

a cura di
STEFANO BERTOCCI
FAUZIA FARNETI

**L'architettura dipinta:
storia, conservazione
e rappresentazione digitale**

*Quadraturismo e grande decorazione
nella pittura di età barocca*

R



R

Coordinatore | Scientific coordinator

Saverio Mecca | Università degli Studi di Firenze, Italy

Comitato scientifico | Editorial board

Elisabetta Benelli | Università degli Studi di Firenze, Italy; **Marta Berni** | Università degli Studi di Firenze, Italy; **Stefano Bertocci** | Università degli Studi di Firenze, Italy; **Antonio Borri** | Università di Perugia, Italy; **Molly Bourne** | Syracuse University, USA; **Andrea Campioli** | Politecnico di Milano, Italy; **Miquel Casals Casanova** | Universitat Politècnica de Catalunya, Spain; **Marguerite Crawford** | University of California at Berkeley, USA; **Rosa De Marco** | ENSA Paris-La-Villette, France; **Fabrizio Gai** | Istituto Universitario di Architettura di Venezia, Italy; **Javier Gallego Roja** | Universidad de Granada, Spain; **Giulio Giovannoni** | Università degli Studi di Firenze, Italy; **Robert Levy** | Ben-Gurion University of the Negev, Israel; **Fabio Lucchesi** | Università degli Studi di Firenze, Italy; **Pietro Matracchi** | Università degli Studi di Firenze, Italy; **Saverio Mecca** | Università degli Studi di Firenze, Italy; **Camilla Mileto** | Universidad Politecnica de Valencia, Spain | **Bernhard Mueller** | Leibniz Institut Ecological and Regional Development, Dresden, Germany; **Libby Porter** | Monash University in Melbourne, Australia; **Rosa Povedano Ferré** | Universitat de Barcelona, Spain; **Pablo Rodriguez-Navarro** | Universidad Politecnica de Valencia, Spain; **Luisa Rovero** | Università degli Studi di Firenze, Italy; **José-Carlos Salcedo Hernández** | Universidad de Extremadura, Spain; **Marco Tanganelli** | Università degli Studi di Firenze, Italy; **Maria Chiara Torricelli** | Università degli Studi di Firenze, Italy; **Ulisse Tramonti** | Università degli Studi di Firenze, Italy; **Andrea Vallicelli** | Università di Pescara, Italy; **Corinna Vasič** | Università degli Studi di Firenze, Italy; **Joan Lluís Zamora i Mestre** | Universitat Politècnica de Catalunya, Spain; **Mariella Zoppi** | Università degli Studi di Firenze, Italy

a cura di
STEFANO BERTOCCI
FAUZIA FARNETI

**L'architettura dipinta:
storia, conservazione
e rappresentazione digitale**

*Quadraturismo e grande decorazione
nella pittura di età barocca*





UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DIDA
DIPARTIMENTO DI
ARCHITETTURA

Il volume è l'esito di un progetto di ricerca condotto dal Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze.

La pubblicazione è stata oggetto di una procedura di accettazione e valutazione qualitativa basata sul giudizio tra pari affidata dal Comitato Scientifico del Dipartimento DIDA con il sistema di *blind review*. Tutte le pubblicazioni del Dipartimento di Architettura DIDA sono *open access* sul web, favorendo una valutazione effettiva aperta a tutta la comunità scientifica internazionale.

in copertina

Convito di Giove e Giunone, camera di Giove, Palazzo Ducale, Sassuolo)

progetto grafico

didacommunicationlab

Dipartimento di Architettura
Università degli Studi di Firenze

Susanna Cerri
Federica Giulivo



didapress

Dipartimento di Architettura
Università degli Studi di Firenze
via della Mattonaia, 8 Firenze 50121

