Werner Oechslin

LA STORIA DELLA SALVEZZA «*MORE GEOMETRICO*»: LA VOLTA DELLA NAVATA DI S. IGNAZIO A ROMA AFFRESCATA DA ANDREA POZZO (*)

Abstract - Nothing is in the intellect what has not been before in the senses! The marvelous effect of the perspectival painting on the vaults of S.Ignazio is prodigious and creates «stupore». That is, according to the rhetorics of Quintilian, what is tangible for the «indocti», while – only – the «docti» may have some deeper insights. But Pozzo wants to persuade everyone of the divine truth through the «inganno» of his perspectival art. He does it by means of the «more geometrico», which also stands for firm conclusion and is demonstrated by straight lines («per lineas rectas»), on which the art of perspective is based. To his disciples Pozzo recommends to «tirar sempre tutte le linee [...] al vero punto dell'occhio che è la gloria Divina». And in order to exclude any risk, Pozzo insists on the unique «punctus oculi opticus», from which the painted scene is perceived perfectly indeed. Seen from this point of view the «inganno» (the perspectival lie) is not anymore a risk of error, but, as it appears transformed into a calculated and directed tool, deserves praise. Is has become conform to the «causalitas divina». The method of the «pittore cristiano», as which Pozzo considers himself, is straightforward and in perfect unity with the religious goals. Pozzo is persuading people of theological truth through the senses and finds a «pactus rationalis» to do so. Obviously such a strict – Jesuitical – discipline would undergo a serious crisis, once the conflict between philosophy and theology opens up, to, tolerate' the religious forms within our contingent world according to a «constructed Christianity» (Schelling) or simply by being transformed into a «religious anthropology» (Feuerbach). Pozzos fresco will in this case remain simply a stupendous work of art, and not anymore *that* «teatro sacro» thought to convince the believing people of their salvation on the way to God.

Key words - Andrea Pozzo, S. Ignazio, Roma, Gian Lorenzo Bernini, S. Teresa, Cappella Cornaro, Prospettiva, Religione.

Riassunto - Tutto va per i sensi! L'effetto della prospettiva dipinta nel soffitto di S. Ignazio crea stupore ed è considerato un «prodigio». Secondo la distinzione di Quintiliano questo vale per gli «indocti», mentre è riservato ai «docti» di capire il perché. Ma Pozzo si serve dell'inganno per rendere tangibile a tutti la verità della salvezza che

(*) Traduzione di Giovanna Neiger.

Dio riserva agli essere umani; lo fa «more geometrico», sinonimo di conclusività, e garantito dalla disciplina del «per lineas rectas», di cui si serve la prospettiva. Agli adetti di tale disciplina Pozzo raccomanda di «tirar sempre tutte le linee [...] al vero punto dell'occhio che è la gloria Divina». E per togliere ogni equivoco insiste sull'unico «punctus oculi opticus», dal quale, infatti, tutto si presenta in maniera perfetta. Visto così l'inganno non è più un vizio, ma porta alla lode di quest'arte, che opera a secondo della «causalità divina». Il metodo prospettico del «pittore cristiano», qual è Pozzo, è conforme per analogia alla religione cristiana e ai suoi mesaggi teleologici; vuole convincere i fedeli e dimostrarlo attraverso i sensi, e quindi lega le cose umane e divine attraverso un «pactus rationalis». Per, capire la volta dipinta di S. Ignazio tale contesto è essenziale, ma naturalmente non trova conferma in quel grande dibattito che mette in crisi il rapporto tra filosofia e religione. L'uomo al centro di se stesso e dei suoi interessi rischia di trasformare la «religio cum Deo» in un'antropologia religiosa, come dirà Ludwig Feuerbach. E l'affresco di Pozzo ormai non è altro che un'opera d'arte, «prodigiosa» sì, ma non più il teatro sacro che vorebbe invitare e convincere i fedeli della «Heilsgeschichte» divina.

PAROLE CHIAVE - Andrea Pozzo, S. Ignazio, Roma, Gian Lorenzo Bernini, S. Teresa, Cappella Cornaro, Prospettiva, Religione.

I.

«*Prodigio*» e «*Stupore*»; l'espressione dell'opera d'arte barocca tra «ratio» e «voluptas».

«[Roma] è Libro aperto degli Stupori ingannevoli della Magia del Disegno». Placido Eustachio Ghezzi, *Orazione Accademica*, in *Il Centesimo dell'Anno M.D.XCV. celebrato in Roma dell'Accademia del Disegno*, Roma, Gio. Francesco Buagni 1696, p. 34.

«Wo keine Bilder sind, ist kein Reiz zum Denken». Ludwig Feuerbach, *Philosophische Kritiken und Grundsätze*, Leipzig, Otto Wigand 1846, p. 148.

«Der Protestantismus kümmert sich nicht mehr, wie der Katholicismus, darum, was Gott an sich selber ist, sondern nur darum, was er für den Menschen ist; er hat deßhalb keine speculative oder contemplative Tendenz mehr, wie jener; er ist nicht mehr Theologie – er ist wesentlich nur Christologie, d.i. religiöse Anthropologie». Ludwig Feuerbach, *Grundsätze der Philosophie der Zukunft*, in *Philosophische Kritiken und Grundsätze*, Leipzig, Otto Wigand 1846, p. 269.

«Ammirabili veramente sono i prodigi, che abbiam finora veduti, e che tutto dì veggiamo dell'arte humana!» Con questa frase, Lione Pascoli introduce la *Vita* di Andrea Pozzo (1). Con la sua affermazione, egli

(1) PASCOLI L., *Vite de' Pittori*, *Scultori*, *ed Architetti moderni*, Roma, Antonio de' Rossi, 1736, p. 245.

Fig. 1 - Antonio Birckart, ritratto di Andrea Pozzo col suo libro della «Perspectiva Pictorum et Architectorum» e l'indicazione della sua morte nel 1709, da: Pozzo A., *Perspectivae Pictorum atque Architectorum*, I.Pars [...], Der Mahler und Baumeister Perspectiv, Erster Theil, Augusburg: Probst/Wolffs Erben, s.a. (© Bibliothek Werner Oechslin).

fa subito riferimento all'arte della prospettiva che si serve dell'«inganno» e che rende visibili cose che in realtà non ci sono: «la quale ingannando a suo piacere la vista ci tira a vedere quel che non è». E questo è irritante! Il *Vocabolario degli Accademici della Crusca* definisce il «prodigio» come segue: «Cosa insolita nell'ordine consueto della natura; che anche spesso si prende per Cosa insolita, assolutamente, e talora per Segno di cosa futura» (2). L'insolito pone a volte dei segni premonitori; che i segni che si leggono sul soffitto di una chiesa siano *storico-salvifici*, appartenenti alla divina provvidenza, risulta evidente. Un «Segno di cosa futura» in ogni caso rinvia a qualcosa che va ben oltre. E questo è molto più di una semplice illusione dei sensi, per quanto se ne faccia uso.

Nel 1695, in occasione del Giubileo dell'Accademia di San Luca, Placido Eustachio Ghezzi nel suo discorso ufficiale parla di Roma come del «Centro, ò Punto indivisibile, e prospetico della Virtù, ove tutte concorrono paralelle, le rette linee degl'Ingegni per unirsi alla perfezzione» (3). L'immagine di quella prospettiva che anche Ghezzi attribuisce all'«inganno», può dunque senz'altro essere di supporto alla «virtù» e alla perfezione; in questo senso, l'effetto prospettico viene colto assieme alla linea retta, questa a sua volta assieme all'«ingegno», in tal modo alineato e fissato. La prospettiva è «teleologica» e ormai da tempo al servizio di qualcosa di più importante. Al posto dell'illusione dei sensi, in primo piano vi è lo sguardo sul mondo, non per come si mostra, bensì per come dovrebbe essere. E naturalmente, questi ambiti dell'*Orazione* si mischiano per puro atteggiamento retorico.

Ghezzi prosegue parlando – sempre con riferimento alla virtuosità artistica e ai suoi risultati visibili a Roma – di un «Libro aperto degli Stupori ingannevoli della Magìa del Disegno» (4). Anche gli Accademici della Crusca lo precisano: «Lo stupore è uno stordimento d'animo per grandi, e maravigliose cose vedere, o udire, o per alcun modo sentire» (5).

A tutto ciò, in riferimento alla finalità dell'Accademia, il segretario Giuseppe Ghezzi aveva preposto il commento sulla «prospettiva alla veri-

---

(2) *Vocabolario degli Accademici della Crusca. Impressione Napoletana secondo l'ultima di Firenze*, Napoli, Giuseppe Ponzelli, 1747, vol. III, p. 431.

(3) Ghezzi P.E., *Orazione Accademica*, in Giuseppe Ghezzi (ed.), *Il Centesimo dell'Anno M.DC.XCV. celebrato in Roma dall'Accademia del Disegno, Essendo Principe il Signor Cavalier Carlo Fontana Architetto*, Roma, Gio. Francesco Buagni, 1696, p. 34.

(4) *Ivi*. In precedenza (*ivi*, p. 24), tra le caratteristiche attribuite all'Accademia di San Luca vi è anche quella di «Tempio di stupori».

(5) *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, cit., vol. IV, p. 455.

tà», associandolo alle «linee dottrinali» e all'«orizonte della nostra Accademia»; «in vece dell'inganno dell'occhio», in primo piano doveva stare «il sistema reale dell'educazione Theoria, e che ab ungue Leonem» (6).

Ghezzi amplia l'intero spettro della terminologia della prospettiva includendovi la 'contraddizione' interna dell' «inganno» e del tratteggio geometrico. Alla luce di ciò, meglio si comprendono e si possono analizzare la dimestichezza di Pozzo con la prospettiva e la sua competenza nel settore. In fondo, l'«ab ungue leonem» indica che la comprensione di quei maggiori nessi e obiettivi si possa acquisire sulla base di una concreta osservazione ed esperienza.

A Roma si trovano due di questi «prodigj», tanto insoliti quanto irritanti e probabilmente proprio per questo costantemente associati all'inesauribile termine «barocco»: l'Estasi di Santa Teresa di Bernini nella Cappella Cornaro all'interno della chiesa di S. Maria della Vittoria, e il soffitto di Pozzo a S. Ignazio con l'Apoteosi di Ignazio di Loyola. In questi due casi in particolare sono richieste una buona capacità di osservazione e di immaginazione. In fin dei conti, già i protagonisti sono persone che grazie al loro status – letteralmente sanzionato – di santità, sono stati destituiti dal loro comune essere. Fatto ancor più evidente nella 'historia' che li circonda: visione, estasi, 'raptus', ascensione! Di questi *miracoli*, Feuerbach dirà che piacciono alla fantasia tanto quanto giovano allo spirito (7). È poi mosso da questioni circa la costruzione *e/o* rappresentazione. In maniera altrettanto essenziale, Thomas Reid con la sua «visible figure» si chiede: «Is it a sensation, or an idea?» (8). Quei «prodigj» esigono il massimo impegno da parte nostra, ed è ovvio che l'artista abbia puntato sulla possibilità di fondere impressione sensoriale e comprensione. Il disincanto quando segue, è la conseguenza di chi vuole correre il rischio di privarsi dell'incanto e delle sensazioni – piacevoli – ad esso correlate. Non soltanto l'«argutezza», ma anche quel «fingimento cavilloso» postulato da Emanuele Tesauro nel suo *Cannocchiale Aristotelico* indicano la via su come riuscire a penetrare quel mondo fondamentalmente inaccessibile ai sensi, per poterlo rappresentare in maniera sufficientemente adeguata (9). Il rètore a questo proposito di-

(6) Ghezzi P.E., *Orazione Accademica*, cit., p. 6.

(7) Feuerbach L., *Das Wesen des Christenthums*, Leipzig, Otto Wigand, pp. 170 sg.

(8) Reid T., *An Inquiry into the Human Mind, on the Principles of Common Sense* [1764], Edinburgh, Bell & Bradfute, 1801, p. 200.

(9) Tesauro E., *Il Cannocchiale Aristotelico, O sia, Idea Dell'Arguta, et Ingegnosa Elocutione, che serve à tutta l'Arte Oratoria, Lapidaria, et Simbolica* [...] *Accresciuta dall'Autore*, Venezia, Stefano Curti, 1688, p. 295.

stingue tra «*docti*» e «*indocti*», tra iniziati ed estranei; la radicale separazione tra di essi è una sfida ancor più grande per l'artista, e aumenta i suoi dubbi sulla sua propria competenza e capacità. Queste le parole formulate da Quintiliano al proposito – ed elogiate da Baldinucci nel 1681 in una lettera a Vincenzo Capponi in quanto «bel principio»: «Docti rationem artis intelligunt, indocti voluptatem». Baldinucci le ha integrate con la massima di Plinio: «De Pictore, Sculptore, & Fictore, nisi Artifex iudicare non potest». Tutta la capacità, la 'costruzione' e la finzione che arriva fino alla più minuziosa sottigliezza, sono nelle mani dell'artista. Ed è chiaro per Baldinucci che ciò *deve* essere legato al «giudicare è parte della Ragione» (10). È lui che ci incanta, l'artista ed *artifex*, è lui che realizza il «prodigio» e ci procura lo «stupore».

Tutte queste domande sono inevitabili, e automaticamente seguono ulteriori irritazioni, che hanno inizio già con l'ormai celebre descrizione (11) del «fameux groupe du Bernin» del Presidente del Parlamento di Digione Charles de Brosses, che soggiorna a Roma negli anni 1739/1740:

> «Elle n'en peut plus; l'ange s'approche d'elle, tenant en main un dard dont il la menace d'un air riant et un peu malin. C'est une expression merveilleuse, mais franchement beaucoup trop vive pour une église. Si c'est ici l'amour divin, je le connois, on en voit ici-bas maintes copies d'après nature» (12).

Non si tratta però solamente di amore terreno o divino, e men che meno della loro opposizione. Per la tanta malizia e vergogna provate dinanzi alla rappresentazione indecente e inadeguata per una chiesa, non si è compreso che tutto segue invece proprio quel postulato tridentino delle «imagines utiles»; al mondo dei sensi spettano senz'altro dei compiti di mediazione. La «voluptas», per quanto resa umana e condivisibile da Bernini, rimanda ancor meglio all'«amor Dei». Per Bellarmino, la «voluptas» si associa ai privilegi di coloro che accedono allo *status* di beatitudine e di santità. Perché mai, per comprendere meglio la «beati-

---

(10) Baldinucci F., *Lettera* [...] *Nella quale risponde ad alcuni quesiti in materie di Pittura*, Roma, Nicol'Angelo Tinassi, 1681, p. 4.

(11) Tintelnot H., (*Zur Gewinnung unserer Barockbegriffe*, in *Die Kunstformen des Barockzeitalters*, hrsg. von Rudolf Stamm, Bern, Francke, 1956, pp. 13-91, qui pp. 77 sgg.) ha usato la descrizione di Teresa non solo come esempio tipico delle «mutazioni del giudizio», ma anche delle «gradazioni della conoscenza»; definisce la descrizione di de Brosses «ironizzante-obiettiva», mentre caratterizza ad esempio il «brusco rifiuto» di Burckhardt come un «ragionamento del tutto nordico-protestante».

(12) de Brosses C., *Lettres Historiques et Critiques sur l'Italie*, Paris, Ponthieu, An VII, vol. II, p. 334.

tudo» e la «voluptas Sanctorum cum Deo & Beatis omnibus» ([13]), non si dovrebbe fare appello ai sentimenti umani e seguirli fino ad addentrarsi nei ben decifrabili segni fisiognomici? Noi capiamo meglio ciò che conosciamo. E si può e si dovrebbe percorrere questa via verso una maggiore comprensione di cose di per sé difficili da capire o del tutto inafferrabili.

In breve, nel caso della Teresa di Bernini, all'‘irritazione’ procurata dai sentimenti fin troppo umani, si contrappone la «ratio» teologica, secondo la quale la «voluptas» porta, con rimando all'autorevolezza di Bellarmin, alla «aeterna Felicitas»: «explicat voluptatem, qua Beati inter se, tum etiam cum Deo conversantes perfruentur» ([14]). In questo modo, «conversatio» e «voluptas» vengono unite e per così dire tradotte in una guida ‘iconografica’. Giandomenico Ottonelli coniuga il tutto, col titolo di «Floriferium», letteralmente con le immagini e la loro produzione di senso – «pro iconologia» – e spiega che: «Flores non negligit, sui fructus quaerit» ([15]).

All'arte spetta dunque il particolare significato di fare da mediatore tra il mondo delle nostre esperienze e i pensieri che le oltrepassano.

La «voluptas» è associata al ‘troppo umano’ esattamente come allo stato auspicato di beatitudine. E ciò che sembra tanto ambiguo o addirittura contraddittorio, è infine la chiave per la comprensione che conduce dalla percezione sensoriale alla beatitudine simile a Dio, che da essa si staglia, oscurandola. Anche qui dunque, una prospettiva *storico-salvifica* è collegata al mondo effettivamente esperibile; come quando, d'altro canto, l'«inganno» della prospettiva in Andrea Pozzo viene modificato grazie alla precisione matematica della linea dritta di una via certa verso Dio, e tramite un'illusione ottica viene per così dire ‘costruita’ una prova percepibile della sua esistenza.

