

INDICE

PRESENTAZIONE — A CURA DI GIUSEPPINA CARLA ROMBY	<i>pag.</i>	7
INTRODUZIONE	<i>pag.</i>	23
NOTA ALLA NUOVA EDIZIONE	<i>pag.</i>	37
CAPITOLO I		
<i>LA COSCIENZA GEOMETRICA NELLA STORIA DELLA PROSPETTIVA</i>	<i>pag.</i>	41
1.1 <i>LA CASA DI AUGUSTO SUL PALATINO</i>	<i>pag.</i>	49
CAPITOLO II		
<i>LA METAMORFOSI DELLO SPAZIO</i>	<i>pag.</i>	52
2.1 <i>ANAMORFOSI</i>	<i>pag.</i>	58
2.2 <i>ANAMORFOSI E PERCEZIONE VISIVA</i>	<i>pag.</i>	66
2.3 <i>ANAMORFOSI E SCENOGRAFIA</i>	<i>pag.</i>	66
2.4 <i>L'ANAMORFOSI IN ANDREA POZZO</i>	<i>pag.</i>	66
2.5 <i>METODOLOGIA DI ANALISI</i>	<i>pag.</i>	66
CAPITOLO III		
<i>ANALISI E RICERCA DEL COSTRUTTO PROSPETTICO IN ALCUNE QUADRATURE</i>	<i>pag.</i>	73
3.1 <i>PALAZZO CORSINI A FIRENZE</i>	<i>pag.</i>	76
3.1.1 <i>SALA DI DONNA ELEONORA</i>	<i>pag.</i>	77
3.1.2 <i>SALA DI DONNA CRISTINA</i>	<i>pag.</i>	85
3.1.3 <i>SALA DI DONNA VITTORIA</i>	<i>pag.</i>	89
3.1.4 <i>SALA DI ERCOLE</i>	<i>pag.</i>	94
3.1.5 <i>GALLERIA DELL'AURORA</i>	<i>pag.</i>	99
3.2 <i>PALAZZO PASQUALI A FIRENZE</i>	<i>pag.</i>	105
3.3 <i>PALAZZO DOSI A PONTREMOLI</i>	<i>pag.</i>	110
3.4 <i>CHIESA DEL S.S. CROCIFISSO A SAN MINIATO, PISA</i>	<i>pag.</i>	116
3.5 <i>PALAZZO BUONVISI D'ESTATE A LUCCA</i>	<i>pag.</i>	125
3.6 <i>CHIESA DI SAN LEONE A PISTOLA</i>	<i>pag.</i>	131
3.7 <i>VILLA IL CASSERO A CANTAGRILLO, PISTOLA</i>	<i>pag.</i>	139

CAPITOLO IV

LA RICOSTRUZIONE TRIDIMENSIONALE DELL'ARCHITETTURA DIPINTA

pag. 147

4.1 *PALAZZO CERRETANI A FIRENZE*

pag. 147

CAPITOLO V

***LA STRUTTURA PROSPETTICA PER L'ANALISI STORICO ARTISTICA
DELLE OPERE***

pag. 163

5.1 *Il Perugino nei dipinti di Santa Maria Nuova a Fano*

pag. 165

ENGLISH ABSTRACT

pag. 177

from chapter 3: A real project for an ideal Architecture: the grand staircase in Palazzo Dosi, Pontremoli.

pag. 178

from chapter 4: Analysis of two quadrature in Palazzo Cerretani, Florence.

pag. 179

Bibliografia

pag. 183

Referenze fotografiche

pag. 187

L'esigenza di ampliare, dilatare, moltiplicare lo spazio di atrii, gallerie, ricetti, stanze, camere, ha accompagnato l'arte del costruire nel tempo. Diverse sono state le dinamiche con cui progettisti, architetti e pittori prospettici hanno operato a seconda dei luoghi, delle epoche, delle conoscenze tecniche ..., ma con l'obiettivo comune di arricchire ambienti e spazi, animarli attraverso architetture, figure, paesaggi e infine variarne dimensioni e forma per "correggere", superare, mitigare vincoli topografici, costrizioni volumetriche, limiti planimetrici. L'illusione spaziale ottenuta con la architettura dipinta della quadratura, è però tutta diversa dallo spazio prospettico che trasforma tele e tavole dipinte in altrettante "finestre", palcoscenici per azioni e scene di vita, per l'ambientazione di figure, per la costruzione di uno spazio senza tempo in cui far vivere Madonne, santi, angeli o personaggi nobili e potenti, lontani dal mondo del quotidiano.

Se gli spazi illusivi della prospettiva rappresentano comunque un *trait de union* con lo spazio reale, l'esplorazione degli spazi dell'illusione attraverso il filtro delle leggi e delle costruzioni geometriche che ne permettono la decifrazione e il controllo, costituisce la proposta suggestiva offertaci da Barbara Aterini che, non senza rischi, si misura con monumenti pittorici di grande rilevanza ma anche con esperienze di più nascoste qualità.

L'articolazione del volume, frutto di ricerche pluriennali, permette un avvicinamento progressivo al tema centrale che ruota intorno alla interpretazione/ricostruzione degli spazi immaginati e rappresentati attraverso l'impiego delle quadrature.

Il nucleo più consistente di analisi è condotto su grandi cantieri pittorici del '600 e '700 di ambito fiorentino e toscano, che per ricchezza compositiva e novità delle soluzioni adottate possono essere considerati riferimenti principi nella grande stagione del quadraturismo barocco non solo toscano.

Molto è stato scritto da un punto di vista storico sulla pittura di architettura e sulla quadratura, e negli ultimi decenni è stata condotta una sistematica rivalutazione delle esperienze fiorentine e toscane ad opera di studiosi come Fauzia Farneti; e le proposte di Barbara Aterini invitano ad ulteriori percorsi nel campo delle tecniche di rappresentazione o meglio dei procedimenti geometrici messi in atto per la realizzazione di spazi e architetture, certo illusorie, ma pensate come reali e progettate, e perciò non diverse dagli ambienti costruiti e realmente esistenti.

Poiché l'essenza della pittura illusiva del quadraturismo è proprio la disinvolta manipolazione dello spazio, la stupefacente concatenazione fra architettura costruita e architettura dipinta. Ambienti spesso dotati di scarsa illuminazione, in cui la prevalenza della dimensione longitudinale andava a scapito dell'ampiezza o dell'elevazione, furono il campo di applicazione di virtuosismi pittorici e decorativi; l'architettura dipinta consentiva la riconfigurazione completa degli spazi e, insieme al trattamento "a cielo aperto" di volte, cupole e soffitti, poteva operare correzioni prospettiche di grande efficacia e sanare irregolarità e angustie.

Annullando i vincoli spaziali la quadratura ricrea illusoriamente una nuova ambientazione, pone lo spettatore all'interno di spazi di cui sfuggono i contorni e le leggi.

Ma la rete delle geometrie messa in atto dall'autrice aiuta a non perdersi.

G. Carla Romby

Professore Ordinario di Storia dell'Architettura
dell'Università degli Studi di Firenze

Il lavoro di ricerca, superando l'ambito storico-artistico di cui è disponibile un'ampia letteratura, si pone l'obiettivo di focalizzare una metodologia analitica per individuare il costruito geometrico in cui si dovevano necessariamente muovere gli autori delle architetture dipinte.

Il convincimento profondo è che, dando per scontato i testi classici e le poche fonti a cui attualmente si può fare riferimento, appare evidente dallo studio diretto sulle opere che non potremmo più affermare che la prospettiva è una conquista rinascimentale e le quadrature un'espressione artistica esclusiva del periodo barocco. Questo significa che, esulando dalle codifiche avvenute nei secoli recenti e da fonti parziali e lacunose, si intende valutare come la cosiddetta geometria proiettiva moderna abbia di "moderno" solo la codifica per la sua divulgazione, poiché riteniamo impossibile liquidare come intuitive certe istanze pittoriche che dimostrano, invece, una approfondita conoscenza e coscienza della proiettiva e sono state applicate in modo scenografico come poi successivamente verrà riproposto nel XVII secolo in "maniera" che pare a noi più sfarzosa. Dunque il metodo di ricerca che è stato utilizzato tende non solo a ricollocare storicamente l'uso di alcuni principi fondanti della geometria, ma anche ad indicare la strada per il recupero di queste opere, nel tentativo di voler scongiurare fraintendimenti all'atto del restauro, dovuti ad un giudizio parziale dei contenuti o ad una scorretta lettura delle istanze geometriche.

Riassumendo potremmo dire che il lavoro esclude una rappresentazione intuitiva nelle varie epoche, ma riconosce una coscienza dello spazio che, a seconda del climax culturale, viene espressa intenzionalmente in un modo piuttosto che in un altro. Il libro invita, dunque, a cambiare la visione storica contestualizzando l'azione artistica secondo una scelta precisa dei contenuti promulgati. Ciò significa che tenendo presente l'ampia e profonda conoscenza di tutti i principi della rappresentazione, di volta in volta emergono o vengono sopiti quelli che vedono la natura ora riferimento reale, ora riferimento simbolico. In questa alternanza di scelte si devono ricollocare Giotto e tutti i pittori che rinnovano, rispetto al periodo precedente, ma recuperano rispetto alla storia della rappresentazione. Dunque non volendo assumere ruoli impropri rispetto alle ricerche condotte, che puntano sui principi degli apparati geometrici, si auspica di contribuire ad una visione dell'opera d'arte fortemente contestualizzata rispetto ad una non-casualità dell'azione e rispetto ad una volontà epistemologica che passa necessariamente dalla scelta del modo di rappresentare. La prospettiva, dunque, è vissuta come una narrazione ed un accompagnamento in un percorso che è esemplificativo di una dimensione altra, sollecita emozioni e parla all'animo.

Al di là della parete dipinta esiste una realtà percepibile ma non vissuta.

Questo è tanto vero che l'apparato progettuale che determina l'impianto iconografico è estremamente reale, misurabile ed elaborato, ma spesso e volentieri rimane uno spazio "drammatico" proprio perché non vissuto. Esiste un fine emblematico che si concretizza in ciascuna opera, dalla rappresentazione di scene naturali alla rappresentazione di palazzi se non di parti di città.

Quindi se la grammatica risulta essere comune, fin dal periodo classico, è la sintassi che va analizzata al fine di cogliere il concetto veicolato dall'immagine. Un'analisi che ha lo scopo non solo di dare l'opportunità di apprezzarne il gusto scenico, ma anche di carpire i segreti dell'opera d'arte e l'impianto prospettico al fine di dedurre, attraverso la verifica delle capacità di chi lo ha realizzato, delle ipotesi sull'eventuale paternità, come nel caso delle opere del Perugino a Fano. Nell'intento di restituire lo scenario architettonico raffigurato ci si muove all'interno di un'applicazione dei moderni procedimenti della prospettiva. In particolare la mancanza di riferimenti dimensionali e proporzionali certi impone, ai fini della relativa ricostruzione, la ricerca di un sistema plausibile di ipotesi circa la struttura geometrico-architettonica del tema spaziale dipinto. Dal punto di vista pratico la verifica parte dall'applicazione delle idonee costruzioni grafiche, relative alla restituzione prospettica, supportate anche dal continuo raffronto con le informazioni deducibili dalla lettura stilistica dell'opera in esame. Il valore di una tale esperienza, dunque, risiede nell'approccio all'uso del disegno geometrico, assolutamente analitico.

La volontà di cogliere lo stretto legame che intercorre tra l'impalcato prospettico e la percezione dello stesso si evidenzia nella continua rielaborazione delle procedure grafiche per controllare la prospettiva; la

frequente comparazione dei risultati ottenuti con architetture strutturalmente credibili, inducono a cogliere le quadrature come veri spazi progettati, in cui determinante è la percezione che il pittore vuole ingenerare nell'osservatore.