© 2020
ISBN 978-88-3338-103-9

Stampato su carta di pura cellulosa *Fedrigoni Arcoset*

ELEMENTAL
CHLORINE
FREE
GUARANTEED



HEAVY METAL
FREE
CE 94763

Discorso di presentazione del convegno (Firenze, 8 novembre 2018) Anna Maria Matteucci	13
Cappella Strozzi: tra effetti illusionistici spaziali e messaggio cristiano Antonio Idda	17
Presentazione Diego Lumare	19
L'architettura dipinta: storia, conservazione e rappresentazione digitale	23
Bramante, Castiglione Olona e la nascita dell'architettura dipinta lombarda Andrea Spiriti	25
Dipinti di legno. Le tarsie prospettiche del coro di Santa Maria alla Scala in San Fedele a Milano Michela Rossi, Michele Russo	35
“Di sotto in su”. Analisi geometrica di alcuni esempi di prospettive in lombardia Giampiero Mele	47
Girolamo Curti e la quadratura a Bologna Marinella Pigozzi	57
Quadraturisti bolognesi e quadraturisti bresciani nel palazzo ducale di Sassuolo: incontri ravvicinati Anna Maria Matteucci	73
“...amplum, pulcherrimae structurae, et undique pictum a Sebastiani Ricci et Ferdinando Bibbiena...”. Annotazioni dal cantiere di restauro dell'Oratorio del Serraglio a San Secondo Parmense Cristian Prati	89
Le stanze-giardino e le prospettive illusorie di Vincenzo Martinelli a Bologna Giuseppe Amoruso, Andrea Manti	99

Proposta per un aggiornamento del catalogo di Francesco Natali quadraturista Anna Còccioli Mastroviti	109
Il palazzo di città e di campagna dei Pavesi a Pontremoli e i Natali pittori di architettura Fauzia Farneti	119
Le quadrature di palazzo Pavesi a Pontremoli: il contributo del rilievo digitale per la comprensione del processo creativo delle decorazioni di una dimora barocca Stefano Bertocci, Monica Bercigli	131
Accademia delle Scienze di Torino: la sala, oggi denominata “dei Mappamondi”, realizzata a fine Settecento (1786-1787) da Giovannino Galliari (1746-1818) Rita Binaghi	141
Ancora sui percorsi dei Galliari. Il salone d'onore del castello di Pica in provincia di Asti: un significativo esempio di architettura dipinta Maria Vittoria Cattaneo	151
Un capitolo di quadraturismo settecentesco lombardo nel Piemonte orientale: i Giovannini tra Novara e Vercelli Marina Dell'Omo	163
I Baroffio da Mendrisio tra Varese e il Canton Ticino Laura Facchin	173
Tipologie prospettiche per le ‘quadrature’ di Tommaso Sandrini Filippo Piazza	185
Giuseppe Reina quadraturista milanese Vittoria Orlandi Balzari	197
Giovanni Mariani “il vecchio” e le quadrature di palazzo Visconti a Brignano Gera d'Adda (Bg) Beatrice Bolandrini	207
L'architettura dipinta della Scoletta del Carmine a Padova Agostino De Rosa, Andrea Giordano, Cosimo Monteleone, Rachele Angela Bernardello, Mirka Dalla Longa, Emanuela Faresin, Isabella Friso, Giulia Piccinin	219
Architettura reale e illusoria: prospettiva e percezione in una decorazione genovese Cristina Cåndito	219

Nuove tecnologie di rappresentazione per la comprensione del progetto di architettura dipinta	239
Maria Linda Falcidieno, Massimo Malagugini, Maria Elisabetta Ruggiero, Ruggero Torti	
Questioni di scala e funzione	251
Martina Frank	
Prospettive illusionistiche di Christoph Tausch nell'Europa centro orientale	261
Alberto Sdegno, Veronica Riavis	
L'apparato pittorico della villa Il Pozzino, a Firenze: rilievi e prime restituzioni critiche	273
Paola Puma, Giuseppe Nicastro	
Geometria e misura nelle sale dei quartieri estivi di palazzo Pitti	283
Barbara Aterini, Sara D'Amico	
L'oratorio della Misericordia di Vicchio del Mugello: dalla scenografia al quadraturismo	293
Monica Lusoli	
Le decorazioni di Villa Murlo a San Casciano in Val di Pesa	303
Sandra Marraghini	
Jacopo Tintoretto e la rappresentazione digitale dell'architettura dipinta	315
Gianmario Guidarelli, Gabriella Liva	
Per una metodologia di studio delle prospettive architettoniche	325
Leonardo Baglioni, Laura Carlevaris, Marco Fasolo, Matteo Flavio Mancini, Jessica Romor, Marta Salvatore, Graziano Mario Valenti	
Il progetto della finta cupola nella chiesa di Sant'ignazio a Roma	337
Antonio Camassa, Giovanna Spadafora	
L'influenza di Andrea Pozzo nello stato di Minas Gerais, Brasile	347
Maria Cláudia A. Orlando Magnani	
Al servizio della regina Farnese: Quadraturisti piacentini in Spagna	355
Sara Fuentes Lázaro	
L'ultimo quadraturista umbro. Pietro Carattoli (1703-1766) e l'architettura dipinta "sul sito"	365
Paolo Belardi, Valeria Menchetelli	
L'apparato decorativo della Galleria del Cardinale in palazzo San Giacomo a Russi (RA): studi e indagini per la conoscenza e il restauro	377
Marta Porcile	