Il mondo illuministico non è del tutto cieco a questo modo di vedere. Nella sua discussione sull'allegoria come di un «instrument universel qui se prête à tout», De Brosses scrive, nel 1760, nella sua descrizione *Du Culte des Dieux Fétiches*:

([13]) BELLARMIN R., *De Aeterna Felicitate Sanctorum Libri Quinque*, in Id., *Opera*, Köln, Bernardus Gualtherus, 1617, vol. VII, col. 1496.

([14]) Odomenigicus Lelonottus [= Giandomenico Ottonelli], *Floriferium de Multiplici Conversationem Genere, seu Flores Ex Sacrae Scripturae*, Firenze, Ioannes Antonius de Bonardis, 1652. Quest'enciclopedia in ordine alfabetico per la «Santa Conversatione di Giesù, Maria, e Giuseppe» è stata pubblicata assieme alla seconda edizione del rispettivo *Discorso* e della rispettiva *Iconologia, cioè Ragionamento d'Immagini* presso il medesimo editore Gio. Andrea Bonardi a Firenze nel 1652. Di questo, l'autore si occupa nella pubblicazione sulla Santa Teresa di Bernini in corso di preparazione.

([15]) *Ivi*, p. 3 («Christiano Lectori»).

> «Le système du sens figuré une fois admis, on y voit facilement tout ce que l'on veut comme dans les nuages: la matière n'est jamais embarrassante; il ne faut plus que de l'esprit & de l'imagination: c'est un vaste champ, fertile en explications, quelles que soient celles dont on peut avoir besoin. Aussi l'usage du figurisme a-t-il paru si commode, que son éternelle contradiction avec la Logique & le sens commun n'a pu encore lui faire perdre aujourd'hui dans ce siècle de raisonnement le vieux crédit dont il a jouï duran[t] tant de siécles» (16).

La ricerca di un'immagine, insieme a ciò che de Brosses chiama «figurisme», sono a disposizione ogniqualvolta si tratti di simboleggiare, seguendo tutte le regole della «argutezza simbolica», una cosa che altrimenti si sottrarrebbe alla normale comprensione. Questo non può essere arbitrario. De Brosses critica tutte quelle forme che si presentano come «assemblage confus» e «cahos indéchiffrable» (17). L'accento è dunque posto sulla «Logique» e sul «sens commun»; le immagini devono favorire la comprensione e non ulteriormente occultare. Per Andrea Pozzo e l'«imaginaire» da lui progettato a S. Ignazio, questo avviene, per così dire, «more geometrico», tramite un'infallibile e sistematica osservazione, di cui è stabilita l'unica e corretta visuale.

* * *

La domanda però è se e come tale '*impegno*' sia riconoscibile ed esperibile. Bisogna partire dal presupposto che lo stupore dell'osservatore contemporaneo dinanzi alla volta affrescata di S. Ignazio è dovuto quasi esclusivamente all'illusionistico 'effetto' pittorico. Nel 1951, nel suo *Welt der Kunst*, un'opera tarda, dedicata alla contemplazione artistica, Albert Erich Brinckmann scrive, riferendosi a Pozzo e all'illusione spaziale:

> «Il nostro tempo difficilmente possiede ancora la passione necessaria per tali fantasie spaziali. Perfino lo storico dell'arte si inoltrerà di rado in quelle sfere. Egli però di certo avverte l'enorme potere immaginifico e creativo dell'arte [künstlerische Vorstellungs- und Gestaltungskraft], necessario a dare agli spazi celesti e infiniti almeno una parvenza di esistenza» (18).

Due cose sembrano essere andate perse: la possibilità di immaginare spazi celesti – e infiniti (e questo non soltanto come surrogato di un''esi-

---

(16) DE BROSSES C., *Du Culte des Dieux Fétiches, ou Parallèle de l'ancienne Religion de l'Egypte avec la religion actuelle de Nigritie*, [Genève] 1760, pp. 6 sg.

(17) *Ivi*, p. 5.

(18) BRINCKMANN A.E., *Welt der Kunst. Künstlerische Anschauung, Schöpfung, Wirkung*, Baden-Baden, Woldemar Klein, 1951, p. 45.

stenza illusoria'!), ed evidentemente anche la conoscenza e la cognizione delle capacità di poter rappresentare tali cose. Sappiamo solo intuirle!

Bisogna dunque iniziare da capo, se allo «stupore» e all'incompetenza degli «indocti» si vuole aggiungere un po' di cognizione e conoscenza. In realtà è tutto già racchiuso in quella sentenza aristotelica, a prescindere dalle sue varie interpretazioni: «Nihil est in intellectu, quod non prius fuerit in sensu». Non è possibile evitare uno dei due mondi, quello della percezione sensoriale o quello dell'immaginazione, evitare le loro disuguaglianze e i loro legami. E qui l'arte ha da sempre capito il suo compito concreto di mediazione; la ricchezza degli 'strumenti' e delle forme da essa usati a questo scopo, corrisponde all'importanza di questa circostanza.

* * *

L'artista è particolarmente sollecitato quando si tratta di religione e verità divine, argomenti che si sottraggono alla nostra comprensione ([19]). Il concilio tridentino ha affrontato la questione e ne ha dedotto la particolare rilevanza di tutti i segni raggiungibili e delle 'reliquie' nonché delle immagini quali mediatrici. Molto più tardi, nel 1803, Friedrich Wilhelm Josef Schelling ha riassunto il concetto di fondo nel suo scritto *Die historische Construction des Christenthums* con la frase: «Le idee di una religione rivolta verso una contemplazione dell'infinito nel finito devono venir espresse prevalentemente nell'essere» ([20]). Da ciò scaturirono pensieri concreti come quelli che Schelling incluse nella frase: «Questa contemplazione simbolica è la chiesa, come opera d'arte vivente» ([21]). Contemporaneamente, e sulla base di esperienze e competenze personali, Karl W. F. Solger aveva sottinteso la medesima convinzione nella sua domanda retorica: «Cosa denota più devozione, rinunciare del tutto al Dio al quale non si riesce ad arrivare, o trascinarlo nella propria sfera, rendendolo più umano, più familiare?» ([22]).

([19]) Per questo e quanto segue cfr. OECHSLIN W., *«Quantum homini licet»: ,Aesthetik' zu heilsgeschichtlichen Bedingungen*, in *Estetica Barocca*, a cura di Sebastian Schütze, Roma, Campisano, 2004, pp. 63-87.

([20]) SCHELLING F.W.J., *Achte Vorlesung. Über die historische Construction des Christenthums*, in Id., *Vorlesungen über die Methode des academischen Studiums*, Tübingen, Cott, 1803, p. 182.

([21]) «Diese symbolische Anschauung ist die Kirche, als lebendiges Kunstwerk». *Ivi*, p. 183.

([22]) SOLGER K.W.F., *Nachgelassene Schriften und Briefwechsel*, hrsg. von Ludwig Tieck und Friedrich von Raumer, Leipzig, Brockhaus, 1826, vol. I, p. 42. Le considerazioni di Solger fecereo seguito alla sua visita alla chiesa conventuale di Einsiedeln (OECHSLIN W., *Einsiedeln als religiöses Zentrum*, in Oechslin W. & BUSCHOW OECHSLIN A., *Die*

Esiste consenso sul fatto che 'tradurre' il mondo trascendentale sia un compito utile e dal punto di vista della religione necessario, in modo da avvicinarlo alle percezioni attraverso simboli e forme (artistici). Tenendo conto della «perspectiva artificialis» usata da Pozzo nella sua opera a S. Ignazio, la domanda sul punto di vista dell'osservatore è doppiamente rilevante. Si tratta del punto di posizione dell'osservazione (di quel «punto dell'occhio» (23) specialmente sottolineato e difeso da Pozzo) e della posizione della cognizione e comprensione, come evidenziato da Solger e Schelling. Ciò che nella tradizione retorica viene esposto attraverso la contrapposizione «docti/indocti», Solger lo spiega con le parole «fede fanciullesca» («Kinderglaube»), «accecamento del popolo» («Verblendung des Volkes»), e inoltre con la difficoltà di «elevare l'uomo dall'immagine a Dio stesso» data dalle condizioni poste dalla Riforma: «Ma i più non hanno avuto la forza per questa elevazione». («Aber die meisten haben keine Kraft zu diesem Fluge gehabt».) La «fantasia, il sublime organo della religione» li avrebbe uccisi. Solger mette a confronto la «ragione pura» e le bassezze della «conoscenza comune» (24). Questo problema non compare solo nell'ambito di questioni religiose, ma sostanzialmente riguardo alla potenzialità della nostra comprensione. Wilhelm Dilthey, nella sua tesi di dottorato sull'etica di Schleiermacher, ha ripreso la questione – in fondo anche in riferimento alla «Bestimmung des Menschen» di Fichte –, ponendo la domanda: «In base a cosa si misura l'uomo?» (25) Come già Kant aveva associato la condizione di «esperienza possibile» («mögliche Erfahrung») alle idee, adesso viene genericamente individuato un rischio di rottura con 'l'altro mondo' (26). Dilthey cita dai *Frammenti* dell'Athenaeum: «Hanno trovato un punto al di fuori della terra che solo un matematico può voler cercare, ma hanno perduto la terra stessa. Per dire che cosa è l'uomo, si deve esserlo e in aggiunta pure esserne coscienti?» (27).

Kunstdenkmäler des Kantons Schwyz. Neue Ausgabe, Band III.1: *Der Bezirk Einsiedeln*, Bern, Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte GSK, 2003, pp. 46 sgg.).

(23) Per questo argomento cfr. cap. IV.

(24) SOLGER K.W.F., *Nachgelassene Schriften und Briefwechsel*, cit., p. 41.

(25) DILTHEY G., *De Principiis Ethices Schleiermacheri*, *Dissertatio Inauguralis*, Berlin, Gustav Schade, [1864], p. 45.

(26) Per questo, per gli «auxilia imaginationis e per il «punto di vista della sensibilità pensante» e altro ancora cfr. OECHSLIN W., *«...und welche Vernunft speculirt nicht.»..: NEBENGEBÄUDE - architektonische und andere!*, in *Wissensformen. Sechster Internationaler Barocksommerkurs*, *Stiftung Bibliothek Werner Oechslin*, Zürich, gta-Verlag, 2008, pp. 16-37.

(27) DILTHEY G., *De Principiis Ethices Schleiermacheri*, cit., p. 45.

In questo contesto, l'impresa di Pozzo a S. Ignazio è – ben oltre il solo 'virtuosismo' prospettico – di grande attualità. Si tratta dell'essere umani in condizioni terrene e di questioni metafisiche, o, più semplicemente, formulandolo secondo la tradizione religiosa, del rapporto tra uomo e Dio e il possibile linguaggio 'illustrato'. Questo è ciò che Pozzo dimostra *ad oculos* a S. Ignazio. È opportuno dare un rapido sguardo alla persona di Pozzo.

II.

«fratel gesuita» e «pittore disgraziato».

«...era più religioso che pittore». ... Francesco Baldinucci, *Vita di Andrea Pozzo*, ed. E. Benvenuti, in «Atti della I.R. Accademia di scienze, lettere ed arti degli Agiati», 1911, p. 224.

«Vivrà il gran Pozzo, sì, vivrà immortale». ... Adamo Chiusole, *In Lode del P. Andrea Pozzi*, in Id., *Componimenti Poetici sopra La Pittura Trionfante*, Siena, Bonetti, 1751, p. 59.

Lione Pascoli è consapevole che Andrea Pozzo rappresenti un caso particolare. Dopo essersi espresso in linea di massima sui «prodigj», illustra la sua persona inizialmente dal punto di vista dei «più vasti, bizzarri, e pellegrini pensieri» ([28]). La crescita artistica di Pozzo non presenta elementi tipici, come ad esempio la frequentazione di una scuola di pittura; Pascoli si rifugia invece in allusioni del tipo: «quando il primo latte è vizioso contamina facilmente il sangue» ([29]). Non si può parlare di un precoce e fruttuoso avviamento all'arte: Pozzo è piuttosto un autodidatta. La sua natura di artista si fonda su «talento», «inclinazione» e «volontà». In veste di «fratel coadiutore» presso i Gesuiti a Milano ha l'opportunità di dimostrare il suo talento con la decorazione delle «Quarantore» a S. Fedele, e successivamente in occasioni analoghe ([30]). In che modo avesse acquisito queste capacità e una virtuosità così precoce, rimane incomprensibile. «Chi questi fosse a me non è noto», commenta Pascoli riferendosi a un maestro di Milano. In ogni caso, Pozzo prese ben presto le distanze da una carriera di pittore comune e scelse di procedere «senz'altra guida», «di sua capacità da se divenire esper-

([28]) PASCOLI L., *Vite de' Pittori, Scultori, ed Architetti moderni*, cit., p. 246.
([29]) *Ivi*, p. 247.
([30]) *Ivi*, p. 248.

tissimo» ([31]). Ciò è confermato da Francesco Baldinucci, figlio di Filippo Baldinucci, che così commenta: «stette in Milano non contento di dipingere quadri a olio si sentì portato da genio particolare all'Architettura e Prospettiva» ([32]).

Ma la pittura prospettica non si addice al comune curriculum di un pittore, men che meno a Roma. Anche lì, Pozzo s'imbatte in tanta diffidenza: «chi la [= tela della cupola a S. Ignazio] vedeva dipignere ne formava mal concetto, e cattiva riuscita pronosticava» ([33]). Si osserva con sospetto come egli faccia uso del pennello grande, «onde i muratori per imbiancar le parieti si servono» ([34]). Pascoli riporta la replica dello stesso Pozzo: «chi ha saputo [...] fare il disegno, che è il difficile, saprà condur l'opera secondo tutte le proporzioni, ed attenenze, che è il facile» ([35]). Milizia parlerà ancora della «celerità incredibile» con la quale dipingeva ([36]). Vi era evidentemente una grande diffidenza generale: Baldinucci parla di una «grande e pubblica maldicenza» ([37]).

A ciò si sommarono l'incompetenza e la mancata comprensione. Significativo è l'aneddoto secondo il quale Pozzo presentò tutte le singoli parti di una decorazione delle Quarantore, «uno per volta separato l'uno dall'altro alla vista de'curiosi suoi malevoli»; i non iniziati non poterono riconoscere alcunché: «niente distinguevano che cosa fossero e ridendosi e facendosi beffe del dipintore» ([38]). Ben più grande fu poi lo stupore causato dall'effetto prospettico della «macchina» nel suo insieme. L'episodio documenta quanto il rapporto tra realtà e (mero) stupore corrispondesse alla contrapposizione tra *docti* e *indocti* di Quintiliano.

Alla storia di dileggio e misconoscimento corrisponde d'altro lato il racconto di un'ascesa artistica costellata di miracoli. Per ben due volte i suoi talenti vengono scoperti in maniera straordinaria, quando a Milano, e poi di nuovo a Roma – dopo la morte del suo «gran Protettore», il generale dei Gesuiti Oliva, che lasciò Pozzo «senz'altro appoggio» –

([31]) *Ivi*, p. 247.

([32]) Benvenuti E., *La vita del Padre Andrea Pozzo scritta da Francesco Baldinucci*, in «Atti della I.R. Accademia di Scienze Lettere ed Arti degli Agiati in Rovereto», III, XVII, I, 1911, pp. 206-237, qui p. 217.

([33]) Pascoli L., *Vite de' Pittori, Scultori, ed Architetti moderni*, cit., p. 254.

([34]) *Ibidem*.

([35]) *Ivi*, p. 255.

([36]) [Milizia F.], *Andrea Pozzo*, in *Le Vite de' più celebri Architetti d'ogni nazione e d'ogni tempo precedute da un saggio sopra l'Architettura*, Roma, Komarek, 1768, p. 384.

([37]) Benvenuti E., *La vita del Padre Andrea Pozzo scritta da Francesco Baldinucci*, cit., p. 227.

([38]) *Ivi*, p. 222.

59

IN LODE
DEL P. ANDREA POZZI
DELLA COMPAGNIA DI GESU'

SONETTO.

FInchè regna questʼ arte, e ovunque vale
Ad ornar col Pennello o tele, o mura,
Tolto del volgo dalla sorte oscura
Vivrà il gran Pozzo, sì, vivrà immortale;

Che, siccome ei non ebbe innanzi uguale
In ciò, di che più pregiasi Pittura,
Ne l' avrà pure nell' età futura;
Che rado ingegno uman tant' alto sale.

E chi fia mai, che cose e varie, e tante
Esprimer possa in largo, o stretto piano
Con ordin sì perfetto al guardo innante,

Che quello, ch' è vicin sembri lontano,
Quel, ch' è unito, diviso, e che si vante
D' ingannar non che l' occhio ancor la mano?

IN

Fig. 2 - Adamo Chiusole, Sonetto «In Lode del P.Andrea Pozzi», da: CHIUSOLE A., *Componimenti Poetici sopra La Pittura Trionfante*, Siena, 1751 (© Bibliothek Werner Oechslin).

egli venne dispensato dai lavori in cucina ([39]). Pascoli lascia intendere quanto fosse grande il favore – che spesse volte si procurava anche dagli esperti – che gli attribuivano i notabili a Roma, e quanto Pozzo venisse difeso contro «disprezzatori» e «critici». Queste le parole di Ciro Ferri citate: «Se noi, ed altri pittori dovessimo ognun col nostro cavallo fare una corsa ci passerebbe Andrea di botto tutti, andando i nostri passo a passo, ed il suo di galoppo» ([40]). Naturalmente viene anche tenuto conto della sua prospettiva tanto diversa. È soprattutto ad essa che Pozzo deve la sua «molta fama» che gli avrebbe procurato degli incarichi alla corte di Torino e altrove, se non l'avesse respinta.

Vita e carriera di Pozzo sono dunque circondate da una «pubblica maldicenza» e da una «persecuzione nata dalla maggior parte dei professori di Roma contro di lui» ([41]). D'altra parte, l'artista è circondato da «stupore e soddisfazione» e «molta fama» ([42]). Non mancava mai il sostegno di eminenti artisti come per esempio Carlo Fontana. Quando a S. Ignazio la volta venne finalmente completata, «volle il Pontefice Innocenzo XII esser il primo a vederla» ([43]).

* * *

Due caratteristiche particolari accompagnano questa eccezionale «Vita» dell'artista. Alla modestia, descritta da Pascoli come «un totale aborrimento delle lodi» ([44]) e legata all'assoluta ubbidienza del «fratel gesuita» verso il suo ordine religioso, corrisponde l'aspetto di Pozzo, che si vestiva male. Carlo Maratta, amico di Pozzo, disse che sembrava un «pittore disgraziato» poiché si presentava sempre «con veste logora, rotta, e sdrucita in più d'un luogo» ([45]). Questo comportamento non è del tutto insolito. Joachim Sandrart racconta di aver «incontrato» Pietro Testa «quasi trasandato», di aver avuto pietà di lui e di averlo «rifornito di cibo, abiti e denaro» ([46]). Per Sandrart, l'uomo malve-

---

([39]) *Ivi*, p. 216 («lavando e operando in cucina») e p. 221 («ed ecco di nuovo questo virtuoso religioso, lasciati colori ed i pennelli, a maneggiare la granata, servire alla cucina portando attorno secondo l'occorrenza la legna, girar per Roma alla cerca delle limosine»).

([40]) Pascoli L., *Vite de' Pittori, Scultori, ed Architetti moderni*, cit., p. 260.

([41]) Benvenuti E., *La vita del Padre Andrea Pozzo scritta da Francesco Baldinucci*, cit., p. 227.

([42]) *Ivi*, p. 217 e 219.

([43]) *Ivi*, p. 228.

([44]) Pascoli L., *Vite de' Pittori, Scultori, ed Architetti moderni*, cit., p. 275.

([45]) *Ivi*, p. 274.

([46]) von Sandrart J., *L'Academia Todesca della Architectura, Scultura & Pittura: Oder Teutsche Academie der Edlen Bau- Bild- und Mahlerey-Künste*, Nürnberg, Jacob von Sandrart/Matthäus Merian 1675, Zweyter Theil, p. 202.

stito è uno «stoico schivo», che rimanda all'iconografia di allora, dei filosofi greci malvestiti, 'incurati' e indigenti che ci vengono descritti anche da Diogene Laerzio, nel caso da Antistene a Monimo ([47]). In un buco nei vestiti di Antistene, da costui ostentato in maniera un po' troppo evidente, Socrate individua tuttavia una sorta di vanità ([48]). Il «mal vêtu» può esser dunque considerato anche come una sorta di vezzo ed estrosità. In fin dei conti, l'abbigliamento è anche subordinato e conforme a una norma dei Gesuiti, secondo la quale esso deve essere 'normale' («honestus, non recedens ab usu religionis») nonché espressione e professione di povertà («conveniens professioni Paupertatis») ([49]). Dietro a tutto ciò vi è lo scopo più alto dei Gesuiti, iscritto nella «via compendii ad perfectionem religiosam». È d'altronde evidente che proprio le concezioni cinico-stoiche della vita, quali per esempio la rinuncia alla proprietà, si ritrovino successivamente nel pensiero cristiano ([50]). In questo senso, un abbigliamento trascurato rappresenta un mezzo efficace.

* * *

L'altra peculiarità della vita di Pozzo è il rifiuto sistematico di utilizzare le sue doti artistiche al di fuori delle sue convinzioni e dei suoi obblighi religiosi. Francesco Baldinucci collega anche questa circostanza alla «profonda umiltà» di Andrea Pozzo e narra inoltre di un «Memoriale» inviato «segretamente alla santità d'Innocenzio XI», in cui Pozzo lo pregava di poter lavorare esclusivamente al servizio della religione e della Chiesa ([51]). Baldinucci precisa: «era più religioso che pittore» ([52]). Questa notizia è attestata da un documento rinvenuto da Lydia Salviucci Insolera datato 7 settembre 1684, nel quale il Papa trasmette adeguate indicazioni al generale dei Gesuiti: «non gli conceda licenza per dipin-

---

([47]) Oechslin W., *Salvator Rosa: Der ekstatische Nachruhm eines «bello spirito» und das wirkliche Leben «tra il serpe, e il rosignuolo»*, in Salvator Rosa, Chiasso 2015, in corso di pubblicazione.

([48]) Laerzio D., *Raccolta delle vite e delle dottrine dei filosofi*, VI. I, 8.

([49]) *Epitome Instituti Societatis Jesu*, Prag, Typis Universitatis Carolo-Ferdinandea, in Collegio Societatis Jesu ad S.Clementem, 1726, p. 257.

([50]) Ciò viene sottolineato per esempio dal Cardinal Pietro Aldobrandini nella dedica a Filippo II (Laertii Diogenis, *de vitis dogmatis et apophthegmatis eorum qui in philosophia claruerunt libri X.*, Roma, Aloysius Zanettus, 1594, s. p.). Qualcuno come Schlegel, che nel suo *Athenaeum* metteva sullo stesso piano cinismo e cristianesimo, non poteva ignorarlo.

([51]) Benvenuti E., *La vita del Padre Andrea Pozzo scritta da Francesco Baldinucci*, cit., p. 221 e 224.

([52]) *Ivi.*, p. 224.

gere a secolari pitture profane» ([53]). Precedentemente, nelle lettere si parla di «resistenze» nonché di una «ripugnanza estrema» da parte di Pozzo nell'eventualità che gli commissionassero pitture di argomento profano ([54]). Egli voleva indubbiamente porre le sue doti artistiche unicamente al servizio di temi religiosi. Nella vita di Pozzo, tutto è improntato alla coerenza e al rigore; Lione Pascoli riporta la risposta dell'artista, interpellato su cosa avrebbe scritto in una sua autobiografia: «ch'era nato povero; ch'era vissuto peccatore; e ch'era morto sperandone nella misericordia d'Iddio la grazia, penitente» ([55]).

Angelo Comolli trovò che questo 'testamento' fosse ancora degno di menzione ([56]). Esso d'altro canto non poté impedire che il conte Alessandro Pompei e Francesco Milizia stabilissero un esempio di infrazione alla regola da parte dello stesso Pozzo; al «Si ripiega, s'attorce, e si ragruppa» di Virgilio ([57]) nulla pareva corrispondere più della 'colonna inginocchiata' di Pozzo, che Milizia presenta come l'esempio più estremo del suo «follamente vaneggiare», attenendosi ad Alessandro Pompei: «quel che è più mostruoso Colonne sedenti, cioè storte, a guisa d'un serpe che si vuol erger ritto in aria» ([58]). Per Milizia risulta che: «Chi vuol esser Architetto alla rovescia studi l'Architettura di Fra Pozzo» ([59]). A causa di tutti gli eccessi formali, Milizia non è neanche in grado di riconoscere la disciplina e il metodo contenuti nel trattato sulla prospettiva di Pozzo; gli concede tuttavia di essersi «contradistinto specialmente nella Prospettiva». Che Pozzo, col suo «Altare capriccioso» («Ara structurae arbitrariae»), con esplicito riferimento a Vitruvio e alle sue Cariatidi, abbia voluto discutere il «variar l'architettura» e mostrare che le colonne non solo stanno in piedi, ma anche sedute, non interessò i critici 'classici' della sua opera.

([53]) Insolera L.S., *Il dipinto ritrovato dell'altare di S. Ignazio. Nuovi contributi su Andrea Pozzo pittore di pale d'altare a Roma*, in *Artifizi della Metafora. Saggi su Andrea Pozzo*, a cura di Richard Bösel, Lydia Salviucci Insolera, Roma, Editoriale Artemide, 2011, pp. 93-115, qui p. 105.

([54]) *Lettere del Rettore del Collegio dei Gesuiti di Torino*, *Giovanni Pietro Granery*, *al Generale dell'Ordine a Roma*, citate in Insolera L.S., *Il dipinto ritrovato dell'altare di S. Ignazio*, cit., p. 106.

([55]) Pascoli L., *Vite de' Pittori*, *Scultori*, *ed Architetti moderni*, cit., p. 273.

([56]) Comolli A., *Bibliografia Storico-Critica dell'Architettura Civile ed arti subalterne*, Roma: Salvioni 1791, vol. III, p. 175, n. a.

([57]) Pompei A., *Li Cinque Ordini dell'Architettura Civile*, Verona, Jacopo Vallarsi, 1735, p. 11. (Pompei qui parla dei «Fratelli Pozzi» riferendosi al «fratel Pozzo»!).

([58]) Milizia F., *Andrea Pozzo*, cit., p. 384.

([59]) *Ibidem*.

III.

L'arte applicata del «veder lontano» («Fernsehkunst») o della prospettiva e i suoi ausili: la «graticola» e gli «spaghi in aria».

«Pertanto se v'imaginerete che essendo in O il lume d'una candela o lucerna in tempo di notte, dalla rete di spaghi si gettino le ombre nella volta, tirando i colori su tali ombre, sarà fatta la terza graticola, che è necessaria per dipinger la volta.
«Ho detto se v'imaginerete, poiche essendo la volta coperta dal tavolato, e lontana dalla rete, e molto più dal lume; o non posson gittarvisi le ombre, o non posson essere sì gagliarde e distinte come bisognerebbe». Andrea Pozzo, *Modo di far la graticola nelle volte*, in *Prospettiva de' Pittori e Architetti*, *Parte Prima*, Roma, Komarek, 1693, s. p.

Angelo Comolli introduce il suo pensiero su Pozzo elogiando appieno i suoi libri sulla prospettiva: «Ecco la miglior opera, che abbiamo in questo genere, frutto delle applicazioni di uomo, che anche praticamente ha mostrato, quanto valesse in questa professione» (60). Con ciò esprime chiaramente la sua preferenza rispetto ad altri trattati sulla prospettiva. L'opera di Pozzo è una guida alla pratica; il suo punto di forza sta nel rigore logico e nel metodo.

Per metterlo in evidenza in tutta chiarezza, egli ha escluso fin da subito, negli «Avvisi a i Principanti», le questioni non puramente matematiche su «bellezza e proportione», rinviandole all'architettura (61). L'argomento maggiormente trattato è la «prospettiva», mentre di architettura si parla solo in quanto i suoi disegni devono essere tramutati in prospettiva nel «modo più sbrigato». Nel titolo del secondo volume dell'edizione tedesca pubblicata nel 1700, la «prospettiva» è data come «arte del vedere lontano» («Fernsehkunst»), e lo scopo dei disegni architettonici di conseguenza è parafrasato con le parole «in die fern zu entwerffen», «progettare lontano» (62). Su ciò si basa Pozzo e non trascura alcun problema. Si occupa, evidentemente per via di alcune sue esperienze didattiche, in maniera perfino pignola dei dettagli. Negli *Avvisi* viene descritta la relativa disposizione sperimentale e dispensato il consiglio:

---

(60) COMOLLI A., *Bibliografia Storico-Critica dell'Architettura Civile ed arti subalterne*, cit., p. 173.

(61) POZZO A., *Prospettiva de' Pittori e Architetti*, *Parte Prima. In cui s'insegna il modo più sbrigato di mettere in prospettiva tutti i disegni d'Architettura*, Roma, Komarek, 1693, s. p. («Monita ad Tyrones»; «Avvisi a i Principianti»).

(62) POZZO A., *Fernsehkunst deren Mahlern und Bawmeistern. Anderter Theil. In welchem gezeigt wird leichte weis alles und jedes, so die Baw-Kunst anbetriefft, in die fern zu entwerffen*, Roma («Zu Rom am heiligen Jubeljahr»), Komarek, 1700.

«Voglio qui soggiungere un consiglio importantissimo, cioè che vi contentiate di ben intender la seconda figura prima di passare alla terza, e l'istesso dico di tutte le altre: Essendo disposte con tal ordine, che ciascuna di quelle che va avanti, è necessaria per capir quelle che vengono dietro» (63).

Pozzo dunque introduce, in un modo comprensibile a tutti, a un genere di trattato quasi matematico, in cui vengono sistematicamente costruite figure e sapere. Nella prefazione «Al Lettore, Studioso di Prospettiva», Pozzo dapprima deve spiegare che la prospettiva è una questione di illusione, che esige una disciplina assoluta «da in principii dell'arte sino alla total perfettion d'essa». La prospettica viene introdotta come un'arte che «con ammirabil diletto inganna il più accorto de'nostri sensi esteriori che è l'occhio»; ed è proprio lei, così abile nell'illudere il nostro senso più affidabile, a dover essere applicata in modo rigoroso («togliendo da essa tutti gl'intrighi delle linee occulte») e quindi imparata (64). Pozzo cerca *la* regola e ricorda pertanto Vignola e la sua ricerca di una «regola facile, e spedita»; da parte sua promette: «ed è più facile e universale dell'ordinaria e comune» (65). Dopo questa disposizione, egli sviluppa il suo metodo didattico con linee e figure secondo il modello euclideo cominciando dalla «Spiegatione delle linee del piano e dell'orizzonte, e de'punti dell'occhio e della distanza» (66). La dottrina viene costruita a favore di una prospettiva affidabile – nonché prevedibilmente illusionistica – e rivolta alla «total perfettione». E prima che Pozzo la possa sviluppare sull'esempio di semplici figure e corpi, per poi passare progressivamente a forme architettoniche non complesse come zoccolo, colonna e capitello, egli ha già da tempo evoluto il concetto di questo sistematico progresso nel quadro di «le scienze vengono da Dio» (67), come stabilito da Antonio Possevino. Le attendibili linee rette, l'orizzonte e il punto dell'occhio formano un perfetto *analogon* alla raccomandazione fatta da Pozzo al lettore nell'ambito di un'aspettativa *storico-salvifica* nel 1693: «Cominciate dunque o mio Lettore allegramente il vostro lavoro; con risolutione di tirar sempre tutte le linee delle vostre operazioni al vero punto dell'occhio che è la gloria Divina».

---

(63) Pozzo A., *Prospettiva de' Pittori e Architetti*, cit., s. p. («Avvisi a i Principianti»).

(64) *Ivi*, s.p. («Ad Lectorem Perspectivae Studiosum»; «Al Lettore, Studioso di Prospettiva»).

(65) *Ibidem*.

(66) *Ivi*, s. p. («Figura Prima»).

(67) *Infra* e n. 85.

L'immagine della geometria stringente – e consequenziale – si addice, per il suo alto grado di perfezione, come modello di una via verso Dio; entrambe avvengono in maniera attendibile 'more geometrico'. L'uomo pratico fa riferimento alla sua propria esperienza, «trovandomi d'haver io acquistata qualche facilità in questa professione, con l'esercitio continuato di molto anni» (68). Anche questo non si legge senza un'allusione agli esercizi e ritiri spirituali. Il disegno come via verso Dio! Ma nel nostro mondo ciò è legato alla realtà esteriore, motivo per cui già Daniele Barbaro parla della «prontezza di mano» come presupposto indispensabile del lavoro dell'architetto. E naturalmente, anche qualcuno come Francis Bacon dichiara strettamente necessaria l'interazione tra «manus» e «intellectus».

Ciò mette le ali a metafore e confronti. La «tavoletta», raffigurata sul frontespizio della «Perspectiva» del Pozzo prima del testo «Al Lettore» insieme a tutti gli strumenti del disegnatore e ai libri di Vignola e Palladio, comunica che col mezzo della «traversa» si possono disegnare «quante linee paralelle o perpendicolari voi volete». Innanzi tutto si acquisisce la padronanza della linea retta, che per Andrea Pozzo è il primo passo sulla sua via verso Dio, basata sulla geometria e capace di vincere l'«inganno».

* * *

Tuttavia, ciò che comincia in modo facile, rapidamente diventa faticoso fino a superare la comune immaginazione. Non si tratta soltanto della proiezione su di una area e del semplice taglio della piramide visiva. Tale area è inizialmente solo 'virtuale' e deve essere ravvicinata e proiettata alla realtà di quella superficie su cui la pittura alla fine apparirà, o meglio verrà 'applicata'. E questa superficie «reale» si presenta come un soffitto ripiegato, inarcato in modo basilare, ma interrotto da ulteriori aperture di finestre, con archi trasversali e costoloni diversi. E poi, il principio di inarcamento dev'essere ancora definito più precisamente nella continuazione delle pareti verticali laterali, per far partire la finzione del soffitto dipinto (69). Per il pittore abituato a dipingere su basi piane, questo – a prescindere dall'enorme espansione e dalla posizione estremamente elevata – rappresenta una sfida speciale. Evidentemente, Pozzo è stato messo di fronte a delle domande a ciò pertinenti.

Nel primo volume della sua «Prospettiva de' Pittori e Architetti» del

(68) POZZO A., *Prospettiva de' Pittori e Architetti*, cit., s. p. («Al Lettore»).

(69) Per le irregolarità degli archi trasversali cfr. KERBER B, *Andrea Pozzo*, Berlin/New York, de Gruyter, 1971, p. 69, n. 142.