Il lavoro di ricerca sulle quadrature, che qui viene illustrato, si pensa rientri a pieno titolo all'interno di un'auspicabile formazione della figura dell'architetto da un punto di vista della concezione dello spazio ed anche per la comprensione di questi ambienti virtuali composti da elementi architettonici reali. Volendo illustrare l'approccio metodologico per la comprensione scenografica delle quadrature si sono scelte alcune tappe significative del percorso di ricerca per mettere in relazione i legami culturali originari con gli attuali strumenti geometrici che ne permettono una lettura coerente ed univoca.

A tale proposito è imprescindibile possedere la consapevolezza che la prospettiva era, ed è ancora oggi, un fenomeno narrativo rivolto a tutti; viene quindi elaborata in maniera da indurre negli osservatori certi sentimenti, ma anche certi pensieri voluti e, tramite espedienti prospettici che si trovano in tutte le arti, dalla scultura alla pittura all'architettura, viene usata per comunicare concetti e modellare spazi reali fino a crearne altri ideali.

Analizzare il costrutto prospettico del dipinto significa porsi domande riguardo agli elementi fondamentali che lo determinano valutando, in base ai parametri reali nell'ambiente che contiene il dipinto, quali siano state le scelte dell'artista e quali interventi successivi abbiano potuto modificarne la percezione.

L'itinerario scelto propone alcuni esempi di architetture dipinte e quadrature di vario genere: da quelle ubicate all'interno di palazzi nobiliari a quelle presenti negli edifici sacri, fornendo un panorama variegato composto da diverse tipologie, da quelle piane, cioè dipinte su pareti a quelle su superfici curve, realizzate su soffitti voltati, ancora più arditi per le correzioni ottiche e le evidenti aberrazioni. Urge mettere in evidenza il fatto che l'architettura dipinta scaturisce sempre da uno spazio progettato dal pittore, fino nei minimi particolari, secondo schemi prefissati in funzione della volontà di ampliare lo spazio reale o, comunque, di renderlo maggiormente vivibile. La ricostruzione tridimensionale dell'architettura immaginata sottolinea la volontà precisa di colui che l'ha progettata e denota come ricorrono certi temi, quali la loggia che incornicia il dipinto, le scale che invitano l'osservatore ad entrare per essere partecipe di quello spazio e, al di là dell'architettura, gli scenari bucolici che simboleggiano l'idea dell'Arcadia.

B.A.

La necessità di dare nuovamente alle stampe questo lavoro di studio sulle architetture dipinte nasce dalle continue richieste per questo volume che oggi risulta introvabile.

Il testo prende in esame l'interpretazione/ricostruzione di luoghi spazialmente credibili, anche se illusori, e rappresentati attraverso l'architettura dipinta dalla Roma di Augusto alle quadrature del Sei-Settecento. Infatti l'esigenza di ampliare, dilatare e moltiplicare lo spazio di gallerie, stanze e saloni ha guidato l'arte del costruire nei secoli. Diverse sono state le dinamiche con cui progettisti e pittori prospettici hanno operato, a seconda di luoghi, epoche, tecnologie, ma sempre con l'obiettivo di arricchire ambienti e spazi per variarne dimensioni e forma, correggendo e superando i limiti architettonici.

Da queste ricerche emerge come l'architettura dipinta scaturisce sempre da uno spazio progettato dal pittore, fino nei minimi particolari, secondo schemi prefissati in funzione della volontà di ampliare lo spazio reale o, comunque, di renderlo maggiormente vivibile. La ricostruzione tridimensionale dell'architettura immaginata sottolinea la precisa volontà di colui che l'ha progettata e denota come ricorrono certi temi particolari, fra i quali la loggia che incornicia il dipinto, le scale che invitano l'osservatore ad entrare per essere partecipe di quello spazio. Tutto ciò permette di affermare che il quadraturista era un architetto, cioè conosceva l'architettura e sapeva gestire mentalmente lo spazio tanto da concepire ambienti articolati ed in stretto rapporto con quelli reali.

L'esplorazione degli spazi dell'illusione avviene attraverso il filtro delle leggi proiettive e delle costruzioni geometriche che, oltre ad averne permesso il controllo da parte dell'autore, ne facilitano la decodificazione da parte dell'osservatore. Viene quindi messa in luce quell'idea del fare che trasfigura con la geometria il muro. Perciò si è pensato di ricavare l'analisi del costruito geometrico delle quadrature tramite la restituzione prospettica, cioè l'inverso della prospettiva. D'altra parte una cosa è ricercare gli elementi fondamentali della prospettiva, messi in atto dal quadraturista per gestire lo spazio reale attraverso la 'costruzione' di quello virtuale, altra cosa è pensare e cercare di capire in quale modo si siano potute realizzare quelle prospettive dipinte. Tale studio, attualmente in corso, appare fondamentale, al di là delle regole riportate dai più noti trattatisti in materia, ricerca geometrie e rapporti mensuri utilizzati 'in cantiere'. Se la geometria dell'opera appare più evidente, la 'misura' usata che, come sappiamo, può dipendere dal luogo e dall'artista, si svela però attraverso chiari rapporti proporzionali.

In questo volume si sono volutamente tralasciati i sistemi pratici per mettere in atto queste prospettive che sono attualmente oggetto di studio e faranno parte di una prossima pubblicazione.

B.A.







Fig. 85/86
Assisi, Perugia. Affresco di Giotto nella Basilica Superiore di San Francesco: particolare del decoro che incornicia le scene, 1290-95.

L'azione anamorfica annulla l'estroffessione dell'elemento architettonico, costituito da una superficie di rotazione, inclinando verso il basso le linee orizzontali.



2.2

Anamorfosi e percezione visiva

La differenza fra l'oggetto reale e la sua percezione visiva ha impegnato artisti e filosofi di ogni epoca. Platone nel *Sofista* distingue due arti di imitazione: l'arte-copia che riproduce esattamente le forme degli oggetti e l'arte-evocazione che le traspone nel campo delle apparenze.

Le grandi opere di scultura e di pittura, ma anche di architettura, appaiono diverse da come sono; infatti le parti superiori possono risultare, rispetto ad un osservatore che si trova in basso, troppo piccole e quelle inferiori troppo grandi se realizzate nella loro forma e dimensione reale. A questo proposito è esemplificativo il fatto che nell'architettura e nella scultura greca siano state ritrovate statue con evidenti sproporzioni tra arti inferiori, busto e testa, poiché avendo una collocazione originaria diversa, evidentemente in quota, per apparire armoniche e proporzionate da una visione dal basso, avevano subito una deformazione prospettica che ne garantiva la proporzione. In tutte le attività artistiche si ricorre dunque a finzioni che forniscono, da un punto di vista opportunamente scelto, un'immagine rispondente ai canoni della bellezza.

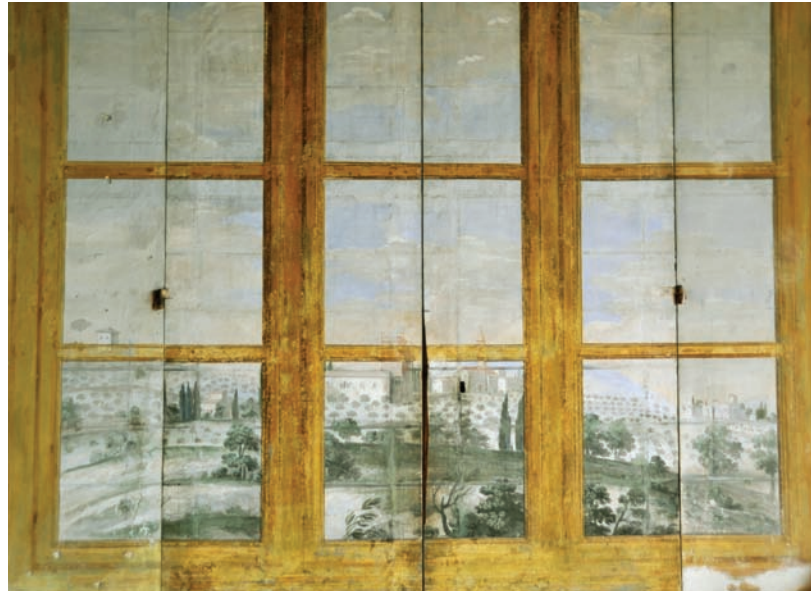
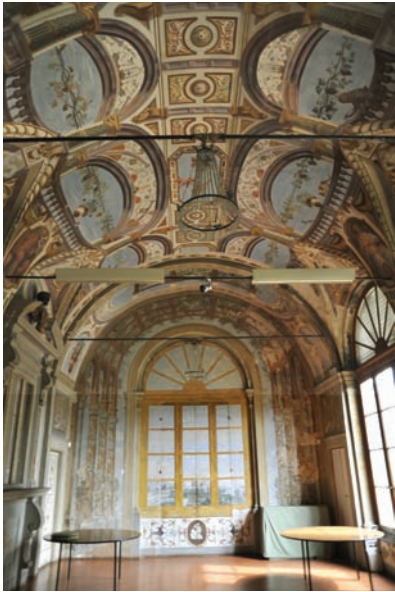
Vitruvio riprendendo questo pensiero arriva alla conclusione che ciò che è vero pare falso e che le cose sembrano diverse da come sono. Anche in architettura si operano quelle correzioni necessarie "per rimediare all'errore della vista", così ad esempio le colonne vengono modificate nella proporzione delle loro parti.

La realtà architettonica così concepita non è più rigorosa e si intuisce che anche gli effetti della luce possono modificarla. Per l'architetto romano l'immagine trasmessa dall'oggetto cambia in funzione dello spessore dell'aria, della forza della luce e di altri fenomeni ottici rilevati empiricamente; ma le sue spiegazioni sono in ritardo rispetto alle conoscenze scientifiche del tempo.

Infatti due secoli prima Euclide aveva già stabilito geometricamente le leggi della visione: non sono solo le condizioni atmosferiche a definire la percezione, ma anche i raggi visivi:

"Questi uscendo dall'occhio si propagano in linea retta descrivendo un cono che ha per vertice la pupilla e per base il contorno degli oggetti. I corpi si fanno più grandi o più piccoli secondo l'ampiezza dell'angolo che li comprende. Di conseguenza vi sono punti comuni in cui le grandezze eguali appaiono diseguali e inversamente, quindi calcolando le proporzioni mediante i raggi si ottengono esattamente le apparenze volute."

Anche Leonardo Da Vinci nei suoi studi di prospettiva si era occupato della proiezione di figure su superfici curve, arrivando a fornire una soluzione tramite la legge della proiezione che sintetizza schematizzando graficamente il problema concludendo che: "...per fare una figura che si dimostri essere alta braccia quaranta in spacio di braccia vinti et habbia membra corrispondenti et stia diritta in piedi. In questo et in ogni altro caso non dè dar noia al pittore come si stia il muro ovver parete dov esto dipingie et massime avendo l'occhio riguardatore di tale pittura



a vederla da una finestra od altro spiracolo perche l'occhio non attendere alla planicia o curvita deste parieti ma solo alle cose che di la da tale pariete s'hanno a dimostrare per diversi lochi della finta campagna."

In altre parole Leonardo afferma che il pittore non si deve curare della superficie su cui dipingere, ma deve guardare solo il soggetto da rappresentare. Nello schema che sintetizza il concetto appare evidente la proiezione della figura sulla volta: ciascun raggio proiettante incontra la superficie curva determinando una variazione nei rapporti proporzionali della figura stessa cosicché si evidenzia il fatto che per effetto dello scorcio alcune parti del corpo assumono dimensioni abnormi. Le gambe sono lunghissime, il tronco e la testa piccolissimi, quindi l'uomo leonardesco di perfette proporzioni fisiche appare completamente aberrato.

Dal punto di vista teoretico della visione dell'arte se la prospettiva è una particolare proiezione centrale, l'anamorfose è una particolare prospettiva, in una continua ricerca di utilizzare tutte le potenzialità del mezzo prospettico con il fine ultimo di conferire qualità allo spazio e non misurabilità. Anzi è l'esatto contrario: si vuole rappresentare uno spazio infinito ma che abbia qualità psicologiche.

La ricerca di effetti illusionistici che colpiscono l'osservatore nel Seicento si fa sempre più elemento connotante anche le architetture dipinte. Un esempio concreto si ha nelle pitture che decorano la Galleria della Villa Corsini a Mezzomonte nel comune di Impruneta, presso Firenze.

Percorrendo la galleria si nota come molte delle figure dipinte, grazie all'anamorfose, risultano con lo sguardo sempre rivolto verso il visitatore, in un gioco prospettico che rende "dinamico" il dipinto. Tutto questo è ciò che caratterizza la produzione prospettica fino al Settecento. Da Descartes la visione inizia a cambiare e la natura viene indagata non più come modello di relazioni armoniche, ma per essere misurata al fine di dominarla.

Fig. 87/88

Villa Corsini. a Mezzomonte, Firenze.

La Galleria si affaccia sul giardino all'italiana di levante, rallegrata dalla vista che, dalle grandi finestre, si estende a perdita d'occhio.

Gli scuri lignei della finestra a capo galleria, sono dipinti con il paesaggio che si vede dalla finestra stessa, ma con accorgimenti prospettici che lo esaltano come l'innalzamento del campanile per riuscire a vederlo dietro il disegno dei piombi dei vetri.

Fig. 92 a fianco:

Villa Corsini. a Mezzomonte, Firenze.

La Galleria venne affrescata nel 1631 da Pandolfo Sacchi e da Domenico Cresti detto "il Passignano".



Fig. 89/90/91

Villa Corsini. a Mezzomonte, Firenze.

Molte figure della galleria, come le 4 allegorie femminili (Poesia, Pittura, Musica e Medicina), possiedono il particolare effetto dell'anamorfosi: un gioco di prospettiva che le fa percepire come rivolte dinamicamente verso colui che le osserva.

Quindi, cambiando il punto di vista, chi percorre la galleria viene sempre osservato dallo sguardo della figura dipinta.

Anche in questo caso la prospettiva è il mezzo che risponde a questa idea poiché, essendo un sistema reversibile di regole geometriche, il risultato è sempre e comunque una spazialità aberrata o meno, in funzione del punto di vista.

In tal senso conduce alla vera grandezza, tanto che possiamo affermare che le proiezioni ortogonali sono un caso particolare della prospettiva, cioè un'astrazione teorica di questa ed una logica conseguenza dell'impostazione teorica.





Fig. 101

Donato Bramante, Santa Maria presso San Satiro, Milano, 1479-82.

Non avendo lo spazio reale per l'abside Bramante pensò di risolvere la questione creando un volume virtuale grazie alla prospettiva; così l'abside, che ha una profondità reale di 90 centimetri, appare molto più profonda. Il punto di vista che offre la visione migliore è posto a circa tre metri dall'entrata



Fig. 102

Santa Maria presso San Satiro, Milano.

La foto scattata da un punto di vista laterale svela l'inganno prospettico.



Fig. 120

Sala delle prospettive, Villa La Farnesina, Roma (1518-1519)

Per dilatare lo spazio, ed enfatizzare la dimensione della sala, sui lati maggiori Baldassarre Peruzzi ha dipinto un loggiato con colonne che si affaccia sulla città.

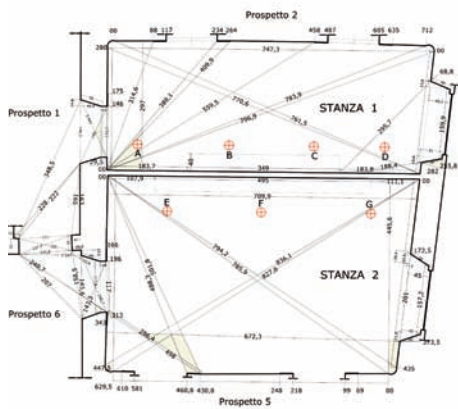
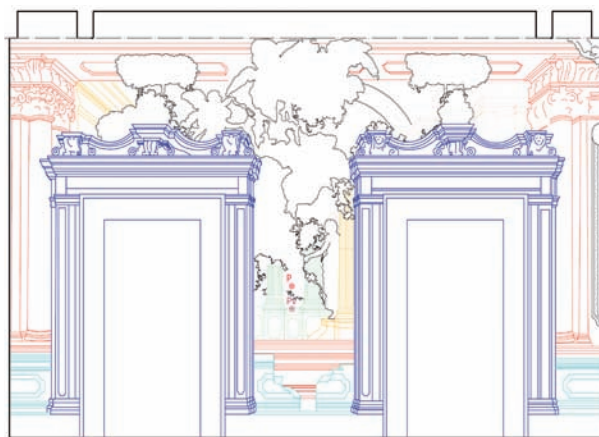


Fig. 163
Palazzo Pasquali, Firenze. Planimetria quotata dei vani interessati dalle quadrature. Originariamente si trattava di un unico ambiente e ciò è testimoniato anche dalle analisi critiche effettuate.

3.2 Palazzo Pasquali a Firenze

L'odierno palazzo situato in Piazza Antinori a Firenze è stato costruito probabilmente sopra una casa comprata nel 1541, ma non si conoscono ancora documenti certi che ne attestino l'anno di edificazione e l'autore²⁴. A tale proposito, il *Baldinucci*²⁵ nei suoi appunti riporta che per i Pasquali, presso la loro casa in Piazza Antinori, lavorò *Santi di Tito*²⁶; questo potrebbe essere confermato dalle didascalie apposte ai disegni delle finestre di *Giorgio Vasari il Giovane*²⁷ e dall'anonimo codice della *Biblioteca Vaticana*²⁸. *Ferdinando Ruggieri*²⁹ nella sua opera, *Studio dell'architettura civile*³⁰, dedica molte tavole all'edificio e lo ritiene di autore incerto; Ginori Lisci, attribuisce il portone al *Cigoli*³¹ il quale potrebbe essere l'ispiratore dell'intera facciata. Dopo la morte di *Andrea Pasquali*³², nel 1624 i figli³³ acquistarono dagli *Acciaiuoli*³⁴ una casa contigua lungo la strada da Piazza Antinori al Centauro incorporandola nella "casa antica et patrimoniale" unificandone il disegno, ed ampliando il più antico prospetto di due campate. Nel solito periodo vengono eseguiti numerosi lavori di ristrutturazione sovrintesi dall'architetto Tommaso Mazzeranghe. Gli affreschi, oggetto dello studio, occupano le pareti in una sala al primo piano che recentemente è stata divisa in due con una parete di cartongesso, quindi le due quadrature vengono a trovarsi in due diversi vani (stanza 1, stanza 2). Sebbene dalle ricerche d'archivio si possa documentare che *Niccolò Pintucci*³⁵ abbia lavorato molto presso il palazzo, nessuna descrizione presente nei conti del pittore ha permesso di avere la certezza che questa opera sia sua. Alcuni elementi possono comunque essere accomunati allo stile del Pintucci, come il tema delle rovine, dell'ordine gigante e delle fronde, molti altri richiamano invece i caratteri più tipici della scuola del Chiavistelli. Il tema del *propileo* rimanda ad un espediente tipico dei pittori chiavistelliani così come l'ordine inferiore della parete occupato da un alto basamento a ricalcare quella volontà di fornire un palcoscenico su cui sviluppare la scena. Gli elementi della quadratura fanno da sfondo e da cornice a numerose figure allegoriche e la rappresentazione racchiusa

Fig. 164
Palazzo Pasquali, Firenze. Stanza 1. Fotopiani ed individuazione dei piani prospettici.



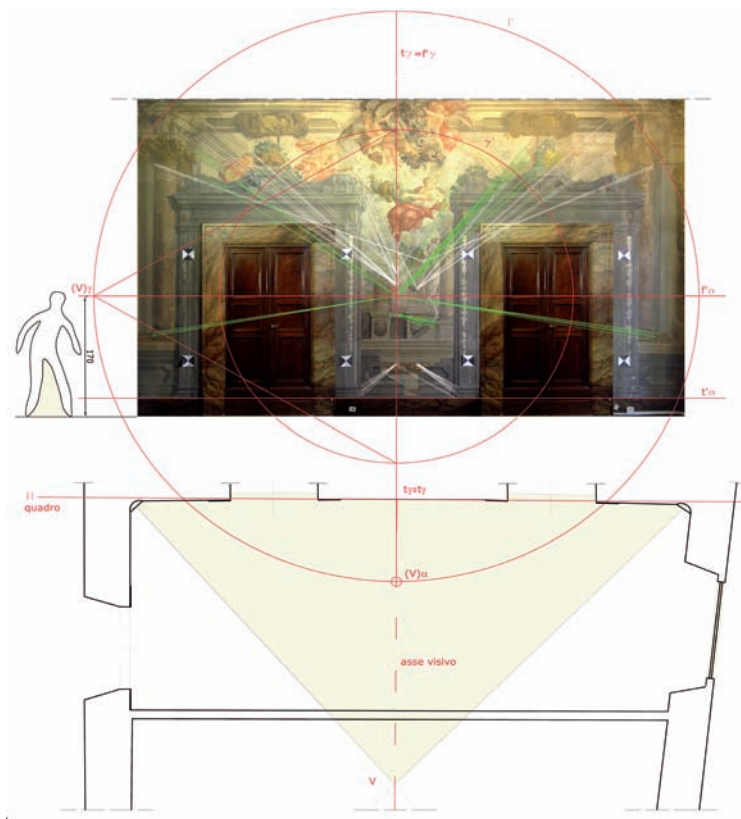


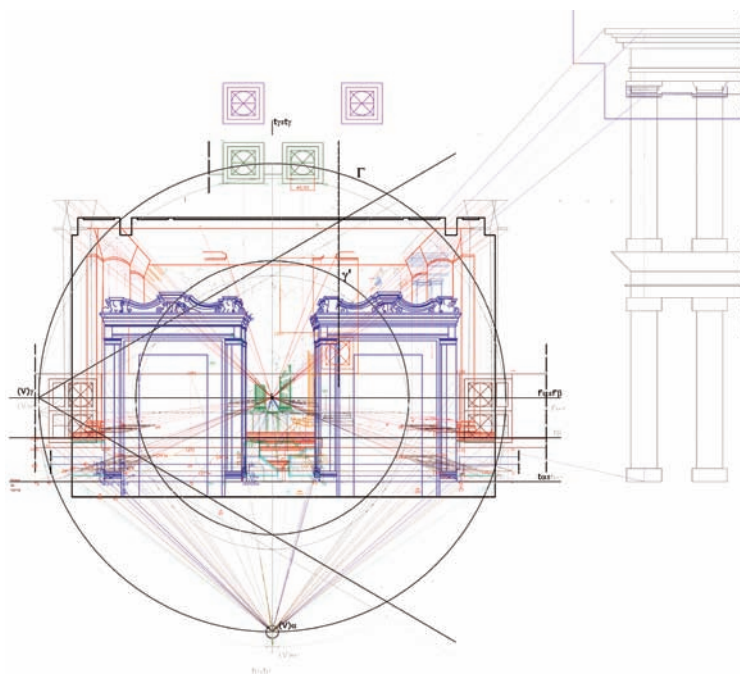
Fig. 165
 Palazzo Pasquali, Firenze. Stanza 1.
 Restituzione prospettica della quadratura.
 Il punto di vista è stato individuato al di là del muro denunciando così il successivo intervento di divisione della sala in due vani.

in tale sistema architettonico è riconducibile alla narrazione dei miti cosmogonici della creazione del mondo e dell'uomo fino al diluvio universale, contenuti nel primo libro delle *Metamorfosi* di Ovidio³⁶. Lo studio si è articolato in quattro fasi principali: il rilievo architettonico e fotografico della stanza; lo studio degli affreschi con analisi della prospettiva e la ricerca dei suoi elementi fondamentali; la restituzione prospettica per ricostruire lo spazio immaginato. Come per gli altri lavori, si è proceduto all'individuazione dei vari piani paralleli al quadro, riproducendo in modalità vettoriale gli elementi architettonici presenti nel dipinto. Il quadro è stato posizionato coincidente con il piano dell'incorniciatura delle porte; nella parte basamentale è ben visibile la pedana su cui viene impostata la scena dipinta sottolineata dalle rovine di un muretto posto come in proscenio. Le colonne laterali ed il soffitto costituiscono, insieme al suddetto parapetto, quell'impianto teatrale che incornicia la scena, tipico del quadraturismo. Individuando la posizione dell'osservatore al centro è stato possibile rintracciare la quota del punto di vista a m 1,70 da terra. Al fine di rendere la decorazione più realistica il pittore ha apportato, però, alcune correzioni prospettiche: la più evidente è quella che riguarda il muretto in rovina visibile nella parte centrale della parete per il quale il punto di vista risulta abbassato. Per di ricostruire tridimensionalmente la scena dipinta, sono stati individuati i piani paralleli al quadro a cui appartengono gli elementi architettonici rappresentati. Il primo piano prospettico (blu), coincidente con il quadro, contiene gli elementi architettonici che incorniciano le porte:

Fig. 166

Palazzo Pasquali, Firenze. Stanza 1. Restituzione prospettica e ricostruzione, in proiezioni ortogonali, dello spazio dipinto.

Sulla destra l'ipotesi che sul quinto piano prospettico sia rappresentato un doppio ordine di colonne, a registro inferiore tuscanico e a quello superiore dorico, secondo la trattazione serliana.



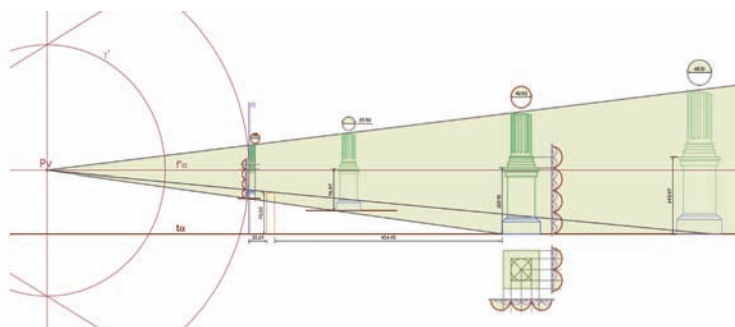
il secondo (celest) comprende il muretto in rovina; il terzo (rosso) il basamento, pensato come un palcoscenico dove si imposta la scena dipinta, il parapetto e le colonne binate al di sopra di questo. I capitelli sono riconducibili all'ordine composito del quale si sono ricercati il modulo e le proporzioni, facendo riferimento al Serlio. Ricostruendo in vera grandezza la colonna disegnata dal pittore è emerso che le proporzioni sono state rispettate anche in pianta. Tra le modanature della base e il diametro si ritrovano rapporti modulari riferibili all'ordine mentre l'altezza, risulta adattata a quella della stanza. Infatti, secondo l'ordine composito, l'altezza delle colonne, comprensiva di base e capitello, è di 10 volte il loro diametro, il pittore invece l'ha considerata solo di 8 moduli. Tali colonne, binate, con il fusto decorato a finto marmo, si ripetono alle estremità di tutta la sala; sia l'alto basamento su cui queste poggiano che la fascia a cassettoni sovrastante fanno da riquadro a ciascuna parete secondo il tema, tipicamente quadraturista, del proscenio.

Al quarto piano prospettico (giallo) ed al quinto (verde), posti più in profondità, appartengono le rovine, fra cui quattro colonne ed una statua con il suo basamento; altro tema caro al

Fig. 167

Palazzo Pasquali, Firenze. Studio della colonna dorica, secondo il trattato del Serlio, per l'individuazione dei rapporti proporzionali della scena dipinta.

La proporzione, così individuata, viene relazionata nel rapporto prospettico e permette di determinare la profondità del quadro.



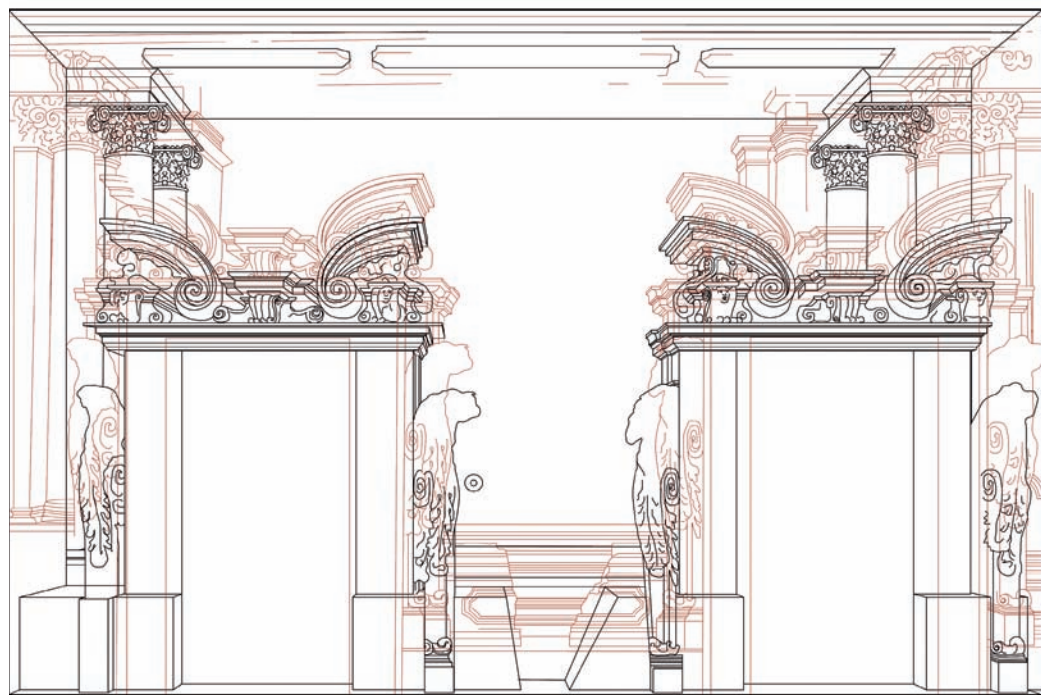
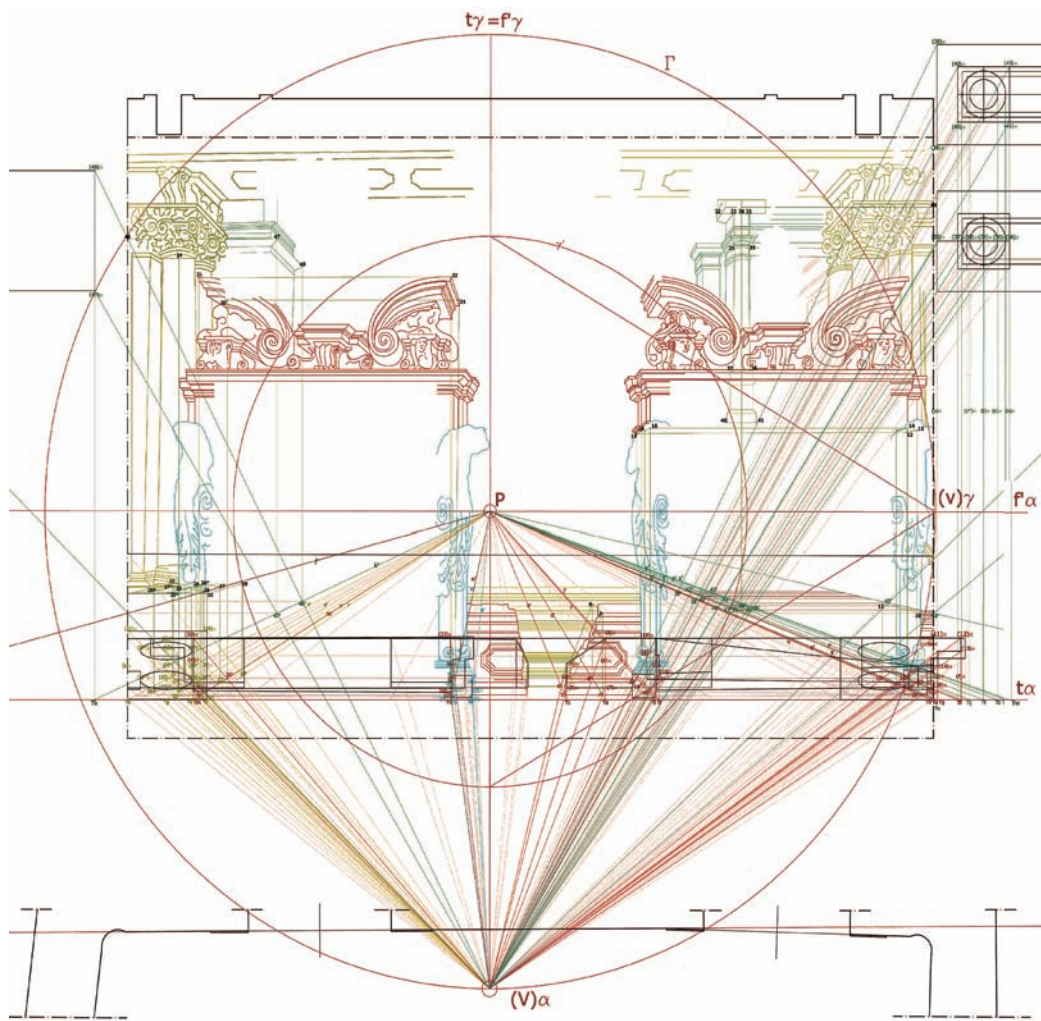


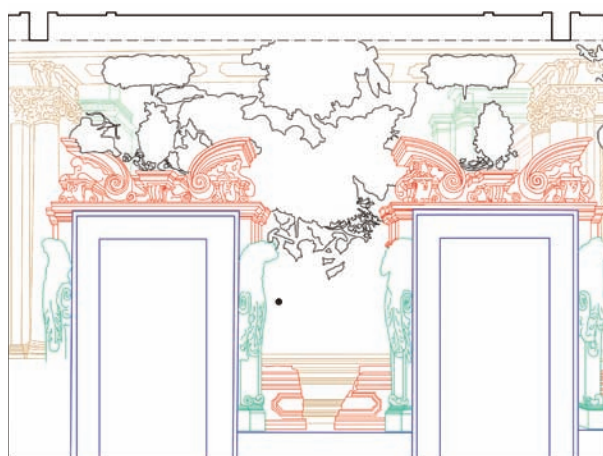
Fig. 168 a fianco
Palazzo Pasquali, Firenze. Stanza 2.
Restituzione prospettica e ricostruzione, in
proiezioni ortogonali, dello spazio dipinto.

Fig. 169 a fianco
Palazzo Pasquali, Firenze.
Confronto fra quadratura e prospettiva
realizzata tramite il metodo canonico.

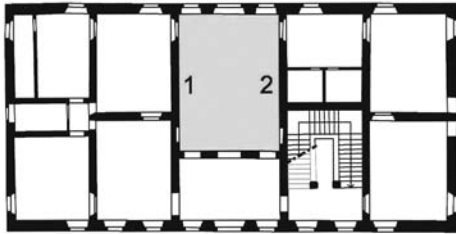
Lo stato reale del dipinto, in marrone, evidenzia come il quadraturista abbia voluto enfatizzare l'altezza dei sovrapporta creando una maggiore verticalizzazione della scena.

Fig. 170/171
Palazzo Pasquali, Firenze. Stanza 2.
Fotopiani ed individuazione dei piani prospettici.

quadraturismo più tardo. Il sesto piano (rosa) contiene, invece, quell'architettura dipinta indefinita che imprime profondità alla scena. Gli elementi architettonici nella parte destra della rappresentazione sono stati ipotizzati di altezza pari a quella di un ordine gigante, cioè due ordini sovrapposti, sulla base di quanto raffigurato nella parete adiacente. Individuato il piano a su cui si impostano gli elementi questo si comportava come un palcoscenico inclinato più alto del piano di riferimento. Ciò viene convalidato sia dai rapporti dimensionali degli elementi architettonici presenti, in particolare il diametro della colonna, sia dalla relazione con l'asse visivo. Effettuato il ribaltamento, si è ottenuta la planimetria della scena dipinta; questo ha permesso di evidenziare le correzioni apportate dal pittore al fine di conseguire una migliore illusione ottica. Un'ulteriore fase è stata quella del confronto fra l'impalcato prospettico dipinto e la corretta rappresentazione in prospettiva da quel determinato punto di vista, per evidenziare le ulteriori correzioni anamorfiche legate alle esigenze percettive; tutto il dipinto è stato realizzato in modo da enfatizzare l'imponenza degli oggetti architettonici rappresentati. Nello studio sulle quadrature presenti nella stanza 2 sono state verificate le medesime osservazioni: i piani, o quinte, individuati sono cinque, di cui il primo piano (blu) considerato è quello delle cornici delle porte e coincide con il piano di riferimento, cioè il quadro. Le volute che sormontano le porte e le statue laterali, come anche la porzione di muretto al centro del dipinto appartengono al terzo piano (rosso). Inizialmente si erano considerate le volute appartenenti al piano degli stipiti, ma un'osservazione più accurata dell'ombra, che la statua centrale destra porta sul muretto, ha permesso di stabilire come essa sia posta anteriormente a questo. Dunque possiamo affermare che le statue laterali appartengono al secondo piano (celeste). Il quarto piano (giallo) contiene le colonne laterali, la trabeazione e la pedana oltre il muretto, cioè il riquadro. Il quinto piano (verde) è quello degli edifici posti ai lati. Il lavoro finale è stato quindi quello di dare la giusta collocazione spaziale delle piante così da ottenere la corretta restituzione prospettica.



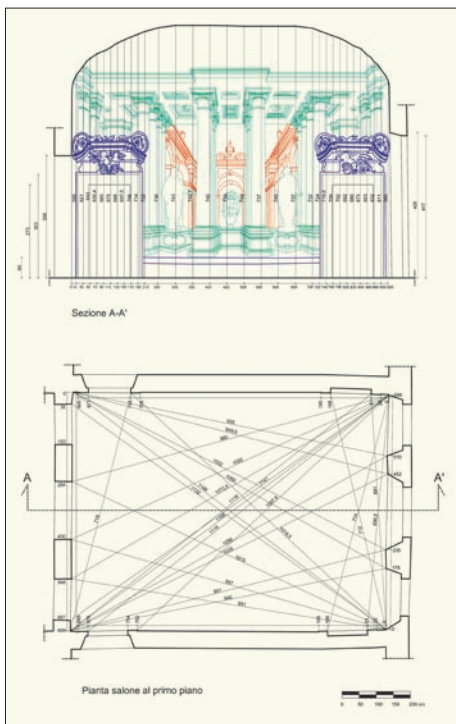
3.7 Villa il Cassero a Cantagrillo, Pistoia



Pianta primo piano
 Salone

Fig. 221
 Cantagrillo, Pistoia, Villa il Cassero.
 Planimetria della villa con indicazione delle
 due pareti affrescate oggetto di studio.

Fig. 222
 Cantagrillo, Pistoia, Villa il Cassero.
 Restituzione del rilievo diretto del salone.



La villa venne costruita sopra una fortificazione medievale, il Cassero appunto, in località Cantagrillo nel comune di Serravalle Pistoiese nel 1713, per volere di Coriolano Montemagni, segretario di stato dei granduchi di Toscana Cosimo III e Gian Gastone. Il progetto dell'edificio, della cappella, del giardino con fontane e statue e dei diversi annessi fu affidato all'ingegnere e architetto granducale Pier Antonio Tosi. Nel XIX secolo in seguito al matrimonio di Alessandra Montemagni la villa passò ai conti Costa Reghini. Successivamente, dopo essere appartenuta alla famiglia Gargani per svariati decenni, è stata trasformata in un condominio. L'edificio ha forma di parallelepipedo, alto tre piani, con una distribuzione planimetrica che si ripete nei tre livelli e che risulta incentrata su un grande salone, separato dall'ingresso vero e proprio da una parete, con porta e finestre. Il salone al primo piano è completamente affrescato con architetture dipinte, figure mitologiche, putti e motivi araldici. Sulle pareti del salone centrale sono dipinte, oltre alle prospettive architettoniche, le statue di quattro importanti esponenti della famiglia Montemagni: Coriolano, costruttore della villa, Corrado, alfiere a Benevento, Buonaccorso, poeta, e Desiderio, segretario di stato del granduca Ferdinando II. Anche l'ampio scalone di accesso ai piani superiori presenta la volta affrescata, pare, dal Sagrestani⁶⁴.

Le quadrature studiate sono quelle sulle pareti 1 e 2. In particolare la 1, sul lato occidentale del salone è caratterizzata da un costruito illusionistico composto da un loggiato con colonne che sorreggono un architrave decorato con un finto cassettonato. Tra le colonne virtuali sono dipinte le statue di Coriolano Montemagni e di Desiderio. Al di là del loggiato dipinto si apre un secondo piano caratterizzato da un'architettura che forma un porticato continuo creando uno spazio centrale aperto che invita ad entrare e percorrere lo spazio illusionistico, una consuetudine che permetteva al quadraturista di dilatare lo spazio reale della sala. La loggia trabeata coperta a cassettoni fu uno dei temi principali dei pittori quadraturisti che si erano formati alla scuola di Jacopo Chiavistelli e che operarono a partire dalla fine del Seicento fino ai primi decenni del Settecento, quali Rinaldo Botti⁶⁵, Giuseppe Tonelli⁶⁶ e Lorenzo del Moro⁶⁷.

La loggia, infatti, rappresenta l'elemento di mediazione tra l'ambiente reale e quello dipinto, il punto più rappresentativo dell'illusione. Essa costituisce un elemento di raccordo visivo per la rappresentazione dei brani architettonici posti in secondo piano, un "invito" ad entrare e a percorrere visivamente gli stessi. La scena architettonica s'impone su un basamento, una sorta di palcoscenico; una soluzione che denota la stretta relazione tra quadraturismo e scenografia, non a caso i quadraturisti sono spesso anche pittori teatrali e scenografi.

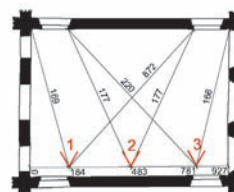
Per la restituzione dell'architettura dipinta è stato eseguito, come di consueto, un rilievo metrico diretto dell'ambiente. Da questo si evince che la sala misura circa 9 x 7 metri e presenta



Restituzione grafica della quadratura

- I piano prospettico
- II piano prospettico
- III piano prospettico

Planimetria con quotatura delle foto utilizzate per la realizzazione del fotopiano



✓ riprese fotografiche

finestre sul lato corto esposto a nord, l'ingresso sul lato opposto e quattro porte sui lati lunghi, due per lato, che immettono negli ambienti adiacenti. L'altezza della copertura nella parte centrale è pari a 7,40 metri e l'altezza del cornicione dipinto che conclude la loggia è circa di 6 metri.

La fase successiva del lavoro ha riguardato l'analisi prospettica delle quadrature necessaria per ricostruire il processo operativo compiuto dal quadraturista.

Dall'analisi del costruito illusionistico realizzato, come di consueto, tramite una prospettiva a piano verticale, si sono fatte alcune ipotesi per verificare la posizione del punto di vista. Da queste è emerso che:

- il punto di vista è contenuto all'interno dell'ambiente architettonico reale;
- il punto principale è posto sull'asse mediano della parete ad una altezza da terra compatibile con quella dell'occhio di un osservatore in piedi;
- il punto di distanza è posto ad una distanza che si avvicina alla metà dell'ampiezza della parete della sala.

Considerando il punto principale posto al centro del vaso dipinto a 1,65 m da terra; la base della colonna quadrata; il piano α coincidente con la pavimentazione della loggia, la distanza del punto di vista dalla parete è risultata pari a 4,61 m.

Successivamente, tramite il procedimento di restituzione prospettica, si sono individuate le vere grandezze degli elementi principali della quadratura, in alzato ed in pianta, ai vari livelli.

Il coinvolgimento dello spettatore nello spazio immaginato è stato ottenuto tramite diversi espedienti di correzione visiva ed è, come abbiamo detto, un aspetto fondamentale nella progettazione degli spazi illusionistici. Possiamo osservare, ad esempio, che la parte centrale del porticato che gira sui tre lati, cioè il lato breve, che chiude prospetticamente lo spazio illusionistico e che risulta il fulcro centrale della raffigurazione, si

Fig. 223
Cantagrillo, Pistoia, Villa il Cassero. Studio dei piani prospettici nella quadratura 1.

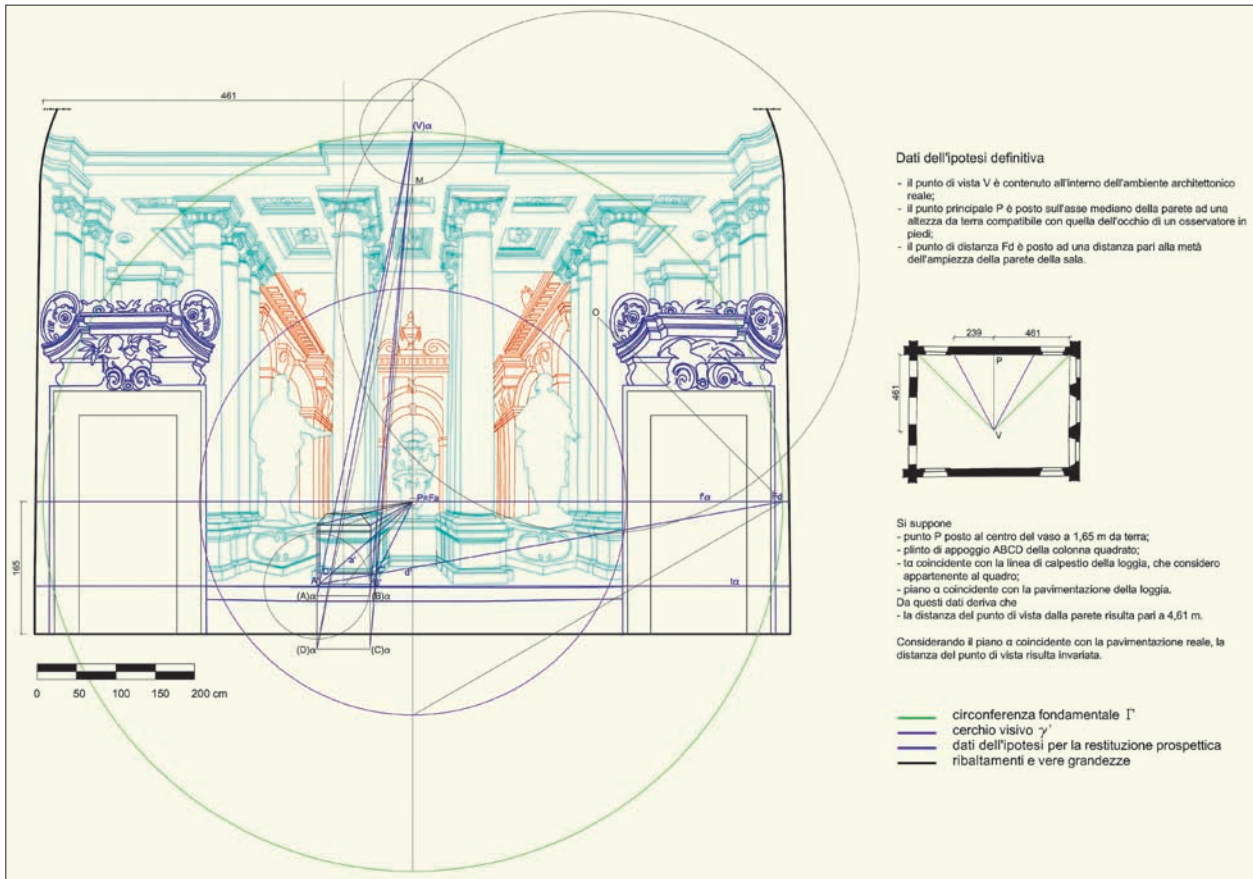


Fig. 224
 Cantagrillo, Pistoia, Villa il Cassero. Ipotesi definitiva per la quadratura 1.

Il punto di vista è contenuto all'interno dell'ambiente architettonico reale. Il punto principale P è posto sull'asse mediano della parete ad una altezza da terra compatibile con quella dell'occhio di un osservatore in piedi. Il punto di distanza Fd è posto ad una distanza pari alla metà dell'ampiezza della parete della sala.

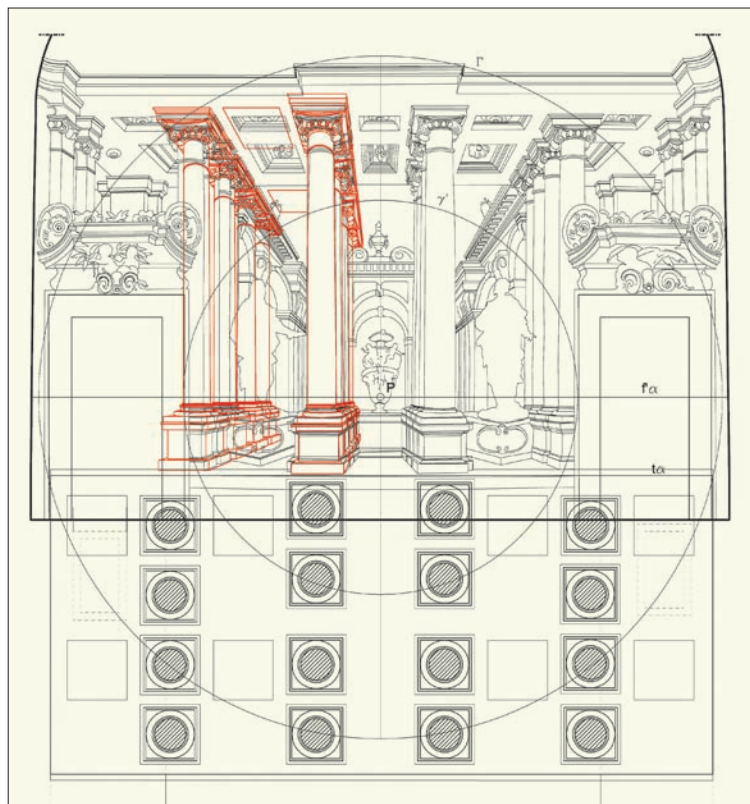


Fig. 225
 Cantagrillo, Pistoia, Villa il Cassero. Quadratura 1. Restituzione del loggiato rappresentato.



I punti di convergenza delle rette di fuga sono concentrati in quattro zone principali poste sull'asse di simmetria dell'affresco ad altezze analoghe a quelle rilevate nella parete 1 in esame.

- Zona di convergenza a 1,30 m dal piano pavimentazione e sull'asse di simmetria della parete. E' determinata dalle fughe delle rette riguardanti la parte basamentale centrale della loggia.
- Zona di convergenza a 1,50 m dal piano pavimentazione e sull'asse di simmetria della parete. E' determinata dalle fughe delle rette della parte basamentale, da alcune rette della parte alta della loggia.
- Zona di convergenza a 1,70 m dal piano pavimentazione e sull'asse di simmetria della parete. E' determinata dalle fughe delle rette riguardanti la parte alta della loggia.
- Zona di convergenza a 2,05 m dal piano pavimentazione e sull'asse di simmetria della parete. E' determinata dalle fughe degli elementi centrali della parte alta della loggia.

Fig. 226
Cantagrillo, Pistoia, Villa il Cassero. Studio della convergenza delle linee di fuga nella quadratura 2.

presenta stilisticamente più elaborato e soprattutto decisamente “fuori scala” nella sua parte terminale su cui è poggiato illusionisticamente un vaso affiancato da due ampie volute. Una scelta fatta in funzione della volontà di attirare l'attenzione dello spettatore verso questa parete, conferendole maggiore dignità ed importanza, in considerazione del fatto che proprio qui, nella campata di destra della loggia c'è la statua dipinta che raffigura il costruttore della villa, Coriolano Montemagni.

Dal confronto tra quadratura e prospettiva - disegnata secondo le regole, risulta evidente che la prospettiva condotta secondo un unico punto di vista risulta decisamente troppo scorciata ed in particolare il basamento offre visivamente l'impressione di “crollare” verso l'osservatore. Una resa più realistica della rappresentazione del basamento si ha invece nella quadratura in cui questa parte è corretta otticamente tramite il punto di vista più basso. Anche la copertura della loggia con i cassettoni ed i capitelli nella prospettiva condotta analiticamente occupa uno spazio decisamente maggiore di quello raffigurato nell'affresco. Si può comprendere, quindi, come questa soluzione risultasse poco efficace perché occultava gran parte dello spazio al di là della loggia su cui doveva, invece, confluire lo sguardo dell'osservatore.

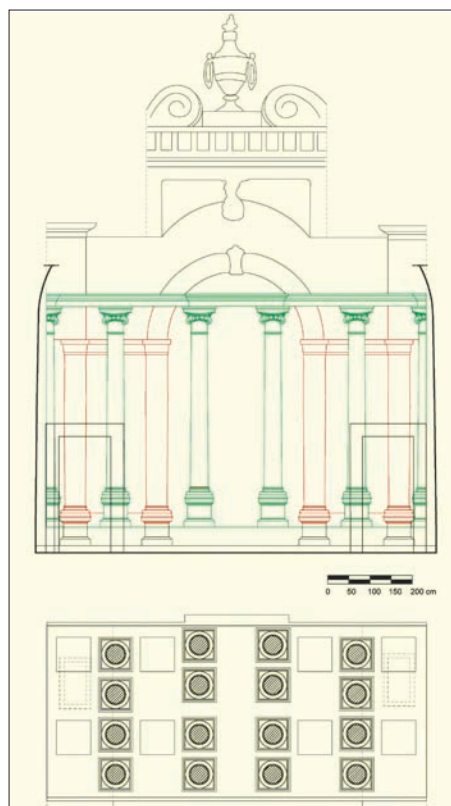


Fig. 227
Cantagrillo, Pistoia, Villa il Cassero. Restituzione del loggiato della quadratura 2.



Fig. 228/229
Palazzo Cerretani, Firenze. Viste all'interno della Sala al piano nobile.
Le quadrature seicentesche sono state realizzate da Jacopo Chiavistelli.

LA STRUTTURA PROSPETTICA PER L'ANALISI
STORICO ARTISTICA DELLE OPERE

La ricerca scientifica per rispondere all'esigenza di studiare le rappresentazioni di architetture in prospettiva nei dipinti e nelle quadrature in modo tale da svelarne i segreti della costruzione prospettica, deve utilizzare come mezzo di studio ed analisi la geometria, chiave di lettura della realtà che ci circonda. La conoscenza di questa materia consente non solo di ricostruire lo spazio immaginario rappresentato dai pittori, ma anche di attribuire ai dipinti una collocazione temporale definita. Infatti, gli elementi architettonici rappresentati sono riconducibili a determinati periodi storici ed anche a certi luoghi. Per realizzare l'architettura dipinta, come abbiamo visto, si usavano le regole della prospettiva, ma il lavoro risultava particolarmente impegnativo poiché, al fine di ottenere gli effetti desiderati, non bastava conoscere le regole della scienza prospettica, ma era necessario applicarne i principi proiettivi anche in maniera inversa per tracciare ed ottenere le linee di costruzione della scena architettonica. Tutt'oggi nell'analisi delle architetture dipinte è necessario partire dal metodo proiettivo con cui sono state rappresentate, anche per riuscire a cogliere le modifiche volute dall'artista in funzione dell'effetto percettivo-scenografico che ha inteso trasmettere. La metodologia adottata si pone l'intento di restituire lo scenario architettonico raffigurato effettuando un'applicazione ragionata dei moderni procedimenti della prospettiva. In particolare, la mancanza di riferimenti dimensionali e proporzionali certi impone, ai fini della relativa ricostruzione, la ricerca di un sistema plausibile di ipotesi circa la strutturazione geometrico-architettonica del tema spaziale dipinto. In maniera pratica la verifica muove susseguentemente dall'applicazione delle idonee costruzioni grafiche relative alla restituzione prospettica, supportate anche dal continuo raffronto con le informazioni deducibili dalla lettura stilistica dell'opera in esame. Il valore di una tale esperienza, dunque, risiede nell'approccio all'uso del disegno geometrico, assolutamente critico e mai meccanicistico. Le rappresentazioni dei fatti architettonici vengono indagate in aderenza con le leggi della geometria proiettiva, filtrate da un'interpretazione storico-stilistica delle opere pittoriche stesse. Tutto ciò sottolinea il valore analitico che da sempre il disegno assume nello studio dell'architettura, volta a volta grazie alla commisurazione consapevole dell'applicabilità dei fenomeni proiettivi. La volontà di cogliere lo stretto legame che intercorre tra l'impalcato prospettico e la percezione dello stesso, si evidenzia nella continua manipolazione delle procedure grafiche per controllare la prospettiva. La frequente comparazione dei risultati ottenuti con architetture strutturalmente credibili, inducono a cogliere le rappresentazioni come veri spazi progettati, in cui determinante è la percezione che il pittore vuole ingenerare nell'osservatore.



La scienza del disegno contribuisce in modo sostanziale a determinare sia il periodo storico dell'opera sia l'autore grazie alla metodologia di analisi critica del principio geometrico organizzatore dello spazio dipinto.

5.1 Il Perugino nei dipinti di S. Maria Nuova a Fano

Lo studio ha preso spunto dalla necessità di analizzare due opere di Pietro Vannucci, detto il Perugino¹ conservate nelle navate laterali della Chiesa di Santa Maria Nuova a Fano, ed aveva lo scopo di analizzare la geometria che sta alla base dell'impostazione prospettica dell'architettura dipinta anche per permettere una valutazione più attenta della paternità dei due dipinti in relazione alla predella sottostante la Madonna in Trono. In una prima fase di lavoro si è effettuato il rilievo dei due quadri, procedendo anche alla realizzazione del fotopiano, indispensabile alla lettura del loro impianto geometrico.

Le due pale, l'*Annunciazione* e la *Madonna in Trono* con il Bambino tra sei Santi, sono opera del Perugino, e risalgono rispettivamente al 1489 e al 1497.

Nell'*Annunciazione*, sotto lo sguardo dell'Eterno benedicente entro una raggiera rotonda con serafini, l'arcangelo Gabriele con il giglio, simbolo dell'amore puro e virginale, è inginocchiato davanti al mistero dell'incarnazione, al quale allude la colomba dello Spirito Santo. Si rivolge a Maria che ha interrotto la lettura, abbandonando il libro sulla cassapanca, con un moto istintivo in direzione opposta rispetto all'arcangelo, contraddetto dallo sguardo e dal capo, abbassati verso Gabriele in segno di devota sottomissione, espressa anche dall'atteggiamento delle mani, secondo codici iconografici in voga sia presso i maestri umbrotoscani che nella pittura fiamminga.

Nella pala di Fano abbiamo una delle prime apparizioni della rappresentazione architettonica caratterizzante le creazioni peruginesche più pregevoli, tra le seconda metà degli anni ottanta e tutti gli anni novanta del Quattrocento: la solenne loggia a quattro campate coperte da volte a crociera, impostate su pilastri a base quadrata, aperta alle profondità del cielo, all'interno della quale risaltano le figure.

Una loggia simile a quella dell'*Annunciazione* appare nella Madonna col Bambino, San Francesco, San Ludovico, San Pietro, San Paolo, San Giacomo Maggiore della chiesa di Santa Maria delle Grazie, a Senigallia, inserita in un complesso conventuale sempre dei Francescani Osservanti, fondato nel 1491 da Giovanni Della Rovere, Signore di Senigallia, marito di Giovanna di Montefeltro, per sciogliere il voto di costruire un convento e una chiesa se avessero avuto la grazia di un erede.

“Non escluderei”, dice Rodolfo Battistini², “che la tavola ora a Senigallia sia stata dipinta subito dopo l'*Annunciazione*, per la stessa chiesa di Santa Maria Nuova, sempre su committenza dei Peruzzi, poi sostituita dalla Pala di Durante che ne riprende lo schema.”

Fig. 252 a fianco

Pietro Perugino, *Annunciazione* (1489), Chiesa di Santa Maria Nuova, Fano. Olio su tavola (212x265 cm).

Fig. 253

Pietro Perugino, *La Consegna delle chiavi*, affresco (335x550 cm) realizzato nel 1481-1482, fa parte della decorazione del registro mediano della Cappella Sistina in Vaticano.

L'architettura dipinta è in funzione dell'effetto percettivo-scenografico che l'artista ha voluto trasmettere. La strutturazione geometrico-architettonica del tema spaziale dipinto è facilmente rintracciabile, ma ogni elemento contribuisce all'unicità dell'opera.





Fig. 255

Pietro Perugino, Madonna in Trono con il Bambino fra i Santi (1485), Chiesa di Santa Maria, Senigallia. Il dipinto presenta lo stesso costruito prospettico di quello della Madonna in Trono a Fano.

La loggia al cui interno avviene la sacra conversazione differisce da quella dell'Annunciazione nella copertura delle campate: non più volte a crociera, ma coperture piane sostenute da archi a tutto sesto, esattamente come nella *Pala di Durante*, con l'aggiunta però delle catene di irrigidimento, mai ripetute nelle altre architetture dipinte dal Perugino³.

L'architettura rappresentata in questi dipinti propone molte similitudini, ma al di là delle impressioni immediate, la ricerca si è indirizzata verso la restituzione dell'impianto prospettico, per leggerne i rapporti geometrico-proporzionali. In tal senso, ricorrendo alla restituzione prospettica, cioè alla costruzione inversa della prospettiva eseguita dal pittore, si è ritrovato come le due opere siano state dipinte in prospettiva centrale a piano verticale, in base alla consuetudine dell'epoca. Questo metodo, scientificamente provato, permette di ritrovare con esattezza la corrispondenza biunivoca tra i punti individuati nel dipinto, cioè quelli in prospettiva e quelli reali, o per meglio dire ribaltati sul quadro, cioè in vera grandezza. In relazione alla ricostruzione della prospettiva si è ritrovata la distanza fissata dal pittore per posizionare il punto di vista. L'identificazione di questo elemento e l'individuazione del quadro, cioè del piano di riferimento su cui è stata dipinta la scena prospettica, costituiscono la base di partenza per andare a ritrovare la struttura geometrica utilizzata dall'autore. Dopo una serie di ipotesi è emerso in maniera chiara che la matrice utilizzata è il modulo quadrato. Infatti in entrambi i dipinti si ritrova questa figura, ripetuta variandone il lato, ma con rapporti ben precisi e determinati. Questo modulo base si sviluppa per tutta la griglia prospettica. L'altro aspetto fondamentale per andare ad individuare i rapporti spaziali della scena ed analizzare così lo spazio dipinto è stata l'analisi dell'architettura rappresentata. Partendo da questi riferimenti architettonici reali, che all'epoca costituivano il bagaglio culturale dell'artista, si è elaborata la ricostruzione in pianta ed in prospetto dell'architettura dipinta.

Nel quadro dell'Annunciazione appare evidente la volontà di creare una loggia, costituita da una scansione regolare di quattro campate, coperte da volte a crociera, impostate su pilastri a base quadrata. Le caratteristiche stilistiche del porticato ricordano quelle delle logge fiorentine, ben note al Perugino che aveva avuto modo di conoscerle direttamente, e che qui ne riproduce i caratteri essenziali senza addentrarsi nei particolari, ma facendo riferimento all'interpretazione brunelleschiana di basi e capitelli. Il chiostro appare costituito da almeno tre navate, caratterizzate da archi a tutto sesto, e ben riconoscibili grazie alla fasce disegnate sulla pavimentazione. Su queste si basa l'impostazione prospettica di tutto il dipinto.

Gli studi effettuati hanno evidenziato come il pavimento sveli la struttura di tutto l'impianto architettonico. Infatti, partendo dalla constatazione che la base del pilastro deve essere a sezione quadrata, si verifica che la campata della loggia è anch'essa a pianta quadrata. Il rapporto compositivo di quest'ultima appare di due a uno, cioè la larghezza doppia rispetto alla profondità. In



Fig. 256
Pietro Perugino, *Annunciazione*, Chiesa di Santa Maria Nuova, Fano. Studio dei piani prospettici utilizzati.

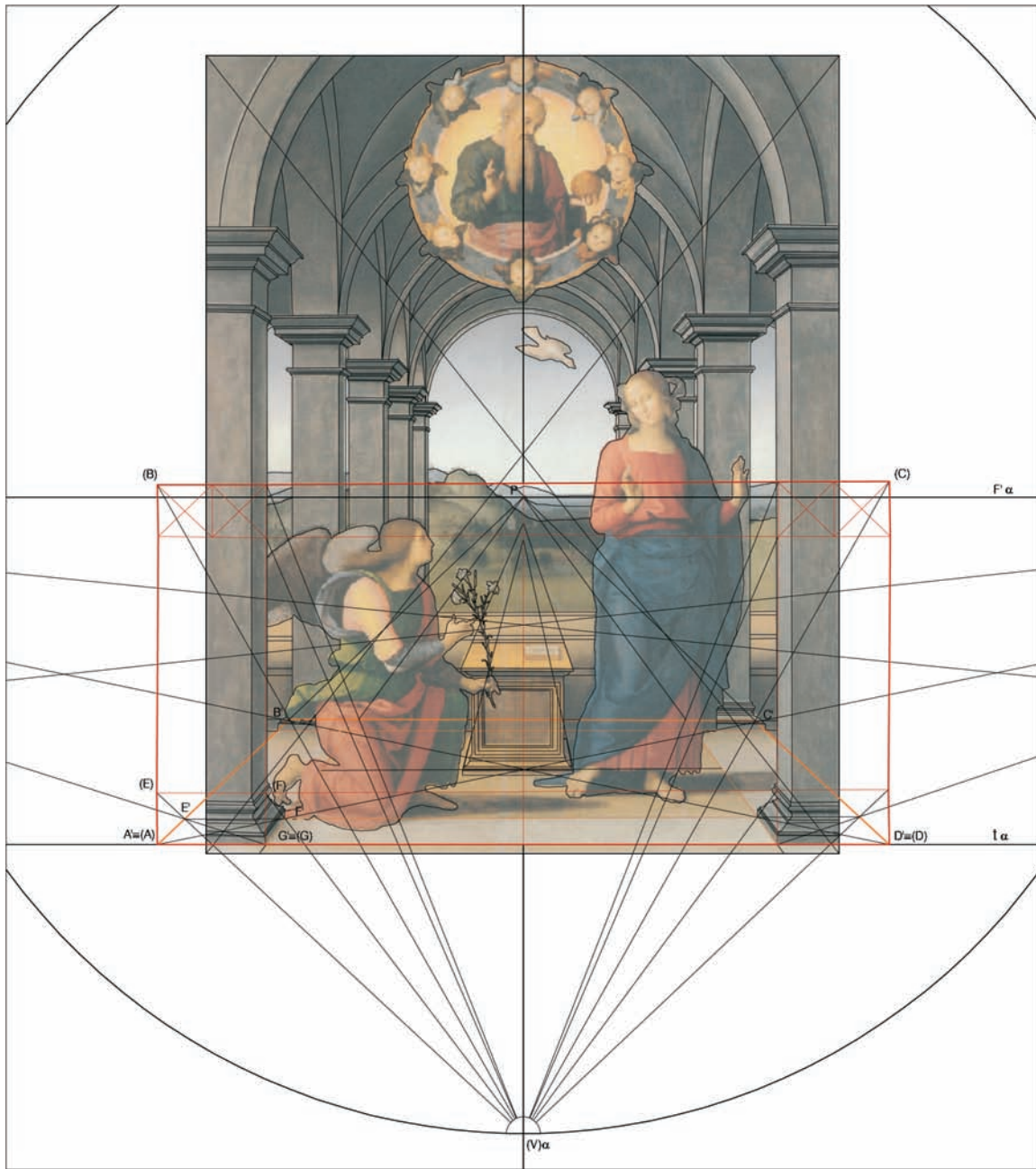


Fig. 257

Pietro Perugino, Annunciazione, Chiesa di Santa Maria Nuova, Fano.

Nell'Annunciazione la loggia appare costituita da quattro campate coperte da volte, impostate su pilastri di base quadrata, un genere architettonico che ricorda le logge fiorentine. Il chiostro, che si genera eseguendo la restituzione, appare formato da almeno tre navate con archi a tutto sesto, identificati dalle fasce disegnate sul pavimento, che permettono di dedurre l'impianto prospettico di base.

altre parole, è stato utilizzato anche qui un artificio scenografico mantenendo però rapporti geometrici precisi.

Inoltre ciò denota l'abilità del Perugino nell'utilizzare accorgimenti prospettici finalizzati alla rappresentazione dello spazio.

Questo utilizzo del modulo ridotto a metà nel senso della profondità gli ha permesso di ottenere un impianto architettonico compatto e godibile dall'osservatore, che diventa partecipe della scena dipinta, cioè uno spazio a misura d'uomo che altrimenti sarebbe risultato troppo profondo.

Tutto ciò si evidenzia anche verificando che le fughe delle basi dei pilastri non convergono verso il punto di fuga principale del dipinto ma verso due punti di fuga secondari, coincidenti

con le due torri che caratterizzano il paesaggio sullo sfondo. Questo rappresenta un'ulteriore quinta scenica, parallela al quadro, dove sono raffigurati elementi naturali: colline degradanti ed una piccola cittadina affacciata su un lago sulla cui superficie si specchia una delle torri. Forse un riferimento a paesaggi reali, ma comunque importante perché, come si coglie dall'osservazione dell'ombra, la luce appare diretta verso l'osservatore. Altra caratteristica della composizione pittorica è l'uso della sorgente luminosa. Infatti, due sono le direzioni presenti nella raffigurazione: una generata dal sole stesso ed evidente nella struttura delle ombre del paesaggio di sfondo; l'altra, di origine mistica, proveniente da una sorgente luminosa posta alle spalle dell'Angelo. Un'ulteriore accorgimento prospettico riguarda la cassapanca in legno situata al centro della scena che ha le fughe poste ad una quota inferiore rispetto a quella del pavimento; tutto ciò al fine di ridurre lo scorcio del coperchio e rendere così visibili maggiormente le pagine del libro posizionato sopra questo e aperto davanti all'osservatore.

Nella pala raffigurante la Madonna in Trono con il Bambino tra sei Santi⁴ la prospettiva a piano verticale ha il suo punto di fuga principale, che rappresenta l'occhio dell'osservatore, proprio nel centro fisico del dipinto. Lo spazio ricreato è caratterizzato da una navata centrale, mentre le due laterali si scorgono appena. La porzione di loggia rappresentata appare costituita da quattro campate che dalle analisi risultano a pianta quadrata. In questo caso, però, nonostante la presenza di archi a tutto sesto, non appaiono coperte da volte a crociera, piuttosto sembra si tratti di una copertura piana. Questa constatazione farebbe ipotizzare l'eventuale necessità di eseguire in maniera più celere il dipinto ma, d'altra parte, dal punto di vista architettonico dimostra meno rispondenza con la realtà del momento. Altrimenti possiamo supporre che la fascia sovrastante e tangente l'arco possa essere l'imposta di un'eventuale volta a vela.

Dunque ancora una citazione dell'architettura fiorentina e, non a caso, di un'invenzione di Filippo Brunelleschi. Comunque l'arco con fascia sovrastante tangente si ritrova come elemento bicromo in vari monumenti della Firenze coeva, basta pensare alla loggia dello Spedale degli Innocenti in piazza Santissima Annunziata ed all'interno della chiesa di San Miniato al Monte. Tutto ciò riconduce ancora al pensiero che il Perugino traesse i riferimenti dall'architettura costruita pur variando la composizione dei vari elementi.

Il lavoro di analisi si è spinto anche oltre, perché sulla base di un'esigenza propria anche degli storici dell'arte che ci hanno coinvolti nei lavori della chiesa di Fano, si è vista la necessità di fare un confronto con la suddetta pala che rappresenta la Madonna con il Bambino in Trono fra i Santi conservata nel coro della chiesa di Santa Maria della Grazie a Senigallia, poiché la scena architettonica dipinta è identica a quella di Fano. Dal rilievo effettuato appare evidente come lo spazio presenti analogie con questa anche nell'impostazione dimensionale dell'architettura come, per fare un esempio, nel caso del raggio dell'arco a tutto sesto. Nel quadro di Senigallia si ritrova in più un

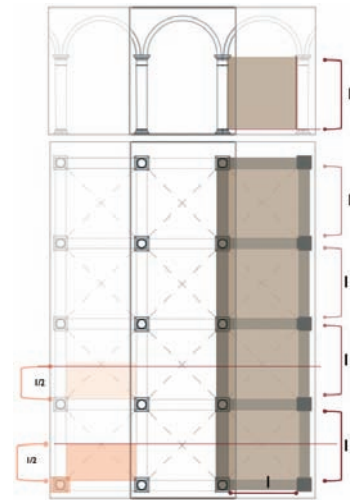


Fig. 258

Pietro Perugino, *Annunciazione*, Chiesa di Santa Maria Nuova, Fano. Restituzione plano-altimetrica dell'architettura tramite le proiezioni ortogonali.

Il rapporto compositivo di campata ha larghezza 1 e profondità $\frac{1}{2}$. Il modulo quadrato, utilizzato per creare lo spazio virtuale, viene così dimezzato.

Fig. 259

Pietro Perugino, *Annunciazione*, Chiesa di Santa Maria Nuova, Fano. Restituzione prospettica del dipinto con individuazione del centro di proiezione e degli elementi geometrici che illustrano i rapporti compositivo-proporzionali.

Il disegno evidenzia come la costruzione prospettica eseguita scientificamente (in rosso), cioè senza le correzioni volute dal pittore, avrebbe generato uno spazio leggermente diverso.

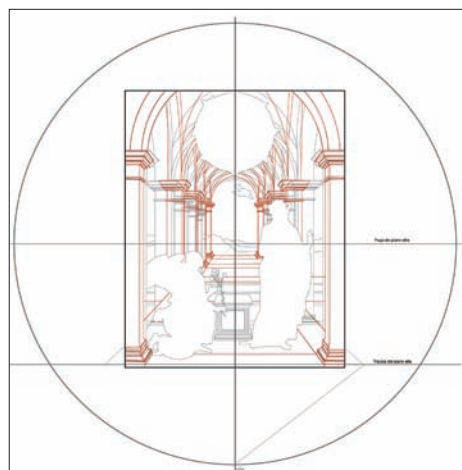




Fig. 260
Pietro Perugino, Madonna in trono fra sei Santi, Chiesa di Santa Maria Nuova, Fano. Studio dei piani prospettici utilizzati.

elemento strutturale fra le colonne: le catene di irrigidimento che dalla restituzione prospettica risultano impostate perfettamente in asse e passanti per il centro dei pilastri⁵. Questo farebbe presupporre che il Perugino abbia impostato prima quest'opera trovando nella griglia aerea un facile controllo degli elementi prospettici, anche perché le catene non hanno altro motivo di esistere ed indubbiamente quella dell'ultima quinta risulta troppo vicino alla testa della Madonna. Così è pensabile che, una volta realizzato il dipinto di Senigallia, ne abbia utilizzato il cartone⁶ successivamente per realizzare l'opera di Fano, togliendone volutamente tali riferimenti dell'impostazione prospettica. Nell'analogia fra le due pale si è verificato che il modulo quadrato, sezione del pilastro, è la chiave di lettura dei rapporti geometrico-proporzionali dell'impostazione prospettica così come il quadrato è il modulo base di ogni campata rappresentata. La restituzione prospettica eseguita su questi dipinti ha permesso inoltre di evidenziare un principio fondamentale della scenografia e cioè il fatto che il quadrato, elemento generatore, viene utilizzato nel giusto rapporto sui piani paralleli al quadro mentre, nel senso della profondità il modulo risulta dimezzato per garantire la giusta percezione visiva del dipinto.

Il pittore in entrambe le opere, per realizzare gli alzati, utilizza lo stesso modulo, il cui sottomultiplo è la sezione del pilastro. Nella Madonna in Trono di Fano utilizza due moduli in più per ottenere un'altezza maggiore del loggiato. D'altra parte era necessario ottenere più spazio in altezza come richiedeva la composizione delle figure, in quanto la Madonna è assisa sul trono.

L'elemento ligneo posto ai piedi del trono presenta le fughe più basse rispetto al punto di vista principale questo per dipingere meno in scorcio il piano e rendere così visibile la tarsia rappresentata su di esso, nonché la base del vaso sovrastante. Allo stesso modo le fughe della seduta del trono risultano più in alto, per la volontà di rappresentare in maniera più proporzionale ed armoniosa la figura della Madonna.

Per quanto riguarda la predella situata sotto il dipinto della Madonna in Trono nella chiesa di Fano possiamo dire che tutti questi accorgimenti e rapporti proporzionali precisi legati all'utilizzo del quadrato non vi si ritrovano.

In tal modo possiamo ipotizzare che l'autore delle due pale non sia lo stesso della predella, apportando, in tal senso un tassello nell'indagine ancora in corso su questo dipinto, che ci vedrà ancora impegnati in un puntuale rilievo delle caratteristiche geometrico-scenografiche.

Ad oggi comunque, al di là del nome, possiamo affermare con certezza che non si tratta di un individuo altrettanto abile e detentore di quelle precise conoscenze geometrico-proporzionali. Può darsi che appartenga alla stessa scuola di pittura, ma la predella ad una prima analisi presenta delle incongruenze e delle casualità prospettiche tutte da decifrare.

Alla luce di queste osservazioni possiamo anche dire che le ipotesi che sono state fatte da alcuni studiosi circa l'attribuzione

a Raffaello non convincono, non solo per la bassa qualità dei volti dei personaggi dipinti, questione che lasciamo ai critici dell'arte, ma anche e soprattutto per la mancanza di un costruito prospettico rigoroso che, indubbiamente, Raffaello sarebbe stato in grado di realizzare. Piuttosto la notizia che Perugino avesse al suo fianco un aiutante potrebbe giustificare tali carenze.

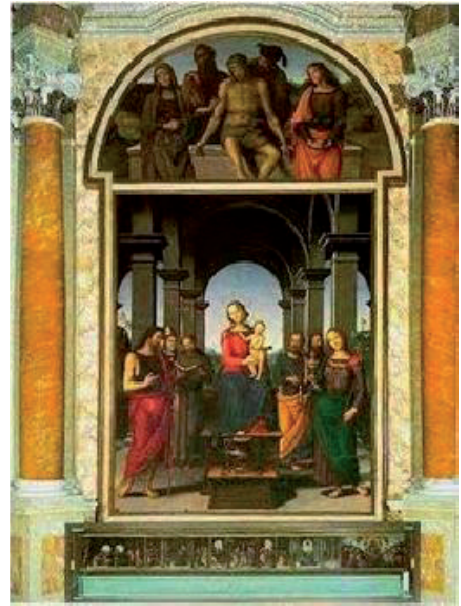


Fig. 261
 Pietro Perugino, *La Pala di Fano* (1497), Chiesa di Santa Maria Nuova, Fano.
 Dipinto a olio su tavola il cui pannello principale (262x215 cm) rappresenta la Madonna in Trono con il Bambino fra sei Santi.

Fig. 263 a fianco

Pietro Perugino, *Madonna in Trono con il Bambino fra sei Santi*, Chiesa di Santa Maria Nuova, Fano. In alto la cimasa (150x250 cm). Sotto la restituzione prospettica con l'individuazione del centro di proiezione.

Il modulo quadrato di riferimento illustra i rapporti compositivo-proporzionali.

Si noti che la costruzione geometrica della prospettiva pone il centro in asse con la figura del Risorto della lunetta. Così le due scene si collegano all'interno della visione Cristologica della Nascita e Resurrezione del Cristo. Ponendo la lunetta superiore all'interno del cono visivo, quindi in una visione non aberrata, si allude alla capacità dell'uomo di conoscere Dio in Cristo, ovvero in Spirito e Verità.

Fig. 262 sotto

Pietro Perugino, *La Pala di Fano* (1497), Chiesa di Santa Maria Nuova a Fano. In basso: le varie parti della predella della Pala di Fano (1497).

Le cinque tavole compongono la cosiddetta predella della Pala di Durante, attualmente oggetto di studio.

1. Natività di Maria
2. Presentazione della Vergine al Tempio
3. Sposalizio della Vergine
4. Annunciazione
5. Assunzione e dono della cintola