- Illusione e prospettiva nell'architettura dipinta di Domenico Chelli** 389
María Fernanda García Marino
- Phenomenon of augmented space – physical and virtual space analysis of wall paintings: St. Francis Xavier Jesuit Church in Piotrków Trybunalski, Poland** 402
Magdalena Żmudzińska-Nowak, Assunta Pelliccio, Marco Saccucci, Karolina Chodura
- Quadraturismo e grande decorazione barocca nelle chiese e nei palazzi vescovili in Italia meridionale. Restauri e nuove acquisizioni** 413
Mimma Pasculli Ferrara
- L'architettura dipinta nelle sale del Palazzo vescovile di Melfi** 425
Isabella Di Liddo
- I soffitti a tavolato ligneo di S. Maria degli Angeli a Brindisi. Un esempio di Quadraturismo in Puglia** 435
Marianna Saccente
- Il paliotto dell'altare maggiore della chiesa di S. Lucia alla Badia a Siracusa: il carattere illusorio di una prospettiva architettonica scultorea** 445
Rita Valenti, Emanuela Maria Paternò
- L'inganno architettonico tra Settecento e Ottocento: frammenti dell'esperienza luso-brasiliana** 457
Magno Mello Moraes
- Una multinazionale della quadratura. Artisti e gesuiti tra Europa, Cina e Brasile** 471
Renata Maria De Almeida Martins, Luciano Migliaccio

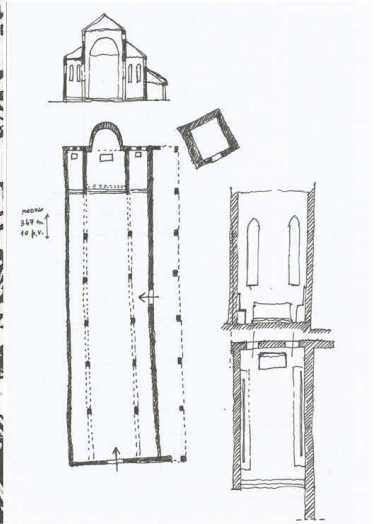
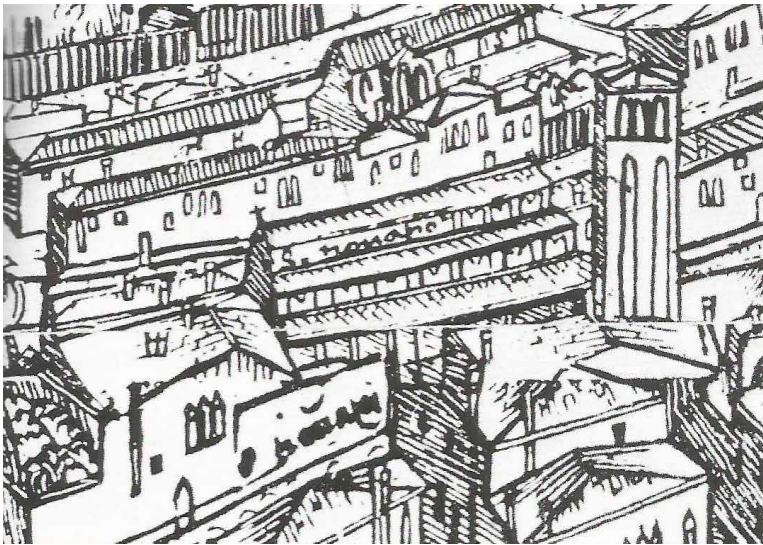


Fig. 1
La chiesa di San Trovaso nella Veduta di Jacopo de' Barbari
e la chiesa romanica di San Trovaso con originaria cappella
del SS. Sacramento (ricostruzione Guidarelli).

JACOPO TINTORETTO E LA RAPPRESENTAZIONE DIGITALE DELL'ARCHITETTURA DIPINTA

Gianmario Guidarelli, Gabriella Liva
Università degli Studi di Padova, Italia

Abstract

This paper presents the results of a research conducted at the University of Padua on the occasion of the “Cinquecentenario Tintorettiano” (2018-2019) and promoted by the Scuola Grande di San Rocco in Venice.

The analysis of eleven works has allowed us to reconstruct 1) the relationship between the painted space and the actual physical space where they were originally placed, 2) the role of architecture as a disciplinary element of the composition and in reference to the narrative dimension of history. It was possible to verify Ridolfi's account of Tintoretto's habit of using 'perspective theaters' to verify the correctness of his compositions.

The case study analysed is 'Ultima cena' in the San Trovaso church (Venice): the research has concentrated on the lights in the painting, checking the correspondence between the painted space and the real space. In consideration of this aspect, possible in a virtual field, the deep understanding of the painting is recovered as a 'place' that needs not only to be looked at, but also understood and subdivided into its visible components, in the context of dialectic between religious space and the virtual space of the painting.

Keywords

Jacopo Tintoretto, perspective restitution, painted architecture

La cultura spaziale di Tintoretto: i teleri per la chiesa di San Trovaso (G. G.)

Lo scopo del *paper* è di presentare i risultati di una ricerca condotta presso l'Università di Padova in occasione del Cinquecentenario Tintorettiano del 2018-2019 promosso dalla Scuola Grande di San Rocco di Venezia. La ricerca, che ha prodotto una monografia edita da Marsilio editrice (Grosso, Guidarelli, 2018 ed. it, 2019 ed. ingl.), è stata condotta da un gruppo formato da uno storico dell'architettura (Gianmario Guidarelli), uno storico dell'arte (Marsilio Grosso) ed esperti in rappresentazione (Gabriella Liva, Cristian Boscaro, Isabella Friso). L'analisi di nove opere di Jacopo Tintoretto, in cui è significativo l'apporto dell'architettura, ha permesso di ricostruire sia il rapporto tra lo spazio dipinto e lo spazio fisico reale dove erano originariamente collocati, sia il ruolo dell'architettura come elemento disciplinante della composizione e in riferimento alla dimensione narrativa della storia. Inoltre, è

stato possibile verificare il racconto di Carlo Ridolfi che narra dell'abitudine di Tintoretto di utilizzare 'teatrini prospettici' per verificare la correttezza delle sue composizioni (Ridolfi [1648], 1914-1924, II, p. 15). Inoltre, abbiamo potuto ricostruire la cultura architettonica di Tintoretto, basata non solo sulla trattatistica (soprattutto i sette *Libri* di Sebastiano Serlio), ma anche sul panorama architettonico a Venezia nella seconda metà del Cinquecento. Il passo successivo è quello di tentare di verificare quanto numerosi studi hanno argomentato, cioè l'interesse che il pittore coltivava per stabilire un efficace rapporto visivo tra quadro e spettatore.

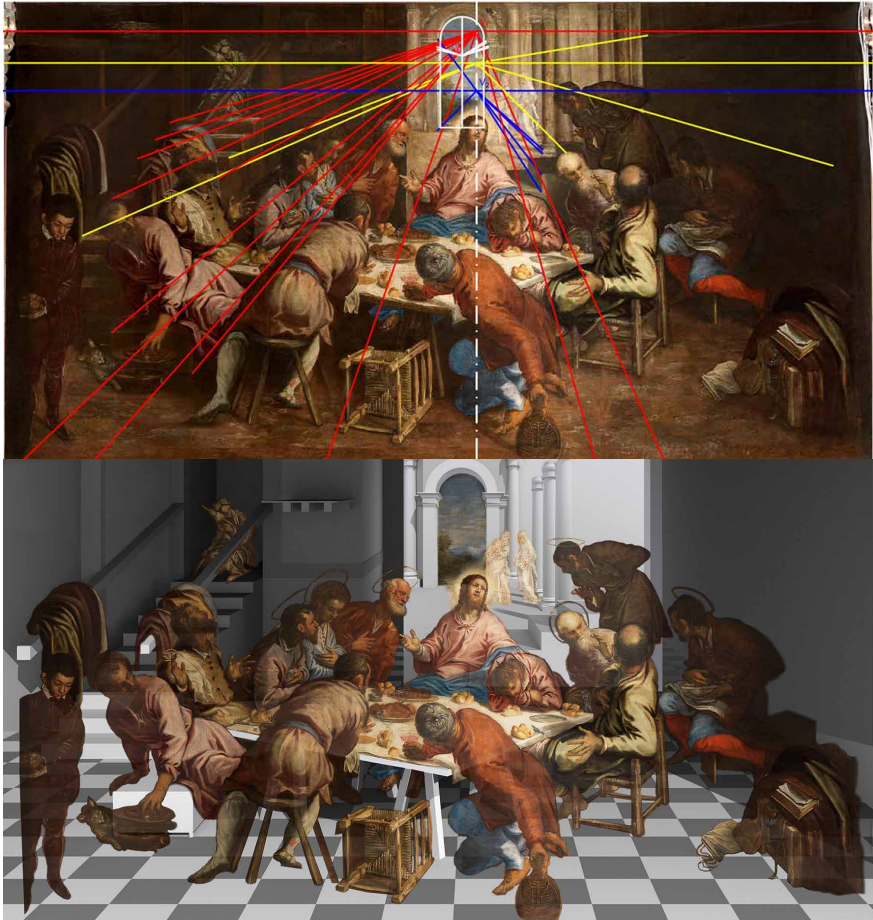
In questo senso è particolarmente significativo il caso dei cicli di teleri commissionati dalle confraternite veneziane del Santissimo Sacramento.

La originaria collocazione delle tele realizzate da Tintoretto era legata agli spazi di pertinenza della confraternita all'interno della chiesa che la ospitava. Ogni Scuola ('confraternita' secondo l'uso lessicale veneziano) disponeva di un altare e di un 'banco' (cioè un tavolo attorno al quale si svolgevano le assemblee dei confratelli), che erano quasi sempre collocati in una delle navate laterali o in una cappella (normalmente accanto a quella centrale del presbiterio). Nel primo caso, il telerò era visto frontalmente, nel caso delle cappelle, invece, erano posti a coppia sulle due pareti laterali, occupandone quasi completamente la lunghezza (Cope, 1979; Matile, 1996). Per questo motivo, la percezione dei teleri era condizionata dallo loro sviluppo in lunghezza e dalla posizione laterale, che obbligava ad una visione scorciata (Grosso, Guidarelli, 2018, pp. 124-133). Questa originaria collocazione è, però, quasi sempre andata perduta, a causa della trasformazione delle chiese in seguito al rinnovamento liturgico dovuto al Concilio di Trento. A partire dagli anni '60 del XVI secolo, infatti, molti degli altari maggiori delle chiese veneziane saranno riconvertiti per essere destinati alla custodia eucaristica secondo le nuove disposizioni conciliari. Nell'allestimento che rinnova le cappelle maggiori delle chiese, i teleri, tolti dalla loro collocazione originaria e sistemati ai due lati dell'altare maggiore, si vengono a trovare in una situazione spaziale mutata, che ne condiziona pesantemente la possibilità di essere percepiti nel modo inizialmente concepito dall'autore. Variano, infatti, il rapporto funzionale e liturgico con l'altare e il banco, ma anche la relazione con le fonti di luce e, più in generale, con la conformazione spaziale dell'ambiente (Wilde, 1938, p. 141). In una situazione documentaria spesso carente, è difficile ricostruire con un grado sufficiente di precisione, la collocazione originaria delle tele tintoretiane e la stessa conformazione delle originarie cappelle cui erano destinate; i dipinti sono stati spesso ricollocati in una posizione diversa nella stessa chiesa - o musealizzati - e gli stessi ambienti originari sono stati trasformati o, addirittura, demoliti.

È questo il caso della cappella del Santissimo Sacramento della chiesa veneziana dei SS. Gervasio e Protasio (detta San Trovaso), per la quale Tintoretto realizzò una *Ultima Cena* (Rossi, in Pallucchini Rossi 1982, I, p. 187) e una *Lavanda dei Piedi* (Rossi, in Pallucchini Rossi, I, pp. 187-188), nella seconda metà del sesto decennio del Cinquecento (Michael Matile ipotizza una datazione tra il 1556 e il 1561; Matile, 1996, pp. 158-164). Nella notte del 12 settembre 1583 la chiesa subì un grave collasso strutturale e ne fu subito intrapresa la ricostruzione (fig. 1).

Due anni dopo, alla Scuola del Santissimo Sacramento fu assegnata una nuova cappella, posta dinanzi all'ingresso laterale, dunque in una posizione preminente, al culmine di uno dei due assi su cui è impostata la pianta della nuova chiesa. Già un anno dopo, la nuova cappella era stata costruita, mentre il vecchio sacello (persa la originaria funzione) era stato in parte demolito ed in parte inglobato nella nuova struttura. Nella nuova cappella, i due teleri dell'*Ultima cena* e della *Lavanda dei Piedi* vennero sistemati rispettivamente sulla parete laterale sinistra e su quella destra; agli inizi del XVIII secolo, però, la *Lavanda* fu venduta e sostituita con una copia (oggi l'originale è conservato alla National Gallery di Londra, dove giunse nel 1882); infine nel 1843 i due dipinti vennero invertiti dopo il restauro commissionato da Antonio Florian, probabilmente per assicurare alla *Ultima Cena* la parete meglio illuminata (Matile, 1996, pp. 158-159 e la scheda 32 in *Tintoretto* 2007, pp. 304-309). In un suo saggio, recentemente pubblicato, M. Letizia Paoletti, ricostruisce in modo diverso la vicenda, ipotizzando che un dipinto oggi in una collezione privata sia l'originario telero realizzata da Tintoretto per la cappella, danneggiato in seguito al crollo; il quadro oggi esposto in chiesa sarebbe una copia realizzata dallo stesso pittore per la nuova collocazione (Paoletti 2019). In ogni modo, ciò che sappiamo per via documentaria sulla originaria collocazione dei due teleri è pochissimo: si trattava della cappella sistemata "a cornu epistule" rispetto al presbiterio (cioè sul lato liturgico sinistro, ma a destra guardando), che, dopo essere assegnata nel 1543 alla confraternita del Santissimo Sacramento era stata ricostruita mantenendo molto probabilmente le stesse fondazioni e le stesse quote del sacello precedente (secondo l'uso veneziano). La chiesa di cui stiamo parlando era stata costruita dopo l'incendio del 1106 sulle fondazioni di un edificio precedente; incrociando le poche fonti documentarie con l'immagine resa dalla *Veduta prospettiva* di Jacopo de' Barbari (1500; fig. 2) si può affermare che fosse costruita su un impianto basilicale (orientato nord-sud) a tre navate, suddivise da filari di cinque pilastri, con un lungo portico esterno che, secondo l'uso veneziano, correva lungo il fianco orientale per affacciarsi verso il canale di San Trovaso (Franzoi, Di Stefano, 1976, pp. 205; *Chiesa di San Trovaso*, 2007, pp. 5-8).

Fig. 2
Individuazione dei punti di fuga e delle rispettive rette di orizzonte. Le rette rosse sono riferite allo spazio della mensa, le blu fanno riferimento al fondale di scena; (in basso) vista prospettica del modello 3D e sovrapposizione delle figure (elaborazione G. Liva).



Su questo versante si trovava il campanile (che è stato mantenuto nella ricostruzione) proprio in prossimità della cappella laterale che sarà assegnata alla Scuola del Sacramento (fig. 3). Si trattava di una chiesa grandiosa, descritta da Francesco Sansovino come “amplo, notabile, & di bella apparenza” secondo per dimensioni solo alla cattedrale di San Pietro di Castello, per poter servire non solo a tutto il sestiere di Dorsoduro, ma anche alla antistante isola della Giudecca; insomma, conclude Sansovino, “ella ha sembianza à un certo modo di Cattedrale” (Sansovino 1581, p. 89). Le tre navate, con copertura a capriate, si concludevano con la cappella centrale chiusa da un’abside decorata con un mosaico dorato (“aurea testudo graecanici operis”, Sabellico 1503), e con due

cappelle laterali chiuse da una parete rettilinea. Per poter dimensionare la chiesa romanica è possibile ipotizzare che nella ricostruzione del 1583 siano state riutilizzate le fondazioni del manufatto preesistente, pur in un impianto planimetrico completamente diverso; la chiesa romanica, allora, avrebbe avuto le dimensioni di ca 49 x 14 mt e, ipotizzando l'uso di un modulo di 347 cm (cioè 10 piedi veneziani), possiamo dimensionare le due cappelle laterali come ambienti a base rettangolare formati da due moduli (quindi di cm 347 x 694). Su questa base, si può ipotizzare che la cappella fosse sopraelevata rispetto alla navata laterale di tre gradini e che la copertura fosse costituita da un soffitto piano (relativamente comune a Venezia per questo tipo di spazi culturali) posta ad una quota di ca 6 mt dal pavimento.

Sempre per via comparativa si può ipotizzare che nella parete di fondo, sopra l'altare, si aprissero due finestre a lancetta e che ulteriori aperture potessero trovarsi soltanto nella parte superiore della parete laterale destra. Una volta ricostruito (su una ragionevole base indiziaria) la conformazione di questo spazio, è possibile ipotizzare la originaria collocazione dei due teleri di Tintoretto in rapporto all'involucro delle pareti e al sistema di illuminazione, e comprenderne meglio l'organizzazione prospettica.

La 'curiosa invenzione' di Tintoretto: l'Ultima Cena della chiesa di San Trovas (G. L.)

L'*Ultima Cena* dei Santi Gervasio e Protasio (1561-62), definita dal pittore e scrittore Carlo Ridolfi (1594-1658) una 'curiosa invenzione' per l'epoca, conserva tuttora aspetti estremamente interessanti per ragionare sul significato della tecnica rappresentativa - scena sacra inserita in un registro di prospettiva lineale - e sul rapporto tra spazio reale e spazio dipinto.

Una fonte utile per comprendere maggiormente la composizione del quadro è la stampa di Aegidius Sadeler (1569-1629) che riproduce la scena tintoretiana. È possibile comprendere in maniera più precisa la scenografia architettonica, in particolare le pareti in muratura ed eventuali aggiunte di fasce laterali di tela in seguito alla rintelaiatura del quadro avvenuta nel 1707 (Paoletti 2019, p. 61).

Nell'*Ultima Cena* in esame, telero realizzato in età matura, l'applicazione 'problematica' della tecnica prospettica non implica la negazione totale della regola, ma una maggiore libertà che dimostra la consapevolezza tra il rigore dell'impostazione geometrica e la sua personale deroga. A un'apparente coerenza prospettica, l'attento studio condotto in ambiente CAD, rivela l'esistenza di due spazi figurativi che solo apparentemente soddisfano l'occhio, venendo abilmente fusi insieme da opportuni e voluti interventi pittorici. Partendo da un'ortofoto ad alta risoluzione del dipinto e da un'analisi delle possibili matrici geometriche, è stato possibile, mediante la restituzione prospettica, non solo, individuare i centri di proiezione

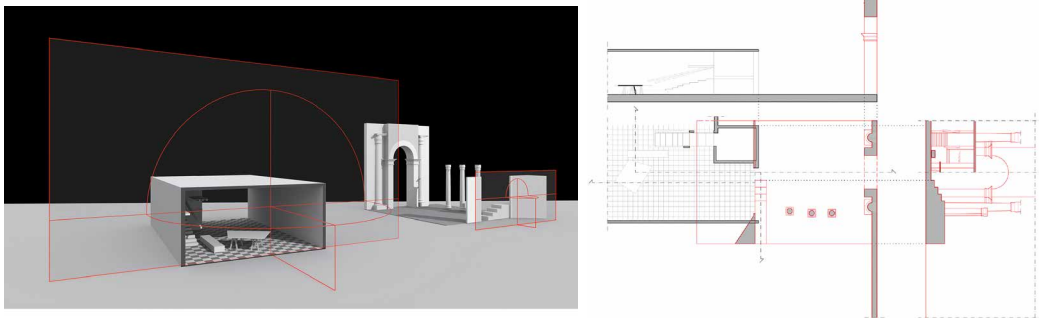


Fig. 3
Modelli 3D e
schemi prospettici
dello spazio
della cena e
del fondale; (in
basso) piante,
prospetti, sezioni
ottenuti dