. Gli estratti presenti in corsivo in questo paragrafo sono tratti da A. Pozzo, *Prospettiva de' pittori e architetti, Parte seconda*, cit.

32. Cfr. descrizione del disegno relativo alla chiesa di Sant' Ignazio nella *Figura Novantesimaquarta*, in A. Pozzo, *Prospettiva de' pittori e architetti, Parte prima*, cit.