1693, nel commento alla tavola n. 93, egli comunica di essersi inizialmente proposto di terminare con la tavola n. 92. Solo «per sodisfare alle preghiere degli amici» avrebbe proseguito l'illustrazione della «maniera di disegnare la graticolatione prospettica, che si adopera nelle superficie irregolari» (70). A questo scopo, egli sceglie l'attuale proposito, concluso solo nel 1694 (71) con le «figure che hora sto dipingendo nella volta della Chiesa di S. Ignazio» e annuncia di essere in procinto di ultimare il suo libro – con la sua «perfettione» – con la rappresentazione della «graticola» (72). Viene subito fornito il relativo principio: «non essendovi niuna superficie quantosivoglia irregolare, sopra di cui gli Studiosi non possano fare in prospettiva qualunque cosa sarà loro in grado» (73).

Pozzo espone il procedimento in otto tavole, partendo dalla pianta e dallo spaccato della chiesa, che apprezza particolarmente per la «bellezza e simmetria» della sua architettura. La sezione serve per introdurre, in un'altra figura (la n. 95), l'orizzonte dal quale l'architettura prosegue verso l'alto in un'architettura fittizia, dipinta, in cui si segue la soluzione già scelta per la «cupola dipinta» al centro della chiesa (74). La linea decisiva si trova direttamente sopra le finestre. Con riferimento a questi dati viene poi disegnata l'architettura illusionistica in orizzontale, in verticale e per il lungo (figura n. 96), e in seguito trasposta in una raffigurazione prospettica connessa al «punto dell'occhio» nel mezzo della navata. Questo avviene per convenzione con una riduzione a un quadrante, dapprima in un'astrazione lineare (figura n. 97), poi – con riguardo ai diversi archi trasversali (figure nn. 98 e 99) – con un'architettura disegnata in due varianti. Infine, nella figura n. 100 segue l'illustrazione relativa al «modo di far la graticola nelle volte», cui è dedicato in particolar modo l'annunciato ampliamento del trattato.

Determinante è in tutto ciò il fatto che siano due le «graticolae» necessarie per una raffigurazione su una superficie, e tre quelle che servono nel

---

(70) Pozzo A., *Prospettiva de' Pittori e Architetti*, cit., s. p., testo relativo alla figura n. 94.

(71) Kerber B, *Andrea Pozzo*, cit., p. 69, n. 144: «1694 Luglio. Si scuopri la volta della chiesa, dipinta dal F. Pozzo, ci venne Innocenzo XII a vederla, e n'ebbe somma compiacenza».

(72) Soltanto nelle edizioni successive, la tavola n. 100 venne sostituita con l'incisione del dipinto sul soffitto poi terminato, [ovvero] la «Delineatio Picturae in Fornici Templi S. Ignatii» di Arnold van Westerhout e Girolamo Frezza datata 1702; la tavola con la «graticola», secondo il nuovo conteggio, è la «Figura centesimaprima».

(73) Pozzo A., *Prospettiva de' Pittori e Architetti*, cit., s. p., testo relativo alla figura n. 94.

(74) La «cupola dipinta» del 1685 è raffigurata nelle tavole n. 90 e 91.

Fig. 3 - «Tavoletta» (per «fare con la riga quante linee parallele o perpendiculari voi vorrete») e strumenti dell'architetto; secondo frontespizio in: Pozzo A., *Prospettiva de' Pittori e Architetti*, Parte Prima, Roma, 1693 (© Bibliothek Werner Oechslin).

caso in cui l'immagine debba essere proiettata su un piano irregolare, in conformità alla frase citata riguardante l'illimitata potenziale della poiezione. Questo concerne il caso «delle volte». Pozzo lo spiega nel dettaglio: «*La prima* deve esse nel disegno, il quale si suppone che sia fatto in prospettiva con la regola del sotto in su. *La seconda* graticola dev'esser di spaghi in aria, la cui forma geometrica è in M». Nel disegno, gli oggetti da trasferire sulla volta sono 'prospettici', raffigurati nella veduta dal basso secondo le regole del «sotto in su». Al termine della spiegazione alla Figura n. 100, Pozzo espressamente ricorda: «Per ultimo, se volete incorrere in errori da non poterli emendare, persuadetevi, che la regola del sotto in su, non è meno necessaria per le figure d'huomini o d'animali, che per colonne o cornici». Il disegno dunque riproduce ciò che sulla volta deve apparire ingrandito; la «graticola» applicata garantisce così un trasferimento ottimale, per il quale la seconda «graticola», col suo corrispondente reticolo, viene posta come una sorta di piano orizzontale e mediatore – come un taglio della piramide visiva. Pozzo parla di «spaghi in aria» e indica altresì che questi debbano essere fissati ai muri laterali con dei «chiodi». La terza «graticola» si forma infine attraverso la proiezione della seconda – astratta – graticola, sulla superficie irregolare della volta.

Tutta l'arte consiste nel riprodurre e fissare in modo possibilmente preciso e attendibile le ombre di quegli «spaghi» che «il lume d'una candela o lucerna» proietta *idealiter* sulle parti della volta, poi «tirando i colori su tali ombre», in modo che le forme e figure racchiuse nei quadrati del disegno originale, secondo questo reticolo, vengano riprodotte in modo analogo – quindi anch'esse distorte e anamorfiche – negli scomparti ormai deformati nella proiezione sulla volta irregolare (75).

Pozzo parla da uomo pratico. Lui sa che è quasi impossibile proiettare e riprodurre, alla luce di una candela, un reticolo di «spaghi» sul soffitto che sia anche preciso e leggibile, dato che lo spazio sotto le volte non è aperto a causa delle necessarie impalcature. Ecco perché Pozzo osserva: «Ho detto se v'imaginerete, poiche essendo la volta coperta dal tavolato. È lontana dalla rete, e molto piu dal lume; o non posson gittarvisi le ombre, o non posson essere sì gagliarde e distinte come bisognerebbe». Quindi i raggi della luce o della vista vengono sostituiti da «fili».

(75) La comprensione e l'interesse generali del «graticolare» si basano per la maggior parte sul lavoro pratico; si tratta poi anche del decorso temporale del processo pittoresco, per cui i vari scomparti sembrano coordinati con le «giornate» e anche con lo spostamento delle impalcature. Ponendo l'accento su questo aspetto – e naturalmente cosciente delle difficoltà nel trasferire disegni piatti su volte e simili – Pellegrino Antonio Orlandi ne discute nella seconda edizione del suo *Abecedario Pittorico*, Bologna, Costantino Pisarri, 1719, p. 485 ss.

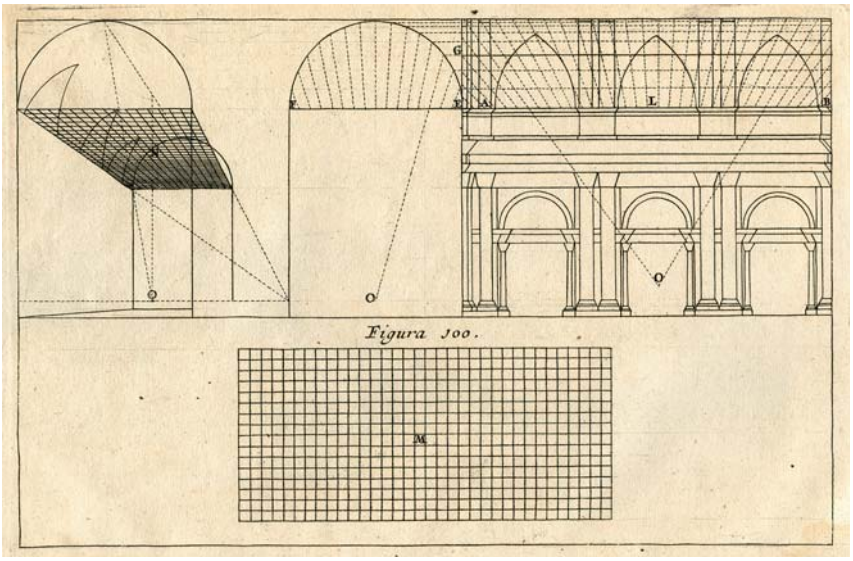


Fig. 4 - «Spaghi in aria»: «Figura centesima. Modo di far la graticola nelle volte»; in: POZZO A., *Prospettiva de' Pittori e Architetti*, cit., 1693 (© Bibliothek Werner Oechslin).

Una luce aggiuntiva serve quale controllo, e infine la superficie piana delle «rete di spaghi» verrebbe posizionata più in alto e dunque più adiacente alle porzioni della volta che vanno dipinte, il che a sua volta tornerebbe utile alla precisione delle linee da proiettare. Pozzo si appella all'«ingegno»: in considerazione delle concrete difficoltà che emergono nella creazione del terzo reticolo, bisogna inventarsi qualcosa – «Ho detto se v'imaginerete»!

Il riconoscimento di Pozzo quale «maestro», secondo il suo biografo Lione Pascoli, si riferisce specialmente a queste procedure. Egli intende cogliere le immagini illusionistiche e il processo visivo nel modo più preciso possibile, motivo per cui non ha mai lavorato «senza modello». Il commento che Pascoli dà del procedimento sembra voler suggerire che di notte, senza alcuno sforzo, lì si verificassero dei prodigi: «Quindi mettendo di notte una torcia accesa alla distanza, ed altezza dell'occhio, acciò l'ombre di quelle funicelle formassero un'altra graticola nel concavo degli stessi siti, e contrassegnandole con linee trovava innanzi giorni una graticola in prospettiva, che gli serviva di guida, e norma per disegnarli tutti, e dipignerli» (76).

(76) PASCOLI L., *Vite de' Pittori, Scultori, ed Architetti moderni*, cit., p. 269.

Pozzo basa i suoi argomenti sulla pratica, e dopo le ristampe del trattato pubblicate in seguito al completamento del soffitto di S. Ignazio, offre a questo punto (nel testo che accompagna la Figura n. 101) ulteriori consigli pratici; per esempio, suggerisce di fissare due spaghi al punto dell'occhio affinché uno di essi possa fungere da pendolo.

Si fa ancor più chiara l'intenzione di Pozzo di applicare la procedura pratica – non solo la 'teoria' della rappresentazione prospettica – nel modo più fedele e finalizzato possibile. È necessario occuparsi delle «linee visuali perfette» quanto dell'unico vero «punto dell'occhio». È ciò che viene richiesto se lo sguardo dell'osservatore deve essere condotto in linea retta e con sicurezza verso la meta, ovvero la glorificazione di S. Ignazio. Il «teatro sacro» messo in scena nella volta necessita della sicurezza dello sguardo guidato, dell''infallibilità' delle linee rette, per dare vita a un'attendibile raffigurazione della verità del mondo celeste, mediata nel miglior modo possibile dai sensi.

IV.

> «punctus oculi opticus»: *Si risponde ad un'obbiettione fatta al punto della Prospettiva*.
>
> «non è difetto mà lode dell'arte, che dal suo punto fà parer proportionato, diritto, ò curvato ciò che tale non è». Andrea Pozzo, *Si risponde ad un'obbiettione fatta al punto della Prospettiva*, in *Prospettiva de'Pittori e Architetti. Parte Prima*, Roma, Komarek, 1693, s. p.
>
> «Nel mezzo della fascia del pavimento è situato un marmo rotondo per indicare esattamente il punto di veduta». Andrea Pozzo, *Significati delle Pitture fatte nella volta della Chiesa di S. Ignazio di Roma [...] in una lettera scritta a sua Eccellenza il Sig. Principe di Lichtenstein (1694)*, Roma, Domenico Ercole, 1828, p. 6.

Il «punto dell'occhio» diventa il punto decisivo dal quale – e da esso soltanto – è possibile sperimentare questa visione. Non stupisce dunque che Pozzo si rivolga con fermezza contro ogni attacco, specialmente contro le critiche mosse alla sua costruzione prospettica orientata verso un unico «punto dell'occhio». Vennero rivolte obiezioni come «Occhio sembra che peni, parendogli sempre di vedere il Quadro per tutto il peso da una parte traboccare», che prendevano in considerazione e descrivevano altri punti di vista. Un tardo aneddoto, riferito da Giovanni Andrea Lazzarini, narra di una «lepida risposta» da parte di Pozzo ([77]).

([77]) Lazzarini G.A., *Opere*, Pesaro, Niccolò Gavelli, 1806, vol. I, p. 70.

Fig. 5 - «punctus oculi opticus»: punto d'occhio per la percezione unica perfetta della prospettiva dipinta del soffitto di S. Ignazio; «marmo rotondo» nel pavimento al centro della nave di S. Ignazio (© Bibliothek Werner Oechslin).

Riferendosi al rischio procurato da alcune parti della sua pittura che potevano staccarsi, poiché essa era «posante solamente sovra certe mensole» Pozzo dice: «non dubitate, qualora quella fabbrica cada, mi obbligo di rifarla a mie spese».

L'artista ragiona all'interno della sua logica della prospettiva; si attiene al suo unico «punto dell'occhio». Nella sua esposizione ampliata sulla «graticola», ha aggiunto delle osservazioni pertinenti, facendo riferimento alle sue esperienze col «Corridore del Gesù di Roma» e confermando che l'ideale è sempre «constituir un sol punto» ([78]). Già nella prima edizione del suo trattato del 1693, sul retro della Figura n. 100, con la graticola si trova la risposta alla relativa critica mossa al soffitto di S. Ignazio: «Si risponde ad un'obbietione fatta al punto della Prospettiva».

Pozzo ammette che negli spazi suddivisi sia raccomandabile proporre più punti di vista. Ma dove esiste una unità spaziale e viene dunque dipinto «un sol quadro», la soluzione giusta è un singolo punto. In secondo luogo non si può obbligare il pittore a far apparire 'corretta' un'immagine da ogni parte: «perché essendo la prospettiva una mera fintione del vero, non s'obliga il pittore di farla vera da tutte le parti, ma da una

([78]) POZZO A., *Perspectiva Pictorum, et Architectorum*, Roma: Zempel 1741, vol. I, s. p., testo relativo alla figura n. 101.

determinata». Pozzo sembra voler dire che nella finzione prospettica può esistere anche *una sola* verità, il che sarebbe in contraddizione con l'accettazione di punti dell'occhio diversi; *una* verità, *un* punto d'osservazione! Pozzo parte dunque dal presupposto che anche la finzione possa fondarsi su una verità e che funge come intermediario di essa. E ciò non deve essere offuscato dall'arbitrarietà del punto d'osservazione con le sue potenziali «molteplici verità». Formulato in lingua latina, questo argomento sembra più esplicito: «Secundo quia cum ars optica sit mera veri fictio, non id Pictor facere potest, ut a qualibet parte simulet veritatem, verum ab uno determinato puncto id ostendit».

Pozzo con ciò evidenzia – in completo accordo con altre argomentazioni – che la prospettiva non è un mezzo per creare qualsiasi immagine o finzione. È una «scienza», una procedura affidabile, grazie alla quale il nesso tra immagine e realtà viene costruito in una proporzione quanto più reale possibile. Più tardi, Baumgarten all'inizio del capitolo sulle «fictiones» della sua «Aesthetica» dirà: «Ficta voluptatis caussa sunt proxima veris» ([79]). È per merito del mondo sensibile se la miglior finzione è quella che più si avvicina alla verità – nonostante o proprio attraverso l'illusione! La plausibilità e l'ottimizzazione del valore intrinseco della verità è, in altre parole – e per quanto contraddittorio ciò possa sembrare – un problema centrale della finzione. Il terzo (e tautologico) argomento di Pozzo a favore del suo unico punto dell'occhio è pertinente. Se si scegliessero diversi punti dell'occhio per osservare una composizione di architettura e figure da vari punti d'osservazione, non vi sarebbe più quello da cui guardare il tutto in modo corretto e complessivo. Pozzo non vuole rischiare nulla che lo possa sviare dal suo ragionamento (anche in senso letterale) lineare. Egli prende anche dei provvedimenti affinché si possa seguire in maniera vincolante la sua disposizione sperimentale. Nella sua lettera al principe Adamo di Liechtenstein, nella quale illustra il contenuto del soffitto da lui dipinto a S. Ignazio, si trova la seguente nota esplicativa: «Nel mezzo della fascia del pavimento è situato un marmo rotondo per indicare esattamente il punto di veduta» ([80]). Quest'indicazione è riferita all'architettura illusionistica interamente realizzata secondo le regole dell'arte (prospettica) – «un'artificiosa Architettura in Prospettiva» – che fa da cornice all'intera rappresentazione: «Essendo questa [=opera] stata da me dipinta secondo le regole di tal'arte, nel mezzo

---

([79]) Baumgarten A.G., *Aesthetica*, Frankfurt an der Oder, Johann Christian Kleyb, 1750, p. 325.

([80]) Pozzo A., *Significati delle Pitture fatte nella volta della Chiesa di S. Ignazio di Roma*, cit., p. 6.

del Tempio più che in altro lato si mira più vagamente» ([81]). In questa lettera al principe di Liechtenstein, Pozzo aggiunge di aver spiegato questa «Prospettiva» nel suo libro; il soffitto di S. Ignazio e la dottrina di Pozzo sono dunque strettamente e direttamente correlati. Emerge inoltre molto chiaramente che le norme – matematiche – insite nella prospettiva, coincidono con i concetti e le rappresentazioni teologici. La luce divina che nel soffitto colpisce sant'Ignazio, è rappresentata come «raggio di luce» e riconoscibile anche come fascio e linea. Pozzo si attiene a questo simbolismo quando racconta di aver avuto la prima idea («il primo lume») per il suo dipinto a soffitto da Ignazio stesso, ovvero dalla sua frase «ignem veni mittere in terram, et quid volo ut accendatur» ([82]). Luce e fuoco e il raggio di luce – in questo punto esplicitamente messi in relazione da Pozzo con i meriti conquistati da Ignazio, missionario del mondo («essendo egli stato zelantissimo di propagar la Religione Cattolica») e con la «luce dell'Evangelio» – vengono palesemente messi in analogia con le leggi della prospettiva. L'imperativo religioso «Ite omnia incendite et inflammate» risulta anche dalla geometria delle linee e dalla loro «prospettività». Queste sfere erano state già intenzionalmente collegate tra loro da Pozzo nella raccomandazione allegata al termine della sua prefazione «Al Lettore Studioso di Prospettiva» nel primo volume del suo trattato: «Cominciate dunque o mio Lettore alegramente il vostro lavoro; con risolutione di tirar tutte le linee delle vostre operationi al vero punto dell'occhio che è la gloria Divina».

La coerenza della costruzione matematica della prospettiva diviene così la dimostrazione della coerenza della provvidenza *storico-salvifica* del mondo, il che si lascia leggere naturalmente anche al contrario. In ogni caso, nella disposizione sperimentale ha la priorità il rigore logico. Se all'inizio della stessa prefazione è scritto che l'occhio, «sebbene dei nostri sensi esteriori sia il più accorto», viene ingannato dall'arte prospettica, alla fine invece ogni rischio viene eliminato, e la via verso Dio è descritta come sicura e affidabile in virtù delle linee rette e della loro direzione «al vero punto dell'occhio» ([83]). Da ciò si evince che i poten-

---

([81]) *Ibidem.*

([82]) *Ivi*, p. 3. Sul contenuto di questa frase, di fondamentale importanza per il significato del dipinto a soffitto di S. Ignazio, nonché sull'antico nesso tra «ignis» e Ignazio, è ritornato Bernhard Kerber in ID., *«Ignem veni mittere in terram». A proposito dell'iconografia della volta di S.Ignazio*, in *Artifizi della Metafora. Saggi su Andrea Pozzo*, cit., pp. 81-91.

([83]) Vale la pena di paragonare anche le formulazioni riportate nelle edizioni tedesche, come ad esempio quella di Augsburg di Johann Borbarth e Jeremias Wolff del 1706.

ziali svantaggi della prospettiva, usati correttamente, si tramutano – «rationabiliter» – in un vantaggio. Così si legge al termine della replica che Pozzo dà a coloro che prescindono da un unico punto dell'occhio: «nequaquam id vitio arti est, sed laudi». La possibilità di una rappresentazione – regolata – che si discosta da una realtà piena di irritazioni, è un pregio della prospettiva. Nella spiegazione di Pozzo, ciò è riferito in concreto alla forma geometrica: «quandoquidem ars a suo puncto exhibet proportione posito ut rectum, ut planum, ut concavum id quod tale non est» ([84]).

Quello di Pozzo è dunque un elogio alla prospettiva e alle sue possibilità regolative: «non è difetto mà lode dell'arte, che dal suo punto fà parer proportionato, diritto, piano, ò concavo ciò che tale non è». Milizia disapprova l'affermazione di Pozzo secondo cui un bravo pittore è anche un bravo architetto, definendola un «paralogismo»; a ciò si oppone il fatto che Pozzo riesca, in maniera sorprendentemente 'logica' e matematicamente fondata, a condurre l'osservatore con la finzione e grazie a una percezione guidata e controllata, attraverso la «perspectiva artificialis» ad orizzonti – trascendenti, teologici – completamente differenti.

V.

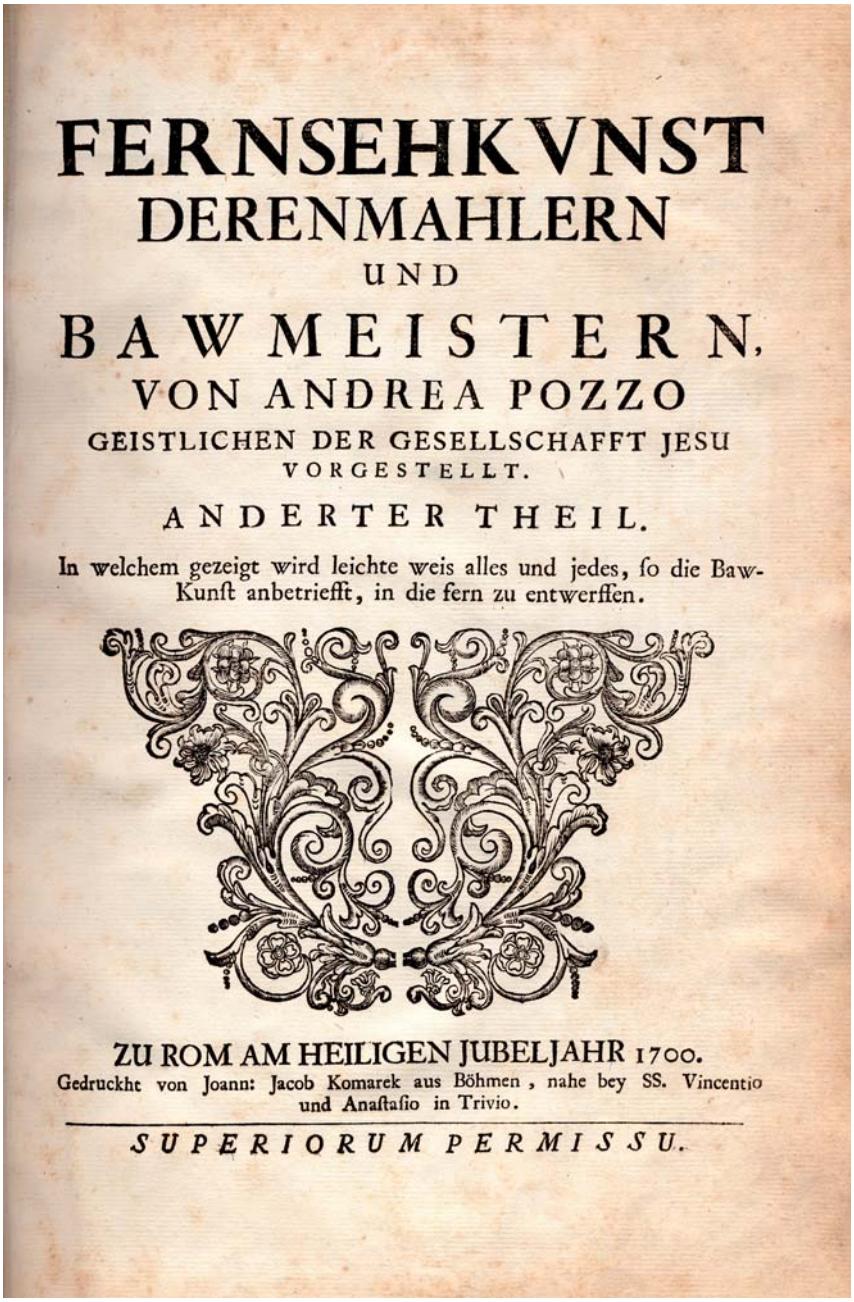
«Le scienze vengono da Dio»: l'«arte di vedere lontano» (*Fernsehkunst*) di Pozzo al servizio della propaganda religiosa.

«... che era molto piu nobile, lo investigare, & il sapere la ragione delle cose humane, & divine, che l'attendere al guadagno de beni temporali, o a crescere ne gli honori». Antonio Possevino [da Lattanzio], *Coltura de gl'Ingegni* [...] *Nella quale con molta dottrina*, & *giuditio si mostrano li doni che ne gl'Ingegni dell'huomo ha posto Iddio*, Vicenza, Giorgio Greco, 1598, p. 1.

«Cum Societas Jesu novi generis Monarchiam in universo terrarum orbe non modo super hominum fortunas & corpora, super eorum animas, voluntates, sensus & judicia, animis affectet, ad rem magnopere pertinere censet.» ... [Alfonso De Vargas Toletano = Caspar Schoppe], *Stratagemata et Sophismata Jesuitarum*, Coloniae, 1684, p. 3.

Milizia, nel criticare Pozzo, si accanisce contro le colonne «sedenti» che infrangono le regole. Indirettamente, come la maggior parte dei teo-

([84]) Le citazioni in latino e italiano contenute nella replica ai critici dell'unico punto di vista sono tratte dalla prima edizione del primo volume della *Perspectiva* datata 1693 (retro della tavola n. 100 con la graticola).



FERNSEHKVNST
DERENMAHLERN
UND
BAWMEISTERN,
VON ANDREA POZZO
GEISTLICHEN DER GESELLSCHAFFT JESU
VORGESTELLT.
ANDERTER THEIL.
In welchem gezeigt wird leichte weis alles und jedes, ſo die Baw-Kunſt anbetriefft, in die fern zu entwerffen.

ZU ROM AM HEILIGEN JUBELJAHR 1700.
Gedruckht von Joann: Jacob Komarek aus Böhmen, nahe bey SS. Vincentio und Anaſtaſio in Trivio.

SUPERIORUM PERMISSU.

Fig. 6 - «Fernsehkunst»: il (secondo) titolo tedesco del secondo volume della Prospettiva de Pittori e Architetti di Andrea Pozzo, «In Roma l'Anno Santo MDCC» (© Bibliothek Werner Oechslin).

rici dell'architettura dediti alle regole 'classiche', si è votato a una 'ratio' propria dell'architettura. La logica di Pozzo invece raggiunge le sfere celesti, aprendosi alla teologia e alla storia della salvezza in un «pactus rationalis» ancora da discutere, che porta a un «actus» il quale a sua volta rende 'intellegibile' qualcosa di immateriale, spirituale. Ciò appartiene a quello che Antonio Possevino, nella sua «Bibliotheca Selecta» e nella versione ridotta «Coltura degl'ingegni», riassume e postula in senso lato con la frase «le scienze vengono da Dio» ([85]).

Pozzo affronta le cose con l'intento scientifico, matematico e più precisamente «more geometrico», il che è sinonimo di «sillogismo». L'atto di tracciare le linee, come consiglia di fare al lettore, è conclusivo e orientato alla «gloria Divina». È questo il motivo per cui si attiene tanto all'unico «punto dell'occhio», che al contempo è insito nell'obiettivo della gloria divina. Ed è questo anche il motivo per cui Pozzo rimanda alle linee geometriche che secondo la sua «tavoletta» – che si trova sul secondo frontespizio del trattato sulla prospettiva – possono essere riprodotte in numero illimitato. Il fatto che la linea retta arrivi più velocemente alla meta, con un vantaggio su tutte le forme geometriche curve, è una legge della geometria euclidea. La linea retta è l'unica che porta questi titoli. È ciò che viene spiegato anche da Antonio Natta nel suo *De Pulchro* e in modo analogo agli argomenti riproposti più tardi da Pozzo: la linea recta è infatti l'«unica via», il che si deduce anche dalla facilità con cui è possibile allontanarsi da essa in favore della «linea obliqua», che rimane invece attribuita alla diversità e indeterminatezza (delle figure) ed è a loro disposizione ([86]). Solo la linea retta è tenace e incrollabile. Come il raggio di luce, è rivolta direttamente contro gli «intrighi delle linee occulte» e associata, tramite la «similitudo», al 'Lumen Dei' e all'"Ignis Dei', che nella spiegazione data da Pozzo al principe di Liechtenstein sfociano nella dichiarazione ed esortazione: «Ignem veni mittere in terram, et quid volo nisi ut accendatur; Ite omnia incendite et inflammate» ([87]).

([85]) Possevino A., *Coltura degl'Ingegni*, Vicenza, Giorgio Greco, 1598, p. 5; corrisponde al primo libro della *Bibliotheca Selecta de Ratione Studiorum* [1593], Köln, Ioannes Gymnicus, 1607, p. 3.

([86]) Natta M.A., *De Pulchro et obiter de universa mundi fabrica, deque hominis aliarumque rerum, rationabili structura Libri sex*, Venezia, Tridino Montisferrati, 1555, fol. 67r: «Sicut a lineae rectitudine aberrare multipliciter possumus, & obliquas multas effingere diversis figuris, quum ipsa recta uniusmodi sit, & difficulter, adhibita etiam peritia, impleatur».

([87]) *Supra* e n. 82.

Da tempo, la linea è stata introdotta come collegamento che da un lato tende a una meta e dall'altro persegue un obiettivo teleologico. Tutto ciò si basò su un ordine e una gerarchia ben definiti, illustrati anche in un testo del 1381 dal titolo *Oculus Mysticus*, edito nel 1641 dal gesuita Theophil Raynaud. Vedere «per lineas rectas» è «perfectior» che vedere «per lineas fractas» e «per lineas flexas» (88). Queste differenti categorie del vedere vengono relazionate all'uomo e alla sua limitatezza terrena fino alla sua resurrezione. Vi è qualcosa di divino nella luce 'diritta', che perciò viene sovente diffusa in via catottrica nel nostro mondo attraverso gli specchi. Questo spiega le numerose rappresentazioni allegoriche che ben si addicono a ciò che Pozzo dipinge sul cielo di S. Ignazio con le strutture di linee virtuali della costruzione prospettica che guidano l'osservazione. Fino al frontespizio di Vaccaro della seconda edizione della «Scienza Nuova» di Giovanni Battista Vico datata 1730, questo gioco di linee si adatta in modo eccellente a mettere in immagine il rapporto tra la sfera divina e quella umana, tra il sopra e il sotto (89). Alla stessa maniera si possono rappresentare il miracolo dell'Immacolata Concezione e l'atto d'amore divino che si compie nell'incarnazione di Cristo – simboleggiati dagli specchi ustori –, com'è avvenuto nell'immagine aggiunta al titolo dell'opera di Lull pubblicata a Magonza (90). I difficili rapporti tra i «sensibilia» e gli «intelligibilia», tra il mondo reale e quello delle idee e della rivelazione, in questo modo vengono dimostrati in una chiave di lettura semplice «ad oculos». Un'incisione di grande formato, pubblicata nel 1702 nello scritto commemorativo in onore del centenario della Congregazione benedettina svizzera, mostra la luce celeste che attraverso il triangolo della Trinità viene indirizzata sul globo terrestre, che sta a ricordare la visione cosmica di Benedetto (91); da qui, la luce, riunita in fasci, viene diretta verso Benedetto, e diffusa da uno specchio situato sul suo petto 'catottricamente' sugli abati giubilanti a San Gallo (92). Una

(88) IORDANUS R., *Oculus Mysticus* [...] *Scribebat 1381. Theophilus Raynaudus ex Societate Iesu*, *edidit*, *distinxit*, *labem supplevit*, Lyon, Boissat & Anisson, 1641, p. 21 (cap. III. *De visionum numero*).

(89) VICO G., *Cinque Libri d'una Scienza Nuova d'intorno alla comune natura delle Nazione*, Napoli, Felice Mosca, 1730.

(90) LULL R., *Operum Tomus I.*, Mainz, Typpographia Mayeriana, 1721; fregio del titolo di Iohann Henric. Störcklein.

(91) Questa visione cosmica narra di una luce che si riversò sulla terra, scacciando l'oscurità della notte; una rappresentazione analoga, col globo terrestre buio nel fascio di luce, si trova, dipinta da Cosmas Damian Asam, nel riquadro della volta sopra l'altare di Benedetto della collegiata di Einsiedeln.

(92) Incisione di Gabriel Hecht e Johannes Müller che reca il motto «In Uno con-

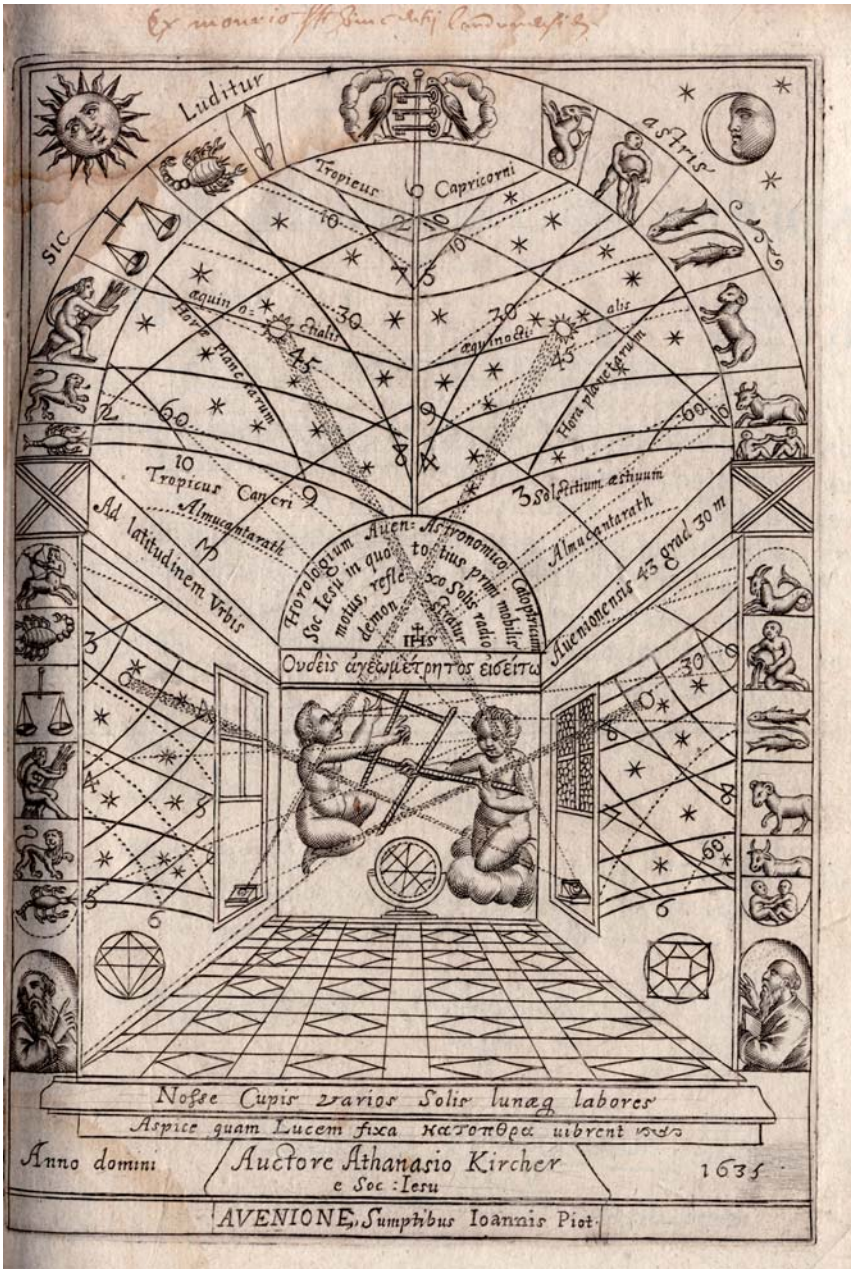
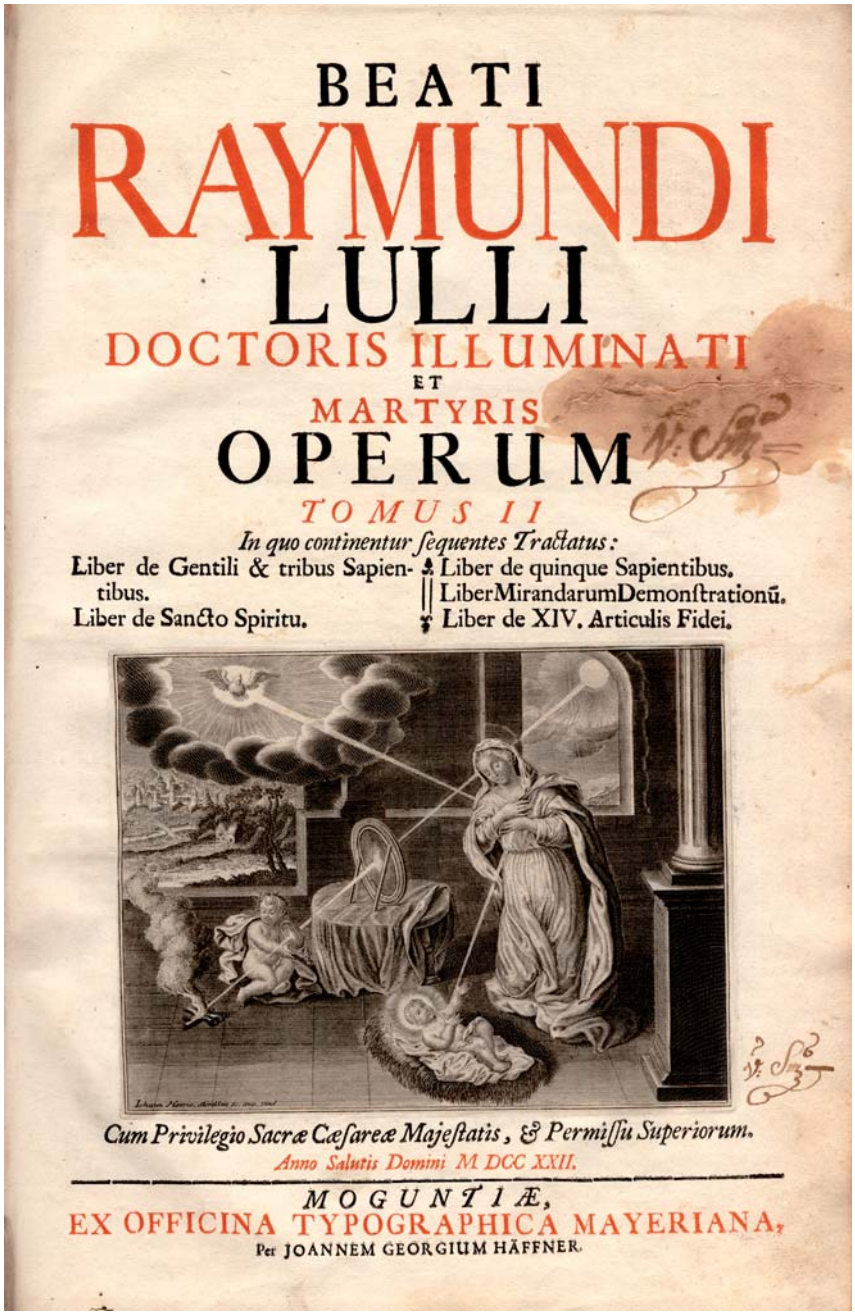


Fig. 7 - Athanasius Kircher, «Horologium Catoptricum» costruito a Avignone nella torre del collegio dei Gesuiti, frontespizio in: KIRCHER A., *Primitiae Gnomonicae Catoptricae hoc est Horologiographiae Novae Specularis*, Avignon 1635 (© Bibliothek Werner Oechslin).



BEATI
RAYMUNDI
LULLI
DOCTORIS ILLUMINATI
ET
MARTYRIS
OPERUM
TOMUS II
In quo continentur ſequentes Tractatus:
Liber de Gentili & tribus Sapientibus.
Liber de Sancto Spiritu.
Liber de quinque Sapientibus.
Liber Mirandarum Demonſtrationũ.
Liber de XIV. Articulis Fidei.

Cum Privilegio Sacræ Cæſareæ Majeſtatis, & Permiſſu Superiorum.
Anno Salutis Domini M DCC XXII.

MOGUNTIÆ,
EX OFFICINA TYPOGRAPHICA MAYERIANA,
Per JOANNEM GEORGIUM HÄFFNER.

Fig. 8 - Linee/lumi per spiegare i misteri della concezione di Maria e della nascita di Cristo, e dell'amore divino rinforzato dagli specchi a diventar fuoco; illustrazione sul titolo di: LULL R., *Operum Tomus I.*, Mainz, 1721 (© Bibliothek Werner Oechslin).

tale luce divina eclissa la ragione e la comprensione limitate degli uomini. Sul frontespizio dell'opera monumentale sulla quadratura del cerchio di Grégoire de Saint-Vincent, un raggio di luce, attraversando un quadrato, cade su un cerchio; appare pertanto plausibile che la soluzione del problema sia da cercarsi all'interno della luce divina, come ricorda la scritta: «Mutat quadrata rotundis» ([93]). E nella *Ars Magna Lucis et Umbrae* di Athanasius Kircher, l'«auctoritas sacra» e la «ratio» sono poste al di sopra dell'«auctoritas profana» e del «sensus», e unite in tanti modi diversi, dall'alto in basso, da raggi di luce ([94]).

Tutte queste linee e questi raggi di luce sembrano essere tanto matematici, prospettici e catottrici, quanto simboli di rivelazione divina. La «recta linea» astratta viene quasi convogliata nella luce divina verso il «sensus». Insieme formano quella «scienza» cui Possevino ha aggiunto quell'«a deo». Questa lezione di geometria divina deve essere messa in rapporto alla frase, seppur rigida, di Roger Bacon: «Nam impossibile est res hujus mundi scire, nisi sciatur mathematica» ([95]). In fondo si vorrà pur comprendere in che modo e con quali mezzi tutto questo venga realizzato. La «similitudo» che sta alla base di tali idee e immagini, e che crea il nesso, necessita di una spiegazione; già Giovanni Francesco Pico della Mirandola domanda, «adverus Rogerium Baconem», «quo rationibus abunde perfracto imaginaria illa & ficta» ([96]) possano essere trattati. Lì vengono prese in considerazione immagini (astrologiche) di animali; ma si tratta di un problema generale, che esige spiegazioni.

Ai tempi di Pozzo, tali concetti e modelli vivono un periodo di massimo splendore. Emanuele Tesauro, nel titolo e nel frontespizio del suo *Cannocchiale Aristotelico*, fa uso di strumenti ottici e di metafore per individuare l'«argutezza», il carattere e le possibilità del pensiero arguto. In una tesi pubblicata nel 1702, dedicata al futuro imperatore Giu-

---

gregat Omnes», in *Idea Sacrae Congregationis Helveto-Benedictinae*, St. Gallen, Typis Monasterij S. Galli Per Jacob Müller, 1702. Nell'«Elogium Generale» si trova la frase, riferita a Benedetto: «Illius formam una linea descripsit, qui dixit: Tota Pulchra!».

([93]) DE SAINT-VINCENT G., *Opus Geometricum Quadraturae Circuli et Sectionum Coni Decem libris comprehensum*, Antwerpen, Johannes et Jacobus Meursius, 1647, frontespizio (Abr. A Diepenbeke delin./ Corn. Galle iunior sculpsit).

([94]) KIRCHER A., *Ars Magna Lucis et Umbrae*, *In X. Libros digesta*, Amsterdam, Joannes Janssonius à Waesberge, 1671, frontespizio inciso da Pierre Miotte.

([95]) BACON R., *Opus Majus ad Clementem Quartum [...] nunc primum edidit S.Jebb*, London, William Bowyer, 1733, p. 65.

([96]) PICO DELLA MIRANDOLA G.F., *De rerum praenotione libri novem. Pro veritate religionis contra superstitiosas vanitates editi*, Strassburg, Knobloch, 1506/ 1507, s. p. (Liber Septimus, caput Septimum).

Fig. 9 - «Mutat quadrata rotundis»; soluzione ideale della quaddratura del cerchio nel segno – e nella linea – della luce divina; frontespizio in: DE SAINT-VINCENT G., *Opus Geometricum Quadraturae Circuli*, Anversa, 1647 (© Bibliothek Werner Oechslin).

seppe I e intitolata «Aureum Philosophiae Saeculum», a Vienna, già nel primo contributo viene celebrata l'invenzione del telescopio – «circa annum M.DC.VIII». – e il pensiero va a Galilei: «De Admirando Telescopii Invento» (97). L'ammirazione per Galilei è per l'accresciuta possibilità di raggiungimento della conoscenza («...ratiocinio ad tam subtilem perfectionis apicem eduxit») (98). Ed è questo che mette le ali all'interesse verso fenomeni e strumenti ottici. Nelle immagini riflesse delle costellazioni celesti ritratte da Emmanuel Maignan a Trinità dei Monti e a Palazzo Spada, la forza probatoria delle composizioni di linee ottenuta grazie a questa «Perspectiva Horaria» o «Horographia Gnomonica», è immediatamente riconoscibile e chiara (99).

Pozzo deve aver avuto familiarità con questo mondo di modelli matematici e speculativi. Ha dipinto il refettorio del convento di Trinità dei Monti, nella cui biblioteca ha inserito il ritratto di Maignan. Egli dunque sa, avvalendosi di linee, come rendere concreto – e «certior» – il «Megacosmo» insieme ai suoi «caelorum miracula» (100). Con il «ratiocinio» e gli strumenti per realizzare raffigurazioni matematiche, si aquista certezza su quel mondo che prima apparteneva alla mera immaginazione. Quando Athanasius Kircher, già tempo addietro, ad Avignone, aveva descritto, o meglio raffigurato «artificio & industria» gli «immensa caelorum volumina», era cosciente di aver reso realmente esperibile ciò che prima non era accessibile all'«oculorum acumen» (101). Anche lui si era preoccupato, tra l'altro con rimando a Plotino e a Marsilio Ficino, di questioni teologiche generali (102). «Artificio & industria»! Queste immagini si realizzano in maniera affidabile. Allora si poteva presupporre una tale certezza e, basandosi su di essa, sviluppare delle 'teorie dell'immagine' – nell'ambito di un'«arte del vedere lontano» («Fernsehen»), come recita il titolo del trattato sulla prospettiva di Pozzo tradotto in tedesco. Del resto, il titolo di Athanasius Kircher con la raffigurazione della sua 'installazione' ad Avignone del 1635, reca la raccomandazione euclidea «oudeis ageometretos eisito».

---

(97) Fugger A.R.Ch & Pfister P., *Aureum Philosophiae Saeculum Immortalibus Iosephi Primi Augusti Romanorum et Hungariae Regis*, Wien, Jacobus Christophorus Wagner, 1702, p. 1 sg.

(98) *Ivi*, p.2.

(99) Maignan E., *Perspectiva Horaria sive de Horographia Gnomonica tum Theoretica*, *tum Practica Libri Quatuor*, Roma, Filippo Rossi, 1648.

(100) Nella pubblicazione dell'*Oculus Mysticus* datata 1641 e citata alla n. 88, l'attributo «certior» in questo senso è riferito al «per lineas fractas».

(101) Kircher A., *Primitiae Gnomonicae Catoptricae hoc est horologiographiae Novae Specularis*, Avignon, I. Piot, 1635, s. p. (dedica).

(102) *Ivi*, p. 2.

Le nuove scoperte e le nuove esperienze sembravano dunque colmare quella lacuna che Giovanni Keplero nel 1621 definiva ancora un paradosso in contrasto col verso del salmo «caeli enarrant» e al «nihil est aut fuit in rerum natura occultius» (103). Una catottrica 'fedele alla linea' rendeva tutto calcolabile e poteva indurre a credere che fosse tutto determinabile o addirittura determinato. I critici degli «Stratagemata» dei Gesuiti, come Caspar Schoppe, hanno rivoltato le accuse e biasimato lo stato gesuita («novi generis monarchia») che determinerebbe la vita degli uomini fino a inoltrarsi nelle loro capacità intellettive e renderli dipendenti: «non modo super hominum fortunas & corpora, super eorum animas, voluntates, sensus & iudicia animis affectet» (104). La vicinanza tra retorica e prospettiva, con le sue 'linee' tendenti a una meta, è onnipresente. Il fatto che le linee rette abbiano un orientamento e provino ad afferrare tutto direttamente e rapidamente, è insito nella natura delle stesse. Quanto siano rigorose le regole sulle 'linee' nella concezione religiosa e nella disciplina gesuitica, è un altro discorso; comincia col fatto che prima di tutto vi è l'assoluta ubbidienza, e che l'«obedire Deo» è una necessità (105). Nella biografia di Pozzo, umiltà e ubbidienza sono dei principi strettamente osservati. Indubbiamente, il rigore logico della linea e della prospettiva in lui si incontrano con la coerenza di un'esistenza vissuta da «pittore cristiano» gesuita.

Quei mondi sono in ogni caso già collegati tra loro nel migliore dei modi. Le composizioni di linee introdotte negli spazi interni da Athanasius Kircher e Emmanuel Maignan nei loro *Orologiae*, creano una diretta analogia con le volte delle chiese che da sempre riprendevano questo genere di rappresentazioni 'celesti' in questo punto della volta. Di conseguenza, nei trattati sulla prospettiva non mancano mai le relative istruzioni e i modelli. Dipingere su soffitti dritti, arcuati o a volta figura tra le solite competenze del pittore esperto nella prospettiva; Abraham Bosse, per esempio, dopo la pubblicazione della *Manière Universelle* di Girard Desargues (1647), ne discute in un'opera dal titolo *Moyen Universel de Pratiquer la Perspective sur les Tableaux, ou Surfaces*

---

(103) KEPLER J., *Prodromus Dissertationum Cosmographicarum, contines Mysterium Cosmographicum*, Frankfurt, Erasmus Kempfer/ Godfried Tampach, 1621, p. 2.

(104) [Alfonso de Vargas = Caspar Schoppe], *Strategemata et Sophismata Jesuitarum*, Köln, 1684, p. 3.

(105) Cfr. ad es.: «Synopsis in Exercitiorum», «Meditatio 1ma De Fine Homini. 1. Unum est necessarium obedire Deo. Creati sumus a Deo, & propter Deum. [...] 2. Unum utile, obedire Deo. Non est alia via ad beatitudinem.»...; in NEUMAYR F., *Via Compendii ad perfectionem Statui Religioso... Duce S. Ignatio de Lojola*, Augsburg/Ingolstadt, Franz Xacer Crätz, 1769, s. p.

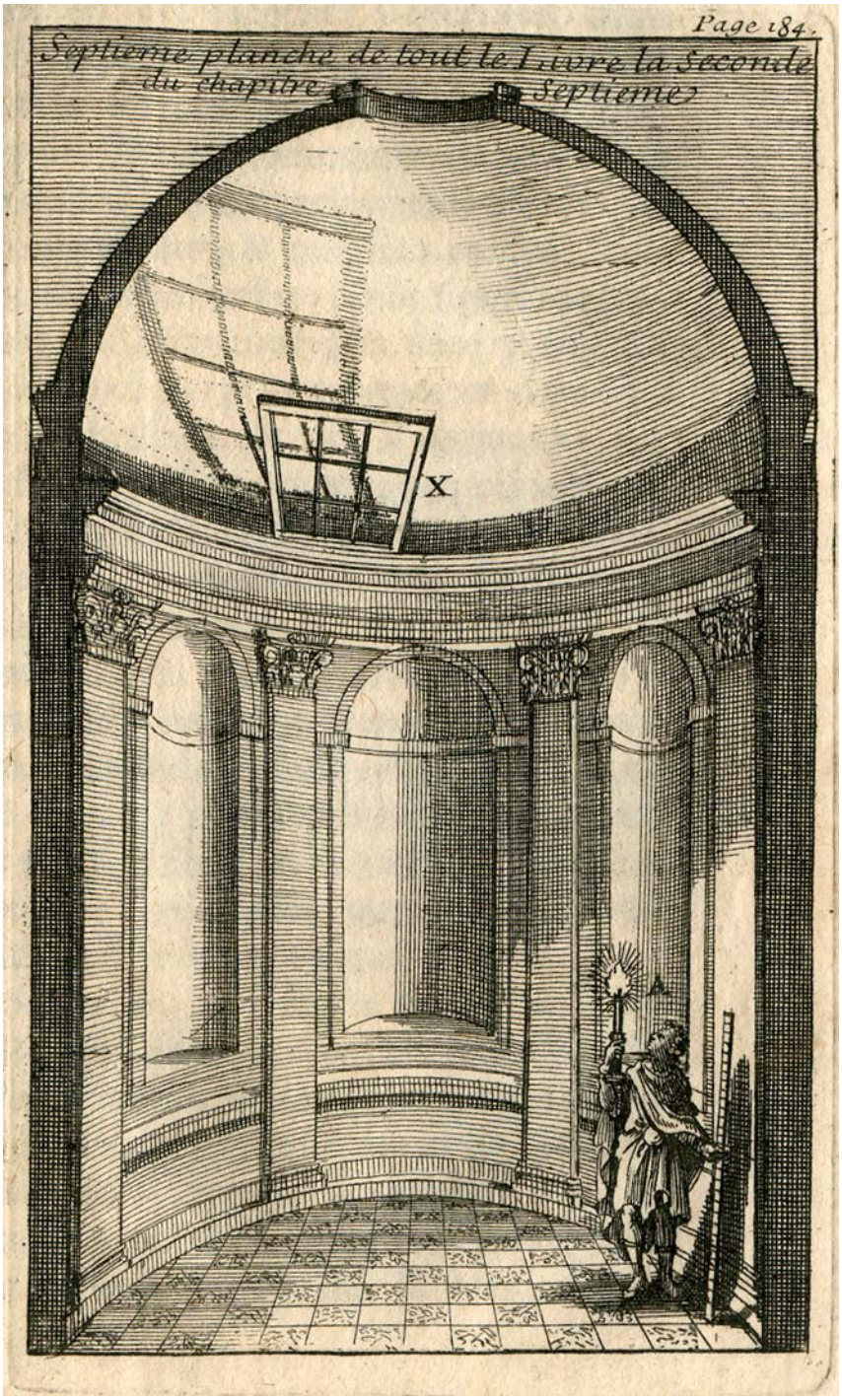


Fig. 10 - Dimostrazione di una proiezione di una graticola su una superficie non piana; da: LAMY B., *Traité de Perspective*, Paris, 1701, Septieme planche (© Bibliothek Werner Oechslin).

Irregulieres del 1653 (106). L'applicazione su soffitti arcuati in modo irregolare appartiene, come pure il trasferimento con l'ausilio di una graticola orizzontale – servendosi a titolo di dimostrazione di candele, come nella maggior parte dei casi in cui si creano raffigurazioni di modelli –, alle mansioni da svolgere abitualmente. Il modo in cui una graticola orizzontale viene riprodotta in maniera distorta su di una volta viene dimostrato nel modo più esplicito da Bernard Lamy nel suo *Traité de Perspective* del 1701 (107). Anch'egli, altrove, si rende conto delle difficoltà dovute alla debole sorgente di luce.

Ciò che Pozzo a suo modo sviluppa, perfeziona e pone in un contesto didattico convincente, appartiene, in tutto e per tutto, assieme alle linee prospettiche, agli «spaghi in aria» e alle insufficienti sorgenti di luce delle candele, alla pratica del suo tempo.

VI.

«Divina causalitas», conoscenza a condizioni umane e il «pactus rationalis».

«Cominciate dunque o mio Lettore allegramente il vostro lavoro; con risolutione di tirar sempre tutte le linee delle vostre operationi al vero punto dell'occhio che è la gloria Divina». Andrea Pozzo, *Prospettiva de' Pittori e Architetti*, *Parte Prima*, Roma, Komarek, 1693, s. p. [Al Lettore, Studioso di Prospettiva].

«Die Philosophie geht noch zu sehr grade aus, ist noch nicht cyklisch genug». *Athenaeum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel*, Ersten Bandes Erstes Stück, Berlin, Vieweg, 1798, [Berlin: Rütten & Loening 1960], p. 189.

«Aber die Wunderthätigkeit unterscheidet sich dadurch von der gemeinen Verwirklichung des Zwecks, daß sie [...] einen Kreis beschreibt, aber nicht in krummer, sondern in gerader, folglich der kürzesten Linie». Ludwig Feuerbach, *Das Wesen des Christenthums*, Leipzig, Otto Wigand, 1841, p. 169.

Ciò che si presenta come progresso e perfezione nei singoli campi scientifici, deve però essere al servizio della più alta idea di scienza divi-

(106) BOSSE A., *Moyen Universel de Pratiquer la Perspective sur les Tableaux, ou Surfaces Irreguliers*, Paris, Bosse, 1653. Allegata al testo si trova l'*Explication par Figures et par Discours, des choses ci devant dites* (1753); la tavola n. 15 mostra l'applicazione di un «treillis» (graticolato) su una volta a botte con l'aiuto di spaghi e della luce di una candela.

(107) LAMY B., *Traité de Perspective, Où sont contenus les fondemens de la Peinture*, Paris, Anisson 1701, Septième planche (cfr. p. 184).

na. Questo è il motivo del grande impegno speso nelle argomentazioni matematiche, poiché spianano la strada in quella direzione. Attendibilità ed accuratezza, e infine precisione matematica, uniscono i due mondi. Per i detrattori, gli «stratagemata» gesuitici incarneranno solo una strategia e una pretesa di potere, mentre per gli stessi gesuiti essi si associano al metodo logico cui la «causalitas divina» offre il modello e la legitimità. Il ragionamento di Pozzo – quello cioè sull'unico punto dell'occhio – mostra lo sforzo di condurci fuori da ogni contingenza e casualità. Il «more geometrico» equivale alla pretesa scientifica, e naturalmente non è riferito soltanto al tratteggio geometrico in senso stretto, ma anche al rigore logico dell'argomentazione, ed è inteso come teleologico e conclusivo. La dimensione della scienza divina è infine di gran lunga superiore a quel mondo di disegni, figurativo e geometrico. Antonio Possevino, nella sua «Bibliotheca Selecta», alla frase «Le Scienze vengono da Dio» cita Salomone:

> «Egli [=Dio] mi diede di queste cose la scienza vera: accioche io sappia la disposizione del Mondo, & le virtù de gli elementi, il principio, il mezo, e'l compimento de' tempi, le mutationi delle scambievolezze i fini de' tempi, i cangiamenti e' costumi, & le divisioni delle stagioni: i corsi dell'anno, le dispositioni delle stelle, le nature de gli animali, & l'irde delle bestie, la forza de venti, e i pensieri de gli huomini, le differenze de virgulti o piante, le virtù delle radici; & ho appreso le cose nascoste, & non antiviste: percioche tutte queste cose mi sono state insegnate dall'Artefice Sapienza» ([108]).

Ci si apre al mondo creato nella sua totalità. Ed è in questo contesto universale – per tornare ancora una volta al particolare 'stato delle prove' di Pozzo – che si deve considerare come «fictio» e «inganno» possano venire uniti al rigore logico della linea matematica e infine alla verità della scienza divina della «causalitas divina». Si tratta comunque di un «pactus rationalis» in cui – nella tradizione aristotelica – gli argomenti provengono dalla logica e dalla fisica. Gli «stratagemata» gesuitici trovano il loro interesse e la loro realizzazione nell'intelligenza del metodo. A volte ciò si spinge molto oltre. Gottfried Semper osserverà in seguito, in tutt'altra occasione: «Qui la speculazione si mette nel mezzo e ci presenta i benefici bell'e pronti» ([109]). Molto dipende dallo stato delle prove;

([108]) Possevino A., *Coltura de gl'ingegni*, cit., p. 5.

([109]) Semper G., *Wissenschaft, Industrie und Kunst. Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühltes*, Braunschweig, Vieweg, 1852, p. 9: «Già si nota che le invenzioni non sono più, come lo erano una volta, mezzi per scacciare il bisogno a favore del piace-

trovarvi e svilupparvi affidabilità e precisione è ancor più una questione importante. Questa è una visione allo stesso tempo vecchia e nuova.

Contro tutti i concetti confusi è rivolta anche l'espressione «universale fit per praecisionem Objectivam», su cui Friedrich Wolff, futuro rettore del Collegio dei Gesuiti di Breslavia, e Franz Joseph Knaut von Fahnenschwung fondano l'analisi della loro Tesi di Praga del 1675 (110). L'unione di logica e fisica associano ancor più l'aristotelico «omne quo movetur, ab alio movetur» con la teoria di atto e potenza, il che si trova precisato nella formulazione di Tommaso d'Aquino: «Omne agens physicum mediante instrumento corporeo agit» (111). Ciò che avviene nel mondo esteriore, 'fisico', necessita dell'incarnazione materiale e dello strumento. Cosa che naturalmente coincide al meglio con ciò che l''artifex', l'artista, produce ed è capace di produrre in base alle sue competenze più peculiari. La «possibilitas» viene attivata, intesa come «activa» (112). L'«actus» del conformare porta a un'unità nel tutto (nell'ilemorfismo') ed è ancora una volta definita da Tommaso: «Unitas enim rei compositae ex materia & forma est per ipsam formam, quae secundum seipsam unitur materiae, ut actus ejus» (113). Ciò avviene in conformità dell'attitudine e della potenza: «Motus est actus Entis in potentia prout in potentia» (114). Perciò, si legge in Wolff e Knaut von Fahnenschwung, è necessario un 'medium': «Debet igitur esse medium quid inter actum & potentiam, participans de utroque» (115).

Questo modello di pensiero coincide perfettamente col metodo, coll'«artificio» di Pozzo e col suo «more geometrico», fatto di linee ben visibili. Nella sua «finzione» è chiaramente incorporato il 'medium', costruito su norme logiche e fisiche. La prospettiva è certamente uno strumento di conoscenza. E il contesto salvifico, teleologico, si connette senza problemi a quel «potentia prout in potentia». Si conclude quel patto, aperto all'inizio delle «Theses difficiliores ex universa Philosophia» del

---

re; bisogno e piacere piuttosto sono strumenti di vendita per le invenzioni. L'ordine delle cose si è invertito». I giudizi di Semper fanno riferimento all'esposizione industriale di Londra del 1851, ma possono senza dubbio essere applicati, in questo contesto, all'alternanza tra contenuto e metodo.

(110) WOLFF F., Franz Joseph Knaut von Fahnenschwung, *Theses difficiliores ex universa philosophia*, *Authoritate Aristotelis*, *Augustini et Aquinatis*, Prag, Typis Univ. Carolo-Ferd. Societ. IESU ad S. Clementem, 1675, [A 1 recto].

(111) *Ivi*, [D 9 recto].

(112) *Ivi*, [C 12 recto sg.].

(113) *Ivi*, [D 12 recto].

(114) *Ivi*, [E 2 recto].

(115) *Ibidem*.

1675, che si era posto lo scopo di giungere a una validità universale fondata sul riscontro concreto e oggettivo. Nella tradizione aristotelica e conformemente al pensiero dell'epoca, chiunque è al corrente che le «scientiae» si interessano degli universali che si basano sull'astrazione di oggetti concreti («a materia individuali, non autem per abstractionem a materia sensibili totaliter») ([116]). Questa è scienza 'esatta' che necessita della relativa «praecisio» – diretta contro un «conceptum confusum». Volta al singolo oggetto individuale è anche la «species» che si trova subordinato al «genus», al genere universale. Tutto si trova riassunto in modo semplice e chiaro nella raccomandazione che – nella buona tradizione aristotelica padovana – ci dà Marco Antonio Zimara: «Nota tamen quod licet intellectus possibilis prius cognoscat singularia: ex quorum similitudine causat universale» ([117]). Dal singolo e concreto, attraverso la similitudine, all'universalmente valido!

Un «pactus rationalis» su base affidabile e calcolabile! Ecco come si presenta il metodo di Pozzo, la sua «virtus cognitiva», in quanto possibilità («ut est in potentia»), e il suo uso 'scientifico' di «fictio» e «inganno». La linea di argomentazione, dal concreto – da ciò che al momento è dato e percepito attraverso i sensi –, congiunto in un «pacto rationale» in modo attendibile, conduce alla conoscenza valida e, in termini teologici, alla verità, come sarebbe dimostrato con finalità salvifica sul soffitto di S. Ignazio e come suggerisce l'affermazione di Possevino, «le scienze vengono da Dio». Ma perché si arrivi a tanto, dev'essere tutto predisposto correttamente, come quell'unico e inalienabile punto dell'occhio che Pozzo difende con tanta forza. Solo in questo modo il «raggio di luce al cuor», orientato verso Sant'Ignazio, può essere diretto con altrettanta sicurezza verso i suoi oppositori: «atto di rigettar da se i deformissimi Mostri d'idolatria, o d'eresia, o di altri vizj». Il 'sistema' mentale è affidato all'attendibile geometria, che possiede il potere della dimostrazione; un vero 'sillogismo', logico e fisico!

Questi ragionamenti e la loro adeguata produzione d'immagini procedono «per lineas rectas». Con maggiore stupore si prende allora atto delle riflessioni – già citate all'inizio – che portarono Schleiermacher, con riferimento a Kant, ai suoi tratteggi. Si è giunti al punto in cui la

---

([116]) *Ivi*, [A 2]; l'intera frase come riportata da Tommaso: «Naturalia intelliguntur per abstractionem a materia individuali, non autem per abstractionem a materia sensibili totaliter, intelligitur enim homo ut compositus ex carnibus & ossibus, per abstractionem tamen ab his carnibus, & his ossibus».

([117]) Zimara M.A., *Quaestio de primo cognito*, Lyon, Jacobus Juncta, 1542, fol. 4 recto.

ragione si è «invischiata in una lite con se stessa». E l'etica non si mostra assolutamente conforme alla geometria, ma nel migliore dei casi le rimane la linea curva: «Wir wollen uns vorstellen, dass uns das Sittengesetz als eine algebraische Function gegeben sei, so werden wir uns unter dem höchsten Gut nichts anderes zu denken haben, als diejenige krumme Linie, welche alles ist und alles in sich enthält, was durch jene Function möglich ist» ([118]). Il «summum bonum» una linea curva! L'intera letteratura devozionale ha tracciato la via verso Dio come dritta e diretta – e quella deviata invece come curva ([119]). Ciò nondimeno, Schleiermacher persiste nel suo tratteggio:

> «So wunderbar und zweckwidrig es wäre eine Linie zu denken, welche noch durch etwas anderes als durch ihre Funktion bestimmt werden müsste, oder welche auch nur einen einzigen Punkt in sich enthielte, der nicht schon mit und durch die Formel gegeben wäre, ebenso unrichtig muss es sein, in dem höchsten Gut noch etwas anderes zu denken, was nicht unmittelbar und nothwendig aus der Idee eines den Geboten der praktischen Vernunft durchgängig gemässen Willens folgt und mit dieser Angemessenheit zugleich gegeben ist» ([120]).

Il mondo è cambiato. A Kant viene rimproverato di essersi fatto sedurre a «rendere comunemente simile la critica della ragion pratica alla critica della ragione speculativa» ([121]). E il dubbio è ormai sopravvenuto a qualsiasi norma applicabile alla «natura organica»: per l'uomo (morale) si tratta del dovere, su cui la «filosofia pratica dei francesi e degli inglesi» non speculerebbe mai: «Diese wissen nicht, dass der sittliche Mensch aus eigener Kraft sich um eine Axe frei bewegt. Sie haben einen

---

([118]) «Se ci immaginiamo la legge morale come una funzione algebrica, il sommo bene per noi non sarà altro che quella linea curva, che è tutto e che in sé contiene tutto ciò che quella funzione rende possibile». Dilthey G., *De Principiis Ethices Schleiermacheri*, cit., p. 19, n. 1.

([119]) Oechslin W., *«Petit Aethera». Das Oben und Unten im ‚barocken' Kontext*, in *Heilige Landschaft – Heilige Berge. Achter Internationaler Barocksommerkurs. Stiftung Bibliothek Werner Oechslin 2007*, Zürich, gta-Verlag, 2014, pp. 8-25; Id., *Postscript. Moderne Bild- und Sinnkrisen: «...Die Vertauschung von Oben und Unten ist Programm» (Hans Sedlmayr)*, in *ivi*, pp. 388-403.

([120]) «Per quanto incredibile e inopportuno sarebbe immaginare una linea che dovesse essere determinata da altro piuttosto che dalla sua funzione, o che contenesse anche un solo punto che non sia già stato dato con e attraverso la sua formula, sarebbe altrettanto incorretto immaginare nel 'summum bonum' qualcos'altro, che non risulti direttamente e necessariamente dall'idea di una volontà conforme alle leggi della ragion pratica e non sia allo stesso tempo data con questa congruenza». Dilthey G., *De Principiis Ethices Schleiermacheri*, cit., p. 21.

([121]) *Ivi*, p. 22.

Punkt ausser der Erde gefunden, den nur ein Mathematiker suchen wollen kann, aber die Erde selbst verloren. Um zu sagen, was der Mensch soll, muss man einer sein und es nebenbei auch wissen» ([122]).

La matematica ha perso il suo ruolo di paradigma di forme di pensiero universalmente valido. Ci si può affidare tutt'al più all'asse dentro noi stessi. È valida l'affermazione kantiana per cui l'uomo è «l'oggetto più importante» nel mondo, poiché egli «è il suo stesso ultimo scopo» ([123]). Per il modello che unisce uomo e Dio in una figura geometrica, non rimane più molto spazio. Ma è proprio ciò che intendeva Pozzo introducendo la sua prospettiva con le sue linee rivolte verso Dio.

Nei *Frammenti* dell'Athenaeum di Schlegel si legge invece la seguente raccomandazione: «Die Philosophie geht noch zu sehr grade aus, ist noch nicht cyklisch genug» ([124]). Per Solger e Schelling, in considerazione di questa – disincantata – situazione, rimangono solo un ottimismo volto a un fine e la consapevolezza che sarebbe forse meglio legare Dio a questo mondo con il culto e altre forme di pensiero 'umane', e di «ihn in seine Sphäre herabzuziehen, ihn sich menschlicher, vertraulicher zu machen» ([125]).

Eppure, anche Pozzo ha considerato la condizione della nostra dipendenza dai sensi. La formulazione di Schelling tratta dalla sua «historischen Construction des Christenthums» è valida anche per Pozzo: «Die Ideen einer auf Anschauung des Unendlichen im Endlichen gerichteten Religion müssen vorzugwseise im Seyn ausgedrückt seyn» ([126]). Proprio per questo, Pozzo chiama in causa il mondo razional-matematico e il «pactus rationalis» per rendere la relazione tra uomo e Dio, in una parola, 'razionale'.

Il vedere e la contemplazione – e «visione» – hanno contraddistinto nel modo più privilegiato la relazione tra uomo e Dio e le sue relative

---

([122]) «Essi non sanno che l'uomo morale si muove su un'asse per forza propria. Hanno trovato un punto fuori dalla terra, che soltanto un matematico può voler cercare, ma hanno perso la terra stessa. Per sostenere cosa vuole l'uomo, esserlo e pure saperlo» *Ivi*, p. 45.

([123]) KANT I., *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht abgefaßt*, Königsberg, Friedrich Nicolovius,1798, p. III.

([124]) «La filosofia procede ancora in una direzione troppo dritta, non è abbastanza ciclica». *Athenaeum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel*, cit., p. 189.

([125]) «trascinarlo giù nella propria sfera, rendendolo più umano, più familiare». OECHSLIN W., «*Quantum homini licet*», cit., p. 65.

([126]) «Le idee di una religione rivolta verso una contemplazione dell'infinito nel finito devono venir espresse prevalentemente nell'essere». *Ivi*. e SCHELLING F.W.J., *Achte Vorlesung. Über die historische Construction des Christenthums*, cit., p. 182.

'immagini'. E di ciò fa parte, con la sua intenzione particolare e salvifica, anche la provvidenza. Sotto il titolo «De Deo Viso, Vidente, et Providente», il bolognese Enrico Marchetti nel 1634 sosteneva, a S. Marcello a Roma, la tesi secondo cui all'«oculo corporeo» dell'uomo a tal riguardo venisse concessa una sorta di «supernaturalis gratia» (127). Questo si collega a quella «beatitudo» che si realizza nella «Dei Visione». L'intelletto umano non arriva a ciò con le proprie forze, bensì necessita dell'appoggio «per lumen aliquod supernaturale adiunctum», per potersi elevare «de ordine ad ordinem» (128). Anche di questo viene tenuto conto, nello sguardo verso l'alto, nella 'istruzione' costruita in prospettiva di Pozzo. Sopra tutto è posta la «divina causalitas» legata alla provvidenza (129). A tutti gli effetti, questa è una «costruzione del cristianesimo» che non ci si potrebbe immaginare più perfetta, e sulla quale è fondata la provvidenza. Gli sforzi di Pozzo partono dunque da un metodo rigido al fine di garantire una coerenza interna, a cominciare dall'unico immutabile punto dell'occhio che è anche l'unico punto geometrico esatto. Da questo punto, letteralmente inteso come del 'trovarsi al punto giusto', il vedere lontano nella doppia accezione di esperienza percettiva verificabile e di conoscenza divina a cui 'prendere parte', può giungere alla meta.

Colui che vi rinuncia, deve accontentarsi del miracolo dell'illusione ottica nel segno dell'«inganno». Paradossalmente è poi l'inganno, lo stupore per un'illusione, a mostrargli i vantaggi e gli svantaggi della percezione sensoria, per cui proverà un 'divertimento'. Si è però lasciato sfuggire comprensione e conoscenza più profonde. È su questo tracciamento di confine che va riletta la frase di Schleiermacher che si rifà alla metafora della linea: sull'immagine delle linee:

> «So wunderbar und zweckwidrig es wäre eine Linie zu denken, welche noch durch etwas anderes als durch ihre Funktion bestimmt werden müsste, oder welche auch nur einen einzigen Punkt in sich enthielte, der nicht schon mit und durch die Formel gegeben wäre, ebenso unrichtig muss es sein, in dem höchsten Gut noch etwas anderes zu denken, was nicht unmittelbar und nothwendig aus der Idee eines den Geboten der praktischen Vernunft durchgängig gemässen Willens folgt und mit dieser Angemessenheit zugleich gegeben ist» (130).

---

(127) MARCHETTO E., *Conclusiones Theologicae de Deo Viso*, *Vidente*, *et Providente*, Romae in Ecclesia S.Marcelli Disputandae, Anno 1634, p. 5.

(128) *Ivi*, p. 6.

(129) *Ivi*, p. 13.

(130) «Per quanto incredibile e inopportuno sarebbe immaginare una linea che dovesse essere determinata da altro piuttosto che dalla sua funzione, o che contenesse

I mondi sono dunque separati? L'arte rimane una «peculiare combinazione della fantasia» e nient'altro, in mancanza di quella forza conclusiva che Pozzo l''architetto' ha dato in aggiunta al pittore attraverso l'arte prospettica? Si deve quindi lasciare il rigore matematico esclusivamente ai matematici e i nessi logici ai logici? È soddisfacente il compromesso che Schleiermacher include nell'equazione: «Wenn das Bilden der Fantasie in und mit dem Heraustreten Kunst ist, und der Vernunftgehalt in dem eigenthümlichen Erkennen Religion: so verhält sich Kunst zur Religion wie Sprache zum Wissen» ([131]).

Il pensiero di Schleiermacher va in tutt'altra direzione, considera il «sentimento reale» e tutto ciò che in generale si associa al «religioso». Esaminato così, un «sistema di rappresentazione» («System der Darstellung») – Schleiermacher usa anche il termine del «procedimento comparativo» («analogisches Verfahren») – è «eine vermittelnde Masse, aus welcher jeder sein Erkennen der Individualität emfängt, und in welche er die seinige zum Erkennen hineinträgt» ([132]). Con essa, con la «ricettività individuale», va di pari passo il sentimento.

Anche la concezione della religione prende strade diverse, che la si voglia spingere ripetutamente – insieme all'arte – dentro la «moralità», e con Feuerbach in un'«antropologia religiosa», o che si rimanga fedeli alla teologia e alla sua «causalitas divina». La difficoltà di superare le limitatezze umane concerne entrambi i modelli. Ciò che, in senso gesuitico, col «pactus rationalis» appare 'chiarito' in un grande espediente intelligente, altrove resta riservato a una faticosa «costrizione», la «Nöthigung» di Kant. Karl Rosenkranz, nella sua opera *Psychologie oder die Wissenschaft vom subjectiven Geist* del 1834, si mostra fiducioso e scrive: «L'argomento scientifico produce la sua stessa forma». Ma anche questo non differisce da ciò che viene formulato nella sopra citata Tesi di Praga del 1675 nella tradizione aristotelica: «Formae autem intellectae

---

anche un solo punto che non sia già stato dato con e attraverso la sua formula, sarebbe altrettanto incorretto immaginare qualcos'altro, che non risulti direttamente e necessariamente dall'idea di una volontà conforme alle leggi della ragion pratica e non sia allo stesso tempo data con questa congruenza». DILTHEY G., *De Principiis Ethices Schleiermacheri*, cit., p. 21.

([131]) «Se la creazione della fantasia è arte nel e con il suo manifestarsi, e il contenuto della ragione nell'atto del conoscere peculiare è religione, allora l'arte sta alla religione come la lingua al sapere». SCHLEIERMACHER F., *Entwurf eines Systems der Sittenehre. Aus Schleiermachers handschriftlichem Nachlasse*, hrsg. von Alex Schweizer, in *Literarischer Nachlass. Zur Philosophie*, Berlin, G. Reimer, 1835, vol. III, p. 247.

([132]) «una massa mediatrice dalla quale ognuno riceve la sua conoscenza dell'individualità e nella quale ognuno porta la sua per conoscere». *Ivi*, p. 248 sg.

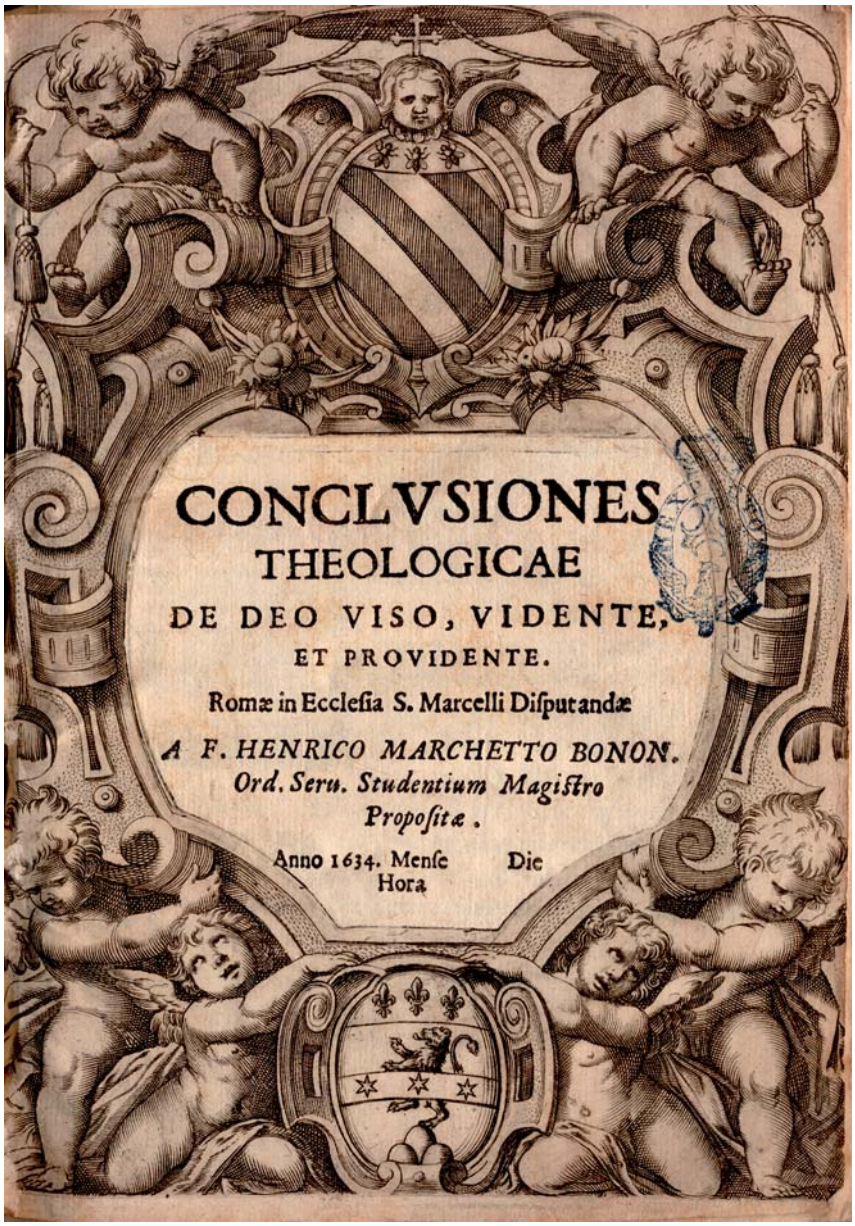


Fig. 11 - «Causalitas divina»: MARCHETTI H., *Conclusiones Theologicae de Deo Viso, Vidente, et Providente*, Roma, 1634 (© Bibliothek Werner Oechslin).

in actu fiunt unum cum intellectu actu intelligente» ([133]). Vi si abbina anche la breve formula: «Cognoscens in actu, est ipsum cognitum in actu» ([134]). Così l'accento è posto anche sull'importanza dell'‘atto' artistico, che produce qualcosa e pone un segno, proprio come chiede di fare Vitruvio all'architetto e come sottolineato nel 1556 da Daniele Barbaro nel suo commento. Naturalmente, il «quod significatur et quod significat» (Vitruvio I, I, 3) vi è compreso, e l'artista deve sempre considerare ciò:

> «Tutti gli effetti dunque, & tutte l'opere, ò lavori delle Arti: tutte le conclusioni di tutte le scienze sono le cose significate, ma le ragioni, le prove, le cause di quelle sono le cose significanti, & questo è perche il segno si riferisce alla cosa significata, l'effetto alla causa, la conclusione alla prova» ([135]).

La causalità è quindi a tutti gli effetti un tema attinente alla scelta artistica e al procedimento artistico: «Ma per dichiaratione io dico, che significare è per segni dimostrare, & segnare, imprimere il segno: là dove in ogni opera da ragione drizzata, & con dißegno finita è impresso il segno dell'Artefice, cioè la qualità, & la forma, che era nella mente di quello, perciò che l'artefice opera prima nell'intelletto, & concepe nella mente, & poi segna la materia esteriore dell'habito interiore».([136])

Più è matematico questo legame, più è affidabile, sembra suggerire Pozzo. A ciò corrisponde a sua volta totalmente la spiegazione chiarificatrice di Kant contenuta nella prefazione alla seconda edizione della sua *Critik der reinen Vernunft* – facendo riferimento a Galilei, Torricelli e Stahl –, con la ‘piccola' differenza che in questo caso è la delimitazione, e non una ‘validità universale', a formare l'ambito della discussione:

> «Sie begriffen, dass die Vernunft nur das einsieht, was sie selbst nach ihrem Entwurfe hervorbringt, dass sie mit Prinzipien ihrer Urtheile nach beständigen Gesetzen vorangehen und die Natur nöthigen müsse auf ihre Fragen zu antworten, nicht aber sich von ihr allein gleichsam am Leitbande gängeln lassen müsse; denn sonst hängen zufällige, nach keinem vorher entworfenen Plane gemachte Beobachtungen gar nicht in einem nothwendigen Gesetze zusammen, welches doch die Vernunft sucht und bedarf» ([137]).

([133]) Knaut von Fahnenschwung W., *Theses difficiliores ex universa philosophia*, *Authoritate Aristotelis*, *Augustini et Aquinatis*, cit., [A2 verso].

([134]) *Ivi*.

([135]) Barbaro D., *I Dieci Libri dell'Architettura di M. Vitruvio Tradutti et Commentati*, Venezia, Marcolini, 1556, p. 9.

([136]) *Ibidem*.

([137]) «Essi compresero che la ragione arriva a vedere solo ciò che essa stessa produ-

Tanto riesce a compiere la ragione umana; Pozzo, il «pittore cristiano», che rifiuta di dipingere oggetti profani, indubbiamente è alla ricerca di qualcosa di più; dal suo luogo e punto d'osservazione corretto aspira alla «beatitudo», alla «visio Dei», e intende renderla possibile, nell'ambito di una «scienza» divina, tramite i suoi strumenti artistici e prospettici. Il caso, per quanto possibile, rimane escluso; a guidare e regolare l'esperienza sensoriale saranno invece il «more geometrico» e le sue strutture di linee. È su questo metodo orientato alla divina provvidenza che Pozzo basa l'«imprimere il segno»; questi sono i segni che pone, secondo tutte le regole dell'arte e della sua finalità.

---

ce secondo il suo progetto; e compresero che essa deve avanzare con i principi dei suoi giudizi, secondo leggi stabili, e deve costringere la natura a rispondere alle sue domande, senza farsi guidare soltanto da essa, come se fosse tenuta per le dande. E questo perché, in caso contrario, le osservazioni casuali che noi facessimo senza un piano prestabilito, non si connetterebbero affatto in una legge necessaria, mentre è proprio di una tale legge che la ragione va in cerca e ha bisogno». KANT I., *Critik der reinen Vernunft*, *Zweyte hin und wieder verbesserte Auflage*, Riga, Johann Friedrich Hartknoch, 1787, p. XIII.