

disegno 4.2019

unione italiana disegno
4.2019

disegno ISSN 2533-2899



disegno

4.2019

RAPPRESENTAZIONE/MATERIALE/IMMATERIALE

diségno



Rivista semestrale della società scientifica Unione Italiana per il Disegno
n. 4/2019
<http://disegno.unioneitalianadisegno.it>

Direttore responsabile

Vito Cardone, Presidente dell'Unione Italiana per il Disegno (fino al 17/04/2019)
Francesca Fatta, Presidente dell'Unione Italiana per il Disegno (dal 08/05/2019)

Comitato editoriale - indirizzo scientifico

Comitato Tecnico Scientifico dell'Unione Italiana per il Disegno (UID)

Giuseppe Amoroso, Politecnico di Milano - Italia
Paolo Belardi, Università degli Studi di Perugia - Italia
Stefano Bertocci, Università degli Studi di Firenze - Italia
Vito Cardone, Università degli Studi di Salerno - Italia
Mario Centofanti, Università degli Studi dell'Aquila - Italia
Enrico Cicalò, Università degli Studi di Sassari - Italia
Antonio Conte, Università degli Studi della Basilicata - Italia
Mario Ducci, Sapienza Università di Roma - Italia
Edoardo Dotto, Università degli Studi di Catania - Italia
Maria Linda Falcidieno, Università degli Studi di Genova - Italia
Francesca Fatta, Università degli Studi Mediterranea di Reggio Calabria - Italia
Fabrizio Gay, Università luav di Venezia - Italia
Andrea Giordano, Università degli Studi di Padova - Italia
Elena Ippoliti, Sapienza Università di Roma - Italia
Francesco Maggio, Università degli Studi di Palermo - Italia
Anna Osello, Politecnico di Torino - Italia
Caterina Palestini, Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti-Pescara - Italia
Lia M. Papa, Università degli Studi di Napoli "Federico II" - Italia
Rossella Salerno, Politecnico di Milano - Italia
Alberto Sdegno, Università degli Studi di Udine - Italia
Chiara Vernizzi, Università degli Studi di Parma - Italia
Ornella Zerlenga, Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli" - Italia

Membri di strutture straniere

Caroline Astrid Bruzelius, Duke University - USA
Glauca Augusto Fonseca, Universidade Federal do Rio de Janeiro - Brasile
Pilar Chías Navarro, Universidad de Alcalá - Spagna
Frank Ching, University of Washington - USA
Livio De Luca, UMR CNRS/MCC MAP, Marseille - Francia
Roberto Ferraris, Universidad Nacional de Córdoba - Argentina
Ángela García Codoñer, Universitat Politècnica de València - Spagna
Pedro Antonio Janeiro, Universidade de Lisboa - Portogallo
Michael John Kirk Walsh, Nanyang Technological University - Singapore
Jacques Laubscher, Tshwane University of Technology - Sudafrica
Cornelie Leopold, Technische Universität Kaiserslautern - Germania
Carlos Montes Serrano, Universidad de Valladolid - Spagna
César Otero, Universidad de Cantabria - Spagna
Guillermo Peris Fajarnes, Universitat Politècnica de València - Spagna
José Antonio Franco Taboada, Universidade da Coruña - Spagna

Comitato editoriale - coordinamento

Paolo Belardi, *Enrico Cicalò*, *Francesca Fatta*, *Andrea Giordano*, *Elena Ippoliti*, *Francesco Maggio*, *Alberto Sdegno*

Comitato editoriale - staff

Enrico Cicalò, *Luigi Cocchiarella*, *Massimiliano Lo Turco*, *Giampiero Mele*,
Valeria Menchetelli, *Barbara Messina*, *Cosimo Monteleone*, *Paola Puma*, *Paola Raffa*,
Cettina Santogati, *Alberto Sdegno* (delegato del Comitato editoriale - coordinamento)

Progetto grafico

Paolo Belardi, *Enrica Bistagnino*, *Enrico Cicalò*, *Alessandra Cirafici*

Segreteria di redazione

piazza Borghese 9, 00186 Roma
rivista.uid@unioneitalianadisegno.it

In copertina

Mario Bellini, *Museum of Louvre*, *Department of Islamic Arts a Parigi (Francia)*,
2005-2012. Schizza di studio, particolare.

Gli articoli pubblicati sono sottoposti a procedura di doppia revisione anonima (*double blind peer review*) che prevede la selezione da parte di almeno due esperti internazionali negli specifici argomenti.

Per il numero 4, anno 2019, la procedura di valutazione dei contributi è stata affidata ai seguenti revisori:

Piero Albisinni, *Marcello Balzani*, *Maria Teresa Bartoli*, *Cristiana Bedoni*,
Marco Bevilacqua, *Marco Bini*, *Maura Boffito*, *Cecilia Bolognesi*, *Stefano Brusaporci*,
Adele Carla Buratti, *Marco Canciani*, *Marco Carpiceci*, *Emanuela Chiavoni*,
Alessandra Cirafici, *Laura De Carlo*, *Agostino De Rosa*, *Roberto de Rubertis*,
Antonella di Luggo, *Paolo Giandebiaggi*, *Massimo Giovannini*, *Carlos Marcos*,
Emma Mandelli, *Giuseppe Moglia*, *Roberto Mingucci*, *Leonardo Paris*,
José Ignacio Rojas Sola, *Andrea Rolando*, *Livio Sacchi*, *Maurizio Unali*.

Le traduzioni in inglese dei saggi di *Mario Bellini*, *Alessandra Cirafici*,
Laura Marcolini e *Alessandra Meschini* sono di *Elena Migliorati*.

Publicato in giugno 2019

ISSN 2533-2899



4.2019

diségno

5 Vito Cardone

Editoriale

9 Mario Bellini

Copertina

Architettura, design e altro

20 Giovanni Valle

Immagine

Pianta di Padova

21 Andrea Giordano

La *Pianta di Padova* di Giovanni Valle: ipertesto/iper-rappresentazione *ante litteram*

RAPPRESENTAZIONE/MATERIALE/IMMATERIALE

Teorie del disegno e pratiche digitali per il progetto

29 Sergei Tchoban

The Drawn City. Architectural Graphic Art: Tradition and Modernity

41 Giorgio Buratti
Giampiero Mele
Michela Rossi

Sperimentazioni prospettiche per la manipolazione dello spazio.
Il finto coro di Bramante in Santa Maria presso San Satiro

53 Lucas Fabián Olivero
Salvatore Barba
Adriana Rossi

Una codificación de la proyección cúbica para la generación de modelos inmersivos

67 Carlo Bianchini
Luca J. Senatore
Lorenzo Catena

Tecniche per l'analisi e la (ri)costruzione del patrimonio

La democratizzazione dei processi e l'uso di mezzi di acquisizione a guida remota per il Rilievo 2.0

79 Marco Fasolo
Matteo Flavio Mancini

I progetti "architetonici" per la chiesa di Sant'Ignazio di Andrea Pozzo

91 Roberta Spallone

Volte a lunette nell'opera di Guarini. Modelli digitali fra *Architettura Civile* e *Modo di misurare le fabbriche*

103 Graziano Mario Valenti
Jessica Romor

Leon Battista Alberti e il rilievo delle mura di Roma

Modi e media della rappresentazione e della cultura visuale

117 Laura Marcolini

Il disegno e l'invisibile

127 Leonardo Baglioni
Marta Salvatore

Modelli per la divulgazione del patrimonio culturale:
le cupole prospettiche 'di sotto in su' nell'opera di Andrea Pozzo

- 139 *Martín Benlloch-Moya*
Pedro M. Cabezos-Bernal
Juan J. Cisneros-Vivó *Análisis diacrónico de algunos espacios urbanos de Valencia mediante el uso de la refotografía*
- 149 *Vincenzo Cirillo* *Scrittura e multimedialità. Ridisegnare l'esperienza futurista*
- 161 *Alessandro Luigini* *Case, oggetti e architetti. Il disegno dell'architettura nei libri illustrati per l'infanzia*

Pratiche e modelli di informazione e gestione

- 177 *Carlo Ratti* *A Living Architecture for the Digital Era*
- 189 *Martina Attenni*
Maria Laura Rossi *La modellizzazione del patrimonio costruito. Processi BIM a confronto per tipologie architettoniche*
- 201 *Giulia Pettoello*
Luigi Stendardo *La rigenerazione urbana: un approccio multidisciplinare*
- 213 *Adriana Rossi*
Umberto Palmieri *LOD per il patrimonio architettonico: la modellazione BIM per la fabbrica Solimene*
- 225 *Raissa Garozzo*
Massimiliano Lo Turco
Cettina Santagati *Modelli informativi e gestione della complessità per un progetto integrato di conoscenza*

RUBRICHE

Letture/Riletture

- 241 *Paolo Belardi* *Il disegno è un miracolo! L'Autobiografia Scientifica di Aldo Rossi*

Recensioni

- 249 *Hugo Barros Costa* *Carlos L. Marcos, Ángel Allepuz Pedreño (eds.). Alberto Campo Baeza. El bisturí en la línea. Alicante: Universitat de Alicante 2018*
- 251 *Alessandra Cirafici* *Andrea Casale. Forme della percezione, dal pensiero all'immagine. Milano: Franco Angeli 2018*
- 254 *Paolo Giandebiaggi* *Livio Sacchi. Metropoli il disegno delle città 2. Roma: Gangemi Editore International 2018*
- 256 *Pedro M. Cabezos-Bernal* *Silvia Masserano. Le prospettive architettoniche di Paolo Veronese. Analisi grafica e restituzione di alcuni teleri. Trieste: EUT - Edizioni Università di Trieste 2018*

Eventi

- 261 *Giuseppe Amoruso* *UID PhD Summer School. Rilievo del patrimonio culturale e rappresentazione inclusiva*
- 265 *Stefano Brusaporci* *FORTMED 2018*
- 268 *Emanuela Chiavoni* *Congresso EGraFia, Argentina 2018*
- 271 *Alessandra Meschini* *EARTH2018 – International and Interdisciplinary Conference*

277

La biblioteca dell'UID

I progetti “architettonici” per la chiesa di Sant’Ignazio di Andrea Pozzo

Marco Fasolo, Matteo Flavio Mancini

Abstract

Ad Andrea Pozzo, pittore, scenografo, maestro di prospettiva, deve essere riconosciuto pienamente il ruolo di architetto nel panorama culturale del barocco. L’artista trentino realizzò le sue opere all’interno della chiesa di Sant’Ignazio a Roma tra il 1685 e il 1694 dove rappresentò Sant’Ignazio protettore degli afflitti nel catino absidale (1685-1688), la Gloria di Sant’Ignazio nella volta della navata centrale (1687-1693) e la finta cupola (1685) in sostituzione di quella progettata e mai realizzata. Nel caso delle opere in esame, Pozzo ha inteso “costruire” un’architettura che, sebbene non esista nella realtà in quanto illusoria, vive nella spazialità dell’architettura fisica della chiesa. La documentazione, che testimonia le diverse e sequenziali fasi realizzative, è stata studiata per ricomporre il percorso progettuale da lui seguito [Salviucci Insolera 2015]. L’obiettivo del contributo è dunque quello di definire e verificare il processo progettuale che Pozzo ha intrapreso per la realizzazione di queste opere. Dalla richiesta della committenza, alla redazione dei primi schizzi, fino alla realizzazione degli elaborati volti alla rappresentazione dell’architettura come è e come appare. Tutto questo si riscontra nel suo lavoro ed è attestato da documenti grafici e testuali per i progetti della cupola e della volta. Infine l’analisi dei rapporti tra i suoi tre progetti per la chiesa di Sant’Ignazio apre a ulteriori interrogativi riguardo l’esistenza di un intento unitario da parte dell’Autore.

Parole chiave: Andrea Pozzo, chiesa Sant’Ignazio, prospettive architettoniche, disegno di progetto, *Perspectiva pictorum et architectorum*.

Introduzione

Definiamo molto sinteticamente la retorica, nel senso nobile e antico della sua origine, come l’arte di parlare e di scrivere in modo elegante seguendo precise regole codificate. Consideriamo inoltre una delle più consolidate definizioni di disegno che lo identifica come il linguaggio che l’architetto utilizza per concepire e comunicare le proprie idee basandolo su principi universalmente riconosciuti. Ebbene, associando queste due definizioni possiamo, per estensione, annoverare tra le arti della retorica anche quella del disegno.

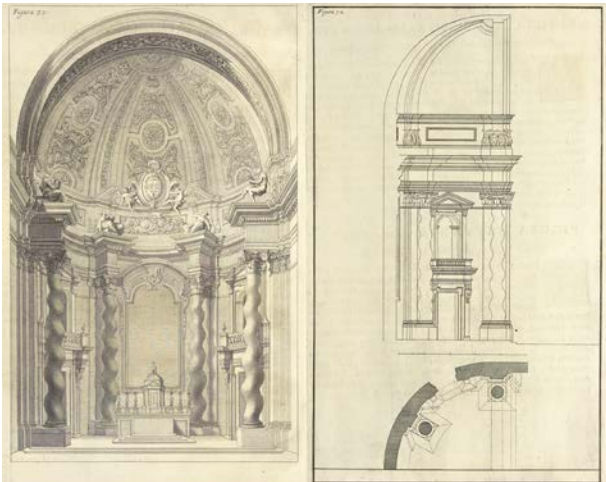
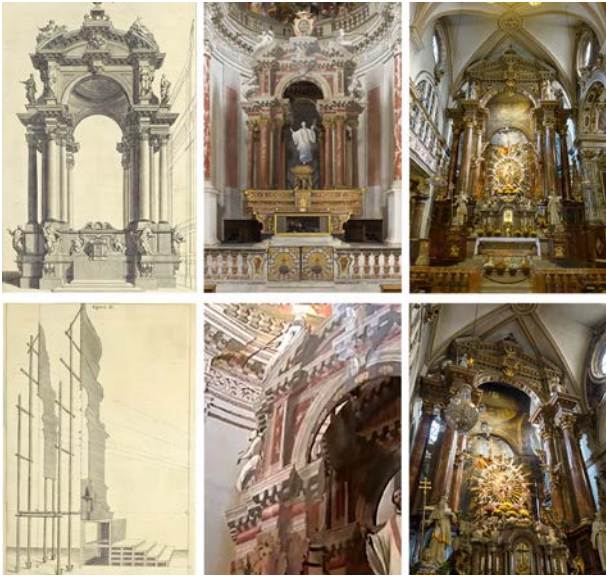
Inoltre considerando che proprio la retorica era una delle classi che caratterizzavano l’insegnamento della tradizione scolastica dei Gesuiti insieme alla grammatica, all’umanità e alla filosofia non possiamo ritenere azzardato considerare

Andrea Pozzo, abile disegnatore e fratello della Compagnia di Gesù, come un emblematico esempio della più fine e altolocata espressione della retorica del disegno.

Così le tre qualità essenziali che Cicerone, nel suo *Orator* [Scaffidi Abbate 2017], identifica nella figura di un oratore: *docere* o *probare*, *delectare*, *movere* o *flectere* le possiamo riscontrare, con le dovute accortezze, nell’operato di Pozzo. Il *docere* in Pozzo è facilmente identificabile nel suo ruolo di insegnante nella sua scuola-accademia presso una vasta soffitta del Collegio del Gesù: «nella quale, entrando, avresti con sommo diletto veduto scolari di varie nazioni fra loro distinti: alcuni studiare architettura, altri disegnare, questi intagliare in rame e quelli dipingere a olio e questi a tempera; e altri stare intenti a mettere sotto torchio quelle

Fig. 1. Fabbrica quadrata, dal trattato, I, 64 (in alto a sinistra); Modo d'alzar le machine che sono composte di più ordini di telari, dal trattato, I, 61 (in basso a sinistra); chiesa di S. Francesco Saverio a Mondovì (al centro); Franziskanerkirche a Vienna (a destra).

Fig. 2. Altare Maggiore per il Gesù di Roma, dal trattato, II, 71 e 72.



stampe che si veddero - e tuttora si vedono - ne' belli e rari libri della sua *Prospettiva*» [Baldinucci 1975, p. 333]. È proprio il suo trattato che rappresentata l'epilogo e il culmine della trasmissione del suo sapere.

Così quando Pozzo progetta e costruisce le sue opere presenti in molte chiese del suo Ordine, intervenendo sempre con la sua abilità e sensibilità di pittore, scenografo e maestro di prospettiva suscitando nello spettatore emozioni e sensazioni positive, questo modo di operare rappresenta il suo *delectare* [Portoghesi 1966, p. 7].

Inoltre Andrea Pozzo riesce con i suoi "inganni" prospettici a *movere* lo spettatore, a coinvolgerlo emotivamente nella visione di spazi o elementi architettonici che solo all'apparenza vivono nella tridimensionalità [Kemp 1999, pp. 105-123]. Ma non dimentichiamo che questa dote di persuasione Pozzo la rivolge oltre che ai visitatori anche ai suoi allievi che come Baldinucci ci ricorda: «gli scolari medesimi si confermavano sempre più in una assidua applicazione allo studio di quell'arte che ciascheduno di loro voleva professare: talmente che era solito dirsi fra loro che la scuola del Padre Pozzo, a chi non aveva voglia né gusto di studiare e d'imparare, gliene faceva per diletto venire» [Baldinucci 1975, p. 333].

Tutte queste qualità di Pozzo hanno, come vedremo, un comun denominatore, un filo rosso che le lega e le collega l'une alle altre, questo connettore è l'architettura.

Andrea Pozzo architetto progettista

Andrea Pozzo (Trento 1642 - Vienna 1709) è stato indicato come pittore, scenografo, maestro di prospettiva e architetto ma mentre per le prime tre definizioni molto si è scritto sull'ultima spesso si è sorvolato non riconoscendogli appieno questo ruolo nel panorama architettonico del suo tempo. Infatti dopo i timidi accenni sulla sua importanza come artista fatti da Antonio Gurlitt [Gurlitt 1887, pp. 459-473], e da Antonio Muñoz, [Muñoz 1919, pp. 318, 393], occorre attendere i primi studi di Nino Carboneri, iniziati nel 1961 [Carboneri 1961, Carboneri 1962], per vedere riconosciuta la figura di architetto a Pozzo.

Questo studio [1], invece, intende contribuire a restituire a Pozzo, attraverso l'analisi dei suoi disegni, quella qualità di architetto che solo in tempi relativamente recenti gli è stata ampiamente riconosciuta.

È pur vero che Pozzo giunge all'architettura per gradi ma i suoi teatri sacri, i suoi interventi per le absidi, gli altari, le

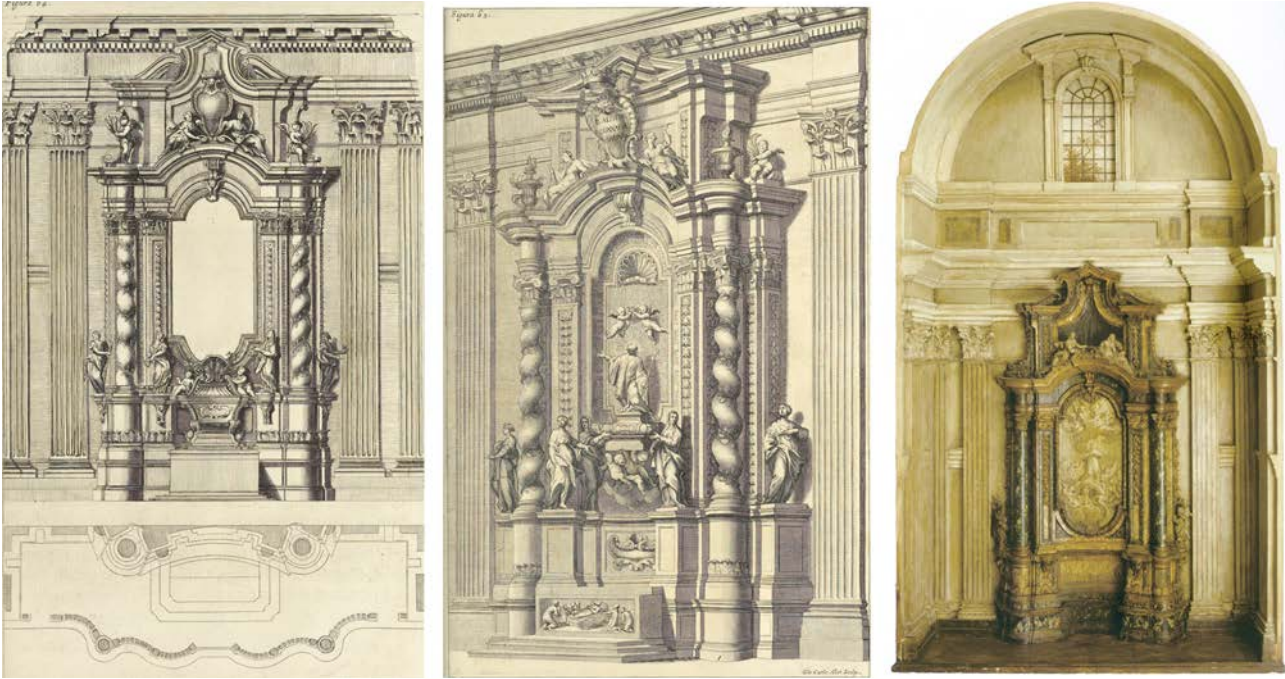


Fig. 3. Altro Altare per il Beato Luigi, con due colonne, dal trattato, II, 64 (a sinistra); Un'altro Altare per l'istesso effetto alquanto mutato, dal trattato, II, 65 (al centro); Modello legno e cera per l'altare di S. Luigi Gonzaga (a destra).

facciate, i cicli di affreschi trasudano di architettura, della sua visione di architettura che esprimerà compiutamente nei suoi progetti di opere realizzate o rimaste sulla carta. Per comprendere l'architettura di Pozzo non è possibile prescindere dal ricordare, da una parte, la sua appartenenza all'Ordine dei Gesuiti, ordine caratterizzato da un ambiente severo e autoritario, e dall'altra il momento storico artistico nel quale la cultura barocca era giunta al suo apice. Pozzo in sostanza doveva soddisfare, nel suo pensiero architettonico, questi due orientamenti: «convenzione e sperimentazione, osservanza della tradizione e spontaneità ideativa costituiscono infatti i cardini estremi, entro i quali orientare la sua visione dell'edilizia sacra e affrontare il problema delle scelte tipologiche su cui fondare il proprio discorso poetico» [Bösel, Salviucci Insolera 2010, p. 37]. Anche se Pozzo inizia la sua attività artistica esercitando la pittura figurativa, sono soprattutto le sue pitture prospet-

tiche nonché i suoi allestimenti di apparati effimeri che lo portano ben presto a cimentarsi con l'architettura. Il suo trattato *Perspectiva pictorum et architectorum* [2] [Pozzo 1693, Pozzo 1700], oltre ad essere noto per il suo intento di insegnare «il modo più sbrigato di mettere in prospettiva tutti i disegni d'Architettura» raccoglie i disegni pensati dall'autore nei quali si ritrovano sia i suoi progetti ideali sia riferimenti a sue opere realizzate. Ma assume anche un'altra valenza didattica: quella di essere un repertorio di idee architettoniche dalle quali gli architetti potessero trarre spunto per progettare le loro opere.

Nelle pagine del trattato troviamo i disegni riconducibili alla realizzazione dei teatri sacri allora presenti in molte chiese dove intervenne Pozzo. Questi tipi di costruzioni si basavano sul concetto di scenografia e venivano realizzati con la tecnica «di più ordini di telari» come lo stesso Pozzo illustra nella figura 61 della parte prima del suo trattato.

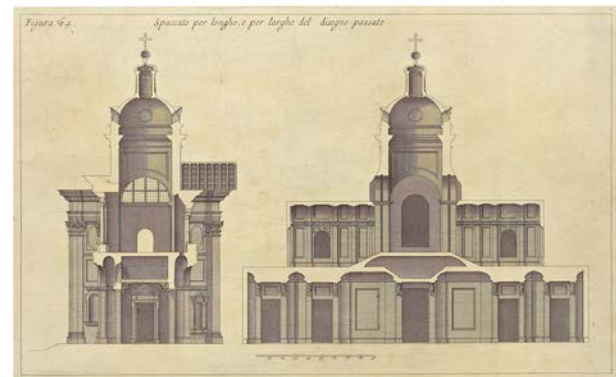
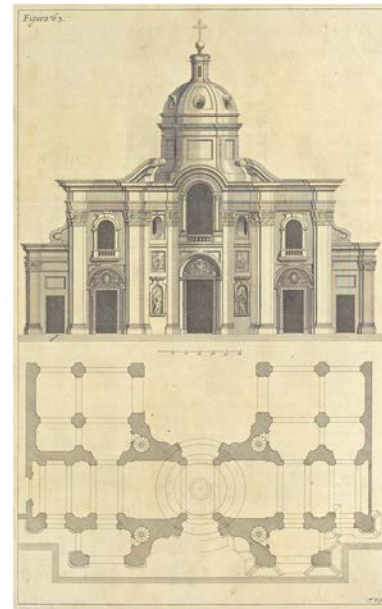
Importante esempio di teatro sacro pozziano, lo troviamo nella Chiesa di San Francesco Saverio a Mondovì che il fratello gesuita eseguì durante la sua fruttuosa formazione nell'Italia settentrionale e nella quale, oltre ad affrescare la volta e a intervenire negli spazi interni, realizzò la macchina d'altare costituita da telai in legno che sorreggono tele dipinte, unico esemplare rimasto di queste composizioni e che trova un riferimento diretto nella «fabbrica quadrata» presente nel trattato (fig. 1).

In qualche modo assimilabili a questo genere scenografico sono i disegni riportati nel trattato che, come spiega lo stesso Pozzo, hanno due scopi: uno per la realizzazione dell'apparato delle quarantore e uno come modello per l'altare maggiore, entrambi destinati alla chiesa romana del Gesù. Le incisioni che illustrano le figure 71 e 72 rappresentano il progetto mediante una prospettiva frontale e la metà della pianta con la relativa sezione rigorosamente associate tra loro (fig. 2). All'interno delle absidi si trovano gli altari ideati dal fratello gesuita che sono inclusi e condizionati dai primi in un rapporto che Pozzo ha sempre curato con la dovuta attenzione spaziale e sensibilità prospettica. Ci riferiamo all'altare della *Franziskanerkirche* a Vienna che ricorda nuovamente il progetto «d'una fabbrica quadrata» presente nel trattato: qui Andrea Pozzo interviene unendo all'architettura reale dell'altare un'altra dipinta, creando con grande raffinatezza una potente illusione di unitarietà svelata soltanto da una vista decentrata come si vede nella figura 1.

Ricordiamo inoltre le due proposte per l'altare di San Luigi Gonzaga nella chiesa di Sant'Ignazio, la prima rappresentata in pianta e alzato, la seconda in una vista prospettica d'angolo (fig. 3) e ancora l'altare di Sant'Ignazio alla chiesa del Gesù, descritto e rappresentato nella figura 60 mediante una prospettiva d'angolo e nella successiva figura disegnato in pianta ed elevato «con un semplice contorno»; questo progetto risulterà particolarmente importante per la fama di Pozzo in quanto fu lodato anche da Carlo Fontana. L'occasione per confrontarsi con l'architettura nella sua complessità il maestro trentino la ebbe quando nel 1699, per incarico del cardinale Benedetto Pamphilj, elaborò due progetti per la facciata di San Giovanni in Laterano. I progetti che trovano riscontro nelle pagine del trattato testimoniano ancora una volta il compiuto controllo grafico nei disegni in pianta e prospetto associati, nelle sezioni trasversali e longitudinali nonché in una vista prospettica dal sapore scenografico (fig. 4).

Purtroppo non sono rimaste molte tracce di disegni che Andrea Pozzo ha eseguito per la progettazione e in parte

Fig. 4. Facciate di San Giovanni Laterano, dal trattato, II, 83.



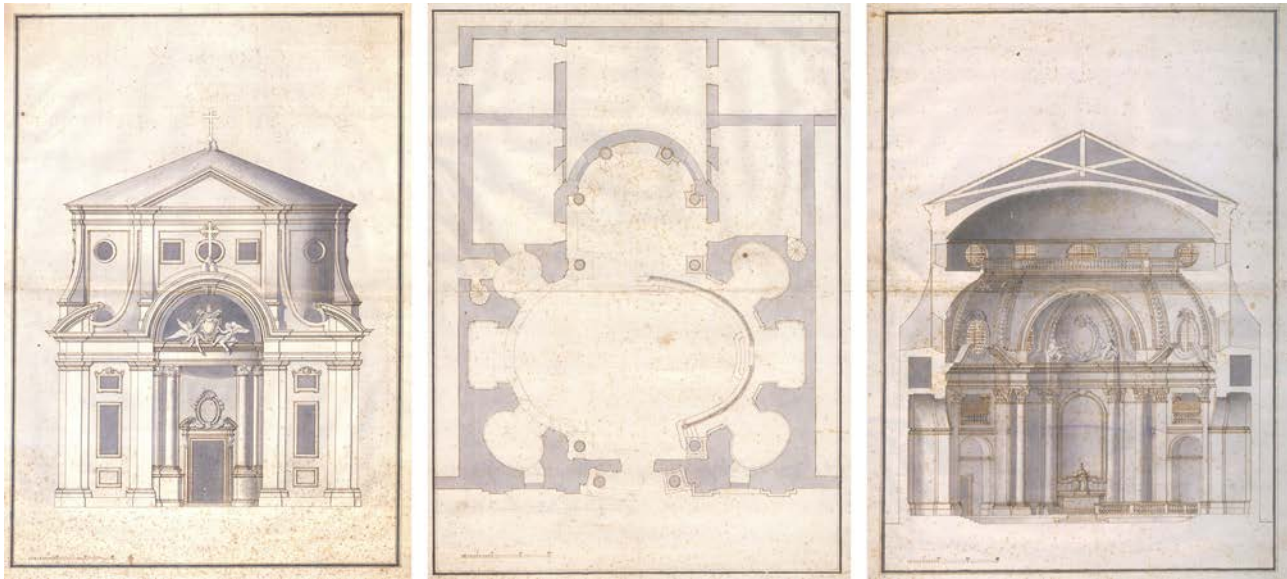


Fig. 5. Progetto per la chiesa di S. Tommaso di Canterbury a Roma.

realizzazione delle sue opere prettamente architettoniche a Ragusa, Lubiana, Trieste, Montepulciano, Belluno [Dal Mas 1992, p. 61], Trento e ancora Roma. Tra i pochi disegni rinvenuti e attribuiti a Pozzo ricordiamo quelli riferiti al progetto per San Tommaso di Canterbury a Roma, per la chiesa di Sant'Ignazio a Ragusa (oggi Dubrovnik) e per Sant'Apollinare presso il collegio Germanico e Ungarico di Roma.

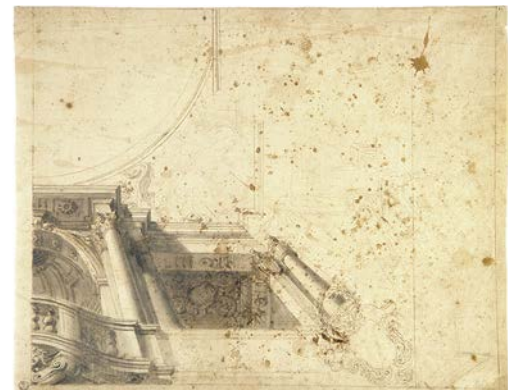
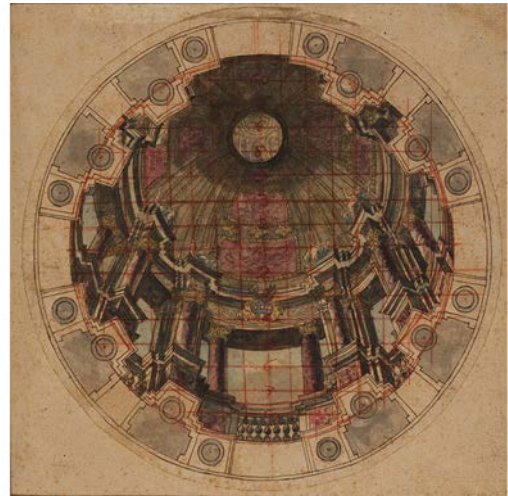
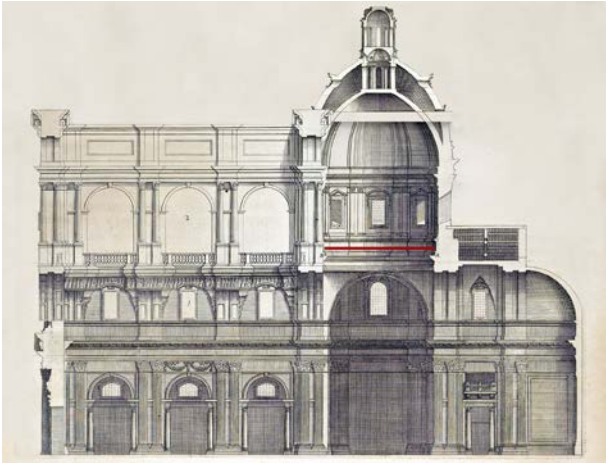
Proprio il progetto per la chiesa di San Tommaso di Canterbury nel Collegio Inglese di Roma rappresenta forse una delle opere più significative della cifra stilistica di Pozzo. La chiesa, ideata presumibilmente tra il 1697 e il 1702, non venne realizzata, ma di essa ci restano però tre mirabili disegni autografi: il prospetto, la sezione trasversale e la pianta. I primi due grafici sono trattati con l'apposizione di un leggero chiaroscuro che tende a restituire la plasticità dell'organismo, la pianta comunica contemporaneamente un doppio messaggio: sul lato destro l'edificio è sezionato, come da regola, con un piano orizzontale, sulla parte sinistra invece è riportata la proiezione degli elementi posti al disopra del piano sezione. Tutti e tre i disegni riportano in basso a sinistra la scala grafica espressa in palmi (fig. 5).

Un intervento particolarmente felice dal punto di vista architettonico è l'opera nella *Universitätskirche* di Vienna nella quale Pozzo mostra la propria maturità architettonica trasformando la semplice e unica navata e riversando in questo progetto gran parte del suo patrimonio di architetto costituito dalle sue esperienze di teatri sacri. Qui inserisce coretti, trasforma la cappella, la cantoria, l'altare maggiore e, ricorrendo alle sue elevate doti di maestro di prospettiva, realizza una finta cupola inserita nella volta. La chiesa ha così assunto un nuovo volto, quello che Andrea Pozzo ha voluto progettare e realizzare.

Pozzo pertanto uomo di arte nella pittura, nella prospettiva, può e deve essere riconosciuto anche come architetto e alle critiche mosse nei suoi riguardi, famosa la critica del Milizia che così si esprimeva nei confronti del gesuita: «chi vuol essere Architetto alla rovescia studi l'Architettura di Fra Pozzo» [Milizia 1781, p. 275] circa la sua incapacità di fare architettura, ricordiamo come lo stesso Pozzo rispondeva: «... non vi fate più uscir di bocca quello sciocco argomento: È Pittore; Dunque non sarà buon'Architetto: ma più tosto inferite il contrario, È buon Pittore, e buon Prospettico, dunque sarà buon'Architetto» [3].

Fig. 6. Una composizione delle figure 94 e 96 del trattato, I. L'immagine mostra il rapporto tra lo spazio reale e lo spazio progettato da Pozzo.

Fig. 7. Bozzetto a matita per la finta cupola (in alto). Due schizzi attribuiti alla scuola di Andrea Pozzo (in basso).



Con lo spirito di architetto, Pozzo ha affrontato i cicli pittorici che gli hanno valso tanta fama, abbiamo volutamente omesso in questo inquadramento le tante prospettive architettoniche che Pozzo ha realizzato nel corso della sua attività per riservare a questo genere un approfondimento nelle opere per chiesa di Sant'Ignazio a Roma, la volta, la falsa cupola, l'abside.

L'iter progettuale delle opere per la chiesa di Sant'Ignazio

Il *Perspectiva pictorum et architectorum* è stato per Pozzo sia strumento di divulgazione tecnica che architettonica. Attraverso la lettura del trattato è infatti possibile individuare sia i riferimenti cui Pozzo si è ispirato sia le sue idee architettoniche. Particolarmente significativo è il caso della «fabbrica quadrata», il cui progetto è stato utilizzato da Pozzo per realizzare almeno due delle sue opere che ci sono giunte: la macchina scenica in telai lignei per l'abside della chiesa di San Francesco Saverio a Mondovì (1676-1677) e l'altare della *Franziskanerkirche* a Vienna che l'autore realizzò come un ibrido di parti a tutto tondo e altre in telai lignei (1706-

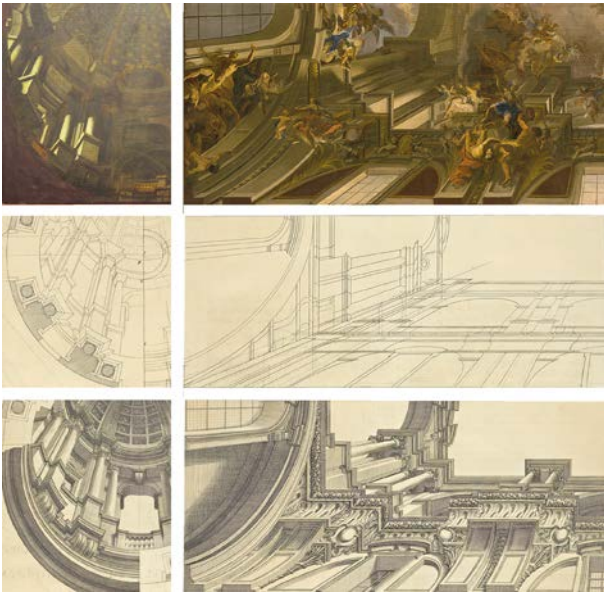


Fig. 8. Bozzetto a olio per la cupola e figure 90 e 91 del trattato I (a sinistra). Bozzetto a olio per la volta e le figure 97-99 del trattato I (a destra).

1707). Si tratta pertanto di due opere cronologicamente separate da circa trent'anni: la prima precedente alla pubblicazione del suo celebre trattato (1693), la seconda successiva di pochi anni alla pubblicazione della seconda parte del trattato (1700). Inoltre, nel testo della figura 64 della prima parte del trattato, è Pozzo stesso a dire di aver utilizzato questo modello per la realizzazione di alcune macchine delle quarantore, strutture in telai lignei digradati come quella di Mondovì, sia a suggerirne l'uso per la costruzione di altari maggiori come avrebbe fatto anni dopo a Vienna, si veda a riguardo la figura 1. Questo caso dimostra come Pozzo abbia concepito dei progetti architettonici che lo hanno accompagnato lungo tutta la sua carriera e come sia stato in grado di attuarli attraverso forme diverse. Architetture, scenografie o pitture prospettiche sono per Pozzo realizzazioni di idee architettoniche o, per usare parole di Vincenzo Fasolo: «ogni idea artistica per un pittore architetto (ed anche non architetto) è sempre architettonica» [Fasolo 1969, p. 216]. Possiamo perciò dire che il ciclo di opere realizzato per la chiesa di Sant'Ignazio a Roma sia l'attuazione di preci-

se idee architettoniche attraverso cui Pozzo intese ampliare lo spazio reale mediante la costruzione di più spazi illusori che, benché episodici, uniti al reale, restituissero una nuova tridimensionalità alla chiesa (fig. 6).

Pozzo lavora nella chiesa di Sant'Ignazio per circa dieci anni, periodo lungo il quale interviene a più riprese sulle superfici della navata centrale, del transetto e dell'abside. La prima opera a essere realizzata è la grande tela della finta cupola (1685), successivamente vengono realizzati gli affreschi del catino absidale e della volta del presbiterio (1685-1688), infine vengono eseguite le decorazioni della volta nella navata centrale (1687-1693) e i peducci della cupola (1694). L'intero ciclo viene mostrato pubblicamente il 31 luglio del 1694 alla presenza di Papa Innocenzo XII.

L'operare da architetto di Andrea Pozzo non si riscontra solo nei modelli architettonici presenti nel suo trattato ma anche attraverso la ricostruzione dei passaggi che hanno portato alla realizzazione delle opere stesse. Documenti storici e opere grafiche testimoniano infatti pressoché ogni fase dell'iter progettuale delle opere per la chiesa di Sant'Ignazio: dall'incarico ricevuto dalla committenza, ai primi schizzi ideativi, alla fase di razionalizzazione della forma, agli elaborati destinati alla comunicazione dell'opera alla committenza e al pubblico, alle tecniche adottate per la realizzazione dell'affresco della volta.

Pozzo viene chiamato per realizzare le decorazioni della grande chiesa che, fino ad allora, era rimasta pressoché spoglia [Wittkower 1995, pp. 5-7, 23] ma anche per risolvere due problemi architettonici veri e propri: l'impossibilità di realizzare una cupola in muratura e la correzione delle proporzioni della volta della navata centrale. Per quanto riguarda l'incarico della volta è noto infatti un documento del 1688 intitolato *Punti da considerarsi intorno al dipingersi la volta della chiesa di S. Ignatio* [4] [Bösel, Salviucci Insolera 2010, p. 77] in cui i Padri Superiori dell'Ordine espongono le ragioni per cui si dovesse realizzare l'opera e affidano l'incarico a padre Pozzo. Il documento contiene indicazioni riguardanti l'iter di approvazione, che sarebbe dovuta passare attraverso l'esposizione pubblica di un bozzetto su tela dell'opera. L'aspetto più interessante di questo documento è il passaggio in cui viene specificato il motivo per cui l'opera veniva commissionata. I padri superiori desiderano che Pozzo risolva: «l'unico difetto c'ha questa chiesa [...] et appunto consiste nel voltone tenuto troppo alto, e con poco sesto» [Bösel, Salviucci Insolera 2010, p. 87]. Questo dimostra la raffinatezza culturale della committenza gesuitica e spiega anche la scelta compositiva di Pozzo che qui, a

Fig. 9. Immagine di sintesi che descrive il rapporto tra gli elaborati grafici riguardanti il progetto per la volta della chiesa di Sant'Ignazio.

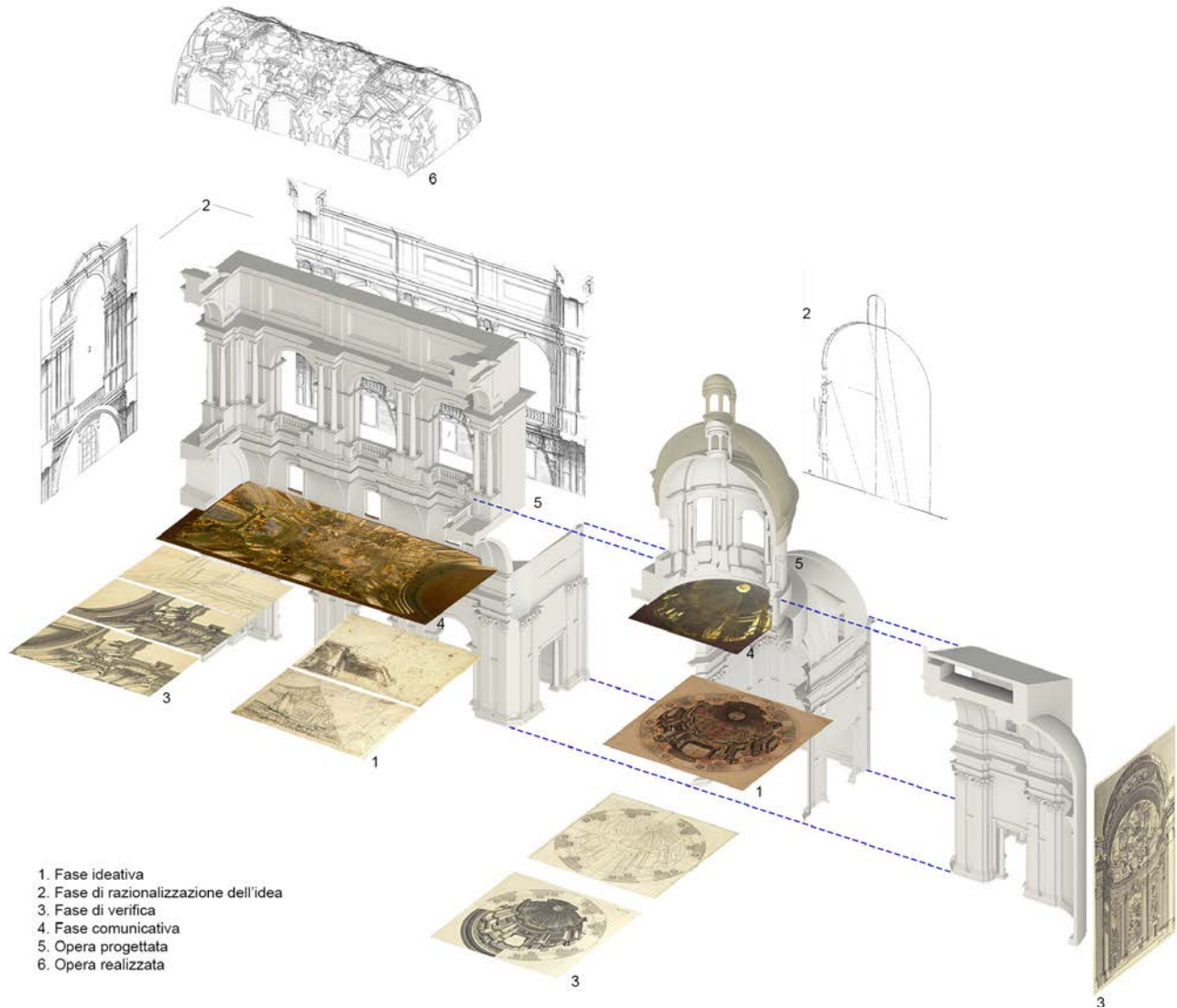




Fig. 10. Dettaglio dell'altare Maggiore per la chiesa di Sant'Ignazio nel Collegio Romano, dal trattato, II, 81 (a sinistra), e foto del catino absidale affrescato (a destra).

differenza di altri suoi interventi per soggetti voltati, esegue una vera e propria operazione di sfondamento. La volta appare infatti rimossa, appena sopra le finestre delle lunette, e sostituita da un'imponente architettura.

Il momento ideativo di un'opera architettonica non può prescindere dall'uso di schizzi a mano libera, elaborati che mettono in relazione diretta la mente del progettista con la mano. Questo è presumibilmente vero anche per Andrea Pozzo, come attestano un bozzetto a matita per la finta cupola [Baglioni, Salvatore 2018], di incerta attribuzione autografa, conservato presso il *Courtauld Institute of Art* di Londra, e alcuni disegni riferibili a volte in prospettiva "da sotto in su" attribuiti alla sua scuola e conservati a Firenze presso il *Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi*. Questi ultimi disegni mostrano due momenti successivi della fase ideativa: uno iniziale, caratterizzato da ripensamenti e da un segno che procede per approssimazioni alla definizione dell'idea; e uno più avanzato, in cui oltre a un'idea più definita si aggiunge il trattamento chiaroscurale per descrivere meglio la tridimensionalità delle forme (fig. 7).

A questa fase segue quella di razionalizzazione della forma progettata e l'adozione dunque degli elaborati in pianta e alzato attraverso i quali il progettista descrive la forma dell'architettura per come essa è. Questa fase è ben do-

cumentata dalle tavole del *Perspectiva pictorum et architectonorum* che, seppur successive alle opere realizzate a Roma, dimostrano la necessità di definire inizialmente l'idea architettonica. Le figure 49, 50 e 52 della parte seconda, riferite alla cupola, e le figure 95 e 96 della prima parte del trattato, relative alla volta, illustrano questa fase dell'iter progettuale [5]. Da questi disegni è infatti possibile ricostruire il modello digitale tridimensionale [6] dell'architettura progettata e comprendere come questi dialoghino con l'architettura reale, attraverso la circonferenza d'imposta della cupola e il taglio orizzontale del cervello della volta.

Definita l'idea progettuale dell'architettura per come essa è, il progettista torna alla rappresentazione prospettica per due diversi motivi: essa consente la verifica percettiva del progetto e permette di comunicare al committente come apparirà l'opera realizzata. I documenti grafici lasciati da Pozzo testimoniano entrambi gli aspetti: le tavole 90 e 91 della parte prima e 50, 51, 52 e 53 per la cupola e la figura 81 della parte seconda per l'abside, con le figure 97, 98, 99 e 100 della parte prima del trattato per la volta [7], rappresentano la verifica percettiva delle opere, condotta personalmente dal progettista e per divulgazione tecnica presso altri artisti; i bozzetti ad olio, conservati presso la *Galleria Nazionale di Palazzo Barberini*, sono invece le opere richie-



Fig. 11. Confronto tra l'opera realizzata (affresco) e l'opera progettata.

Fig. 12. Sezione prospettica con le due opere progettate: volta e cupola.



ste dalla committenza per poter giudicare e far giudicare il progetto prima dell'approvazione (fig. 8). Lo stringente rapporto che lega tutti gli elaborati grafici in un unico processo progettuale può essere felicemente rappresentato attraverso una visione sintetica d'insieme, in cui inseriamo, oltre allo spazio reale della chiesa di Sant'Ignazio ricostruito a partire dai disegni delle tavole 93 e 94 della parte prima del trattato, anche i rilievi tridimensionali delle opere effettivamente realizzate sulle superfici della chiesa di Sant'Ignazio e i documenti grafici che attestano per ciascun intervento l'iter progettuale da architetto seguito da Andrea Pozzo. Tale iter è pienamente riscontrabile per quanto riguarda il progetto della finta cupola e della volta, mentre lo è solo parzialmente per quanto riguarda il catino absidale (fig. 9).

Conclusioni

Gli affreschi della volta e del catino e la tela della cupola non sono dunque che alcune delle possibili realizzazioni dei progetti di Pozzo per la chiesa romana e, come per ogni realizzazione, il suo raffronto con l'idea progettuale evidenzia alcune differenze. Nel caso della volta il confronto tra

il progetto presente nel trattato e la realizzazione, rappresentata dall'affresco, evidenzia un ripensamento riguardo un piano attico, decorato da specchiature rettangolari, che avrebbe dovuto collegare i due archi presenti sui lati corti opposti della composizione e che, se fosse stato realizzato, avrebbe certamente restituito un'immagine più rigida e statica dell'architettura poiché ne avrebbe ridotto l'interazione con il cielo. Mentre lo scorcio prospettico adottato è del tutto coerente in tutti i disegni in prospettiva con quanto realizzato sia nel bozzetto a olio che nell'affresco realizzato. Per quanto riguarda la cupola, il confronto tra i disegni del trattato e la tela realizzata evidenzia l'adozione di un diverso scorcio prospettico mentre la morfologia degli elementi strutturali e decorativi appare coerente. Il confronto tra progetto e realizzazione per l'affresco del catino absidale mostra una chiara coerenza per quanto riguarda lo scorcio prospettico e le scelte compositive. Un notevole accorgimento compositivo è rilevabile nell'affresco del catino absidale: l'architettura illusoria, un tempio su quattro arcate, appare tagliata dalla presenza dell'arcone del presbiterio della chiesa reale, istituendo così un'occlusione che accentua il senso di tridimensionalità e interazione tra architettura reale e architettura illusoria (fig. 10). La plasticità tardo barocca dell'architettura di Pozzo e la sua efficacia nel risolvere le problematiche sollevate dalla committenza sono particolarmente percepibili attraverso l'esplorazione della ricostruzione digitale del progetto pozziano per la volta, in cui l'ampliamento dello spazio reale, attraverso

l'operazione di sfondamento e l'aggiunta dello spazio illusorio, restituisce la percezione di uno spazio aperto e articolato da forti chiaroscuri (fig. 11). Infine, il modello di sintesi basato sullo spazio reale della chiesa di Sant'Ignazio, integrato dalle architetture illusorie della volta e della cupola [8], permette di avanzare alcune considerazioni: le due architetture convivono a fatica nello spazio immediatamente soprastante l'arcone che separa navata e transetto, ma presentano proporzioni confrontabili; il confronto tra la calotta interna progettata da Pozzo e la cupola progettata dal Grassi (in ocre nel modello), presente nella tavola 94 della parte prima del trattato, mostra come il progetto pozziano non sembri tenere in alcun conto il progetto originario approvato e si caratterizza per la presenza delle colonne aggettanti su mensole, elemento molto criticato all'epoca di Pozzo [Pascoli 1736, p. 255]. D'altra parte vale la pena rilevare che proprio la presenza di queste colonne aggettanti rappresenta un elemento di continuità tipologica con l'architettura della volta (fig. 12). Queste prime considerazioni potranno essere approfondite e completate in seguito alla restituzione del terzo e meno documentato episodio dell'intero ciclo, quello dell'architettura illusoria dell'abside. La ricostruzione dell'intero ciclo renderà infatti possibile un confronto tra i tre progetti, per evidenziarne gli elementi di continuità e di discontinuità che possano chiarire l'esistenza di un intento progettuale unitario o l'indipendenza dei tre episodi realizzati dal Pozzo per la chiesa di Sant'Ignazio.

Note

[1] Pur nella condivisione di quanto espresso nel contributo frutto di comuni riflessioni, la redazione dei paragrafi *Introduzione* e *Andrea Pozzo architetto progettista* sono da attribuire a Marco Fasolo, i paragrafi *L'iter progettuale delle opere per la chiesa di Sant'Ignazio* e *Conclusioni* sono da attribuire a Matteo Flavio Mancini.

[2] Il *Perspectiva pictorum et architectorum* con il sottotitolo *In qua docetur modus expeditissimus delineandi optice omnia que pertinent ad Architecturam* è composto da due tomi, il primo del 1693, il secondo del 1700, scritti entrambi in latino e italiano.

[3] *Perspectiva pictorum et architectorum*, testo esplicativo alla figura 66 della seconda parte.

[4] Il testo del documento è riportato nelle note 33, 36, 37, 38 e 39 dello stesso saggio, pp. 87-88.

[5] Con riferimento alla fase di razionalizzazione della forma, nella figura 9 vengono riportate le tavole 49, 50 e 52 della seconda parte del trattato

in cui viene rappresentata la cupola in sezione e le tavole 95 e 96 della prima parte del trattato che mostrano la sezione longitudinale e trasversale dell'architettura affrescata sulla volta della navata centrale della chiesa di Sant'Ignazio.

[6] All'elaborazione dei modelli digitali ha collaborato Flavia Camagni.

[7] Con riferimento alla fase di verifica dell'idea progettuale, nella figura 9 vengono riportate le tavole 90 e 91 della parte prima del trattato e le tavole 50, 51, 52 e 53 della seconda parte in cui viene disegnata la prospettiva della cupola con diversi livelli di dettaglio e trattamento grafico, la figura 81 della parte seconda del trattato con la prospettiva dell'abside e le figure 97, 98, 99 e 100 della parte prima del trattato in cui viene disegnata la prospettiva dell'architettura della volta con diversi livelli di dettaglio e trattamento grafico.

[8] Il modello della cupola è stato realizzato da Leonardo Baglioni e Marta Salvatore che ringraziamo per averci concesso l'uso in questo saggio.

Autori

Marco Fasolo, Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura, Sapienza Università di Roma, marco.fasolo@uniroma1.it

Matteo Flavio Mancini, Dipartimento di Architettura, Università degli Studi Roma Tre, matteoflavio.mancini@uniroma3.it

Riferimenti bibliografici

Baglioni, L., Salvatore, M. (2018). Un modello per le finte cupole emisferiche di Andrea Pozzo. In R. Salerno (a cura di). *Rappresentazione materiale/immateriale*. Atti del 40° Convegno internazionale dei docenti delle discipline della Rappresentazione. Milano, 13-15 settembre 2018, pp. 887-894. Roma: Gangemi.

Baldinucci, F.S. (1975). Vita del padre Pozzo gesuita. In A. Matteoli (a cura di), *Vite di Artisti dei secoli XVII-XVIII: prima edizione integrale del codice Palatino*, pp. 314-337. Roma: De Luca.

Carboneri, N. (1961). *Andrea Pozzo architetto (1642-1709)*. Trento: Collana artisti trentini.

Carboneri, N. (1962). L'architettura di Andrea Pozzo. In *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura "Andrea Palladio"*, vol. IV, pp. 123-128.

Dal Mas, R.M. (1992). *Andrea Pozzo e il collegio dei Gesuiti di Belluno*. Belluno: Istituto Bellunese di Ricerche sociali e culturali.

Fasolo, V. (1969). L'architettura nell'opera pittorica di Giorgio Vasari. In *Atti del XII Congresso Nazionale di Storia dell'Architettura*. Arezzo, 10-15 settembre 1961, pp. 215-237. Roma: Centro studi per la storia dell'architettura.

Gurlitt, A. (1887). *Geschichte des Barokstiles in Italien*. Stuttgart: Verlag von Ebner & Seubert.

Kemp, M. (1999). Prospettiva e significato: illusione, allusione e collusione. In M. Kemp (a cura di). *Immagine e verità*, pp. 105-123. Milano: il Saggiatore.

Milizia, F. (1781). *Memorie degli architetti antichi e moderni*. Tomo II. Parma: Dalla Stampa Reale.

Muñoz, A. (1919). *Roma Barocca*. Milano: Casa editrice d'arte Bestetti & Tumminelli.

Pascoli, L. (1736). *Vite de pittori, scultori ed architetti moderni*. Vol. II. Roma: Antonio de' Rossi.

Portoghesi, P. (1995). *Roma barocca*. Roma-Bari: Laterza.

Pozzo, A. (1693). *Perspectiva pictorum et architectorum*. Pars prima. Roma: Joannis Jacobi Komarek Bohemi.

Pozzo, A. (1700). *Perspectiva pictorum et architectorum*. Pars secunda. Roma: Joannis Jacobi Komarek Bohemi.

Bosël, R., Salviucci Insolera, L. (a cura di) (2010). *Mirabili disinganni. Andrea Pozzo (Trento 1642-Vienna 1709) pittore e architetto gesuita*. Roma: Editoriale Artemide.

Scaffidi Abbate, M. (a cura di) (2017). *Cicerone. L'arte di saper parlare, Orator*. Roma: Newton Compton Editori.

Salviucci Insolera, L. (2015). Alcune osservazioni sui processi creativi di Andrea Pozzo. In S. Bertocci, F. Farneti (a cura di). *Prospettiva, luce e colore nell'illusionismo architettonico. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, pp. 333-340. Roma: Artemide.

Wittkower, R. (1995). *Arte e architettura in Italia. 1600-1750*. Torino: Einaudi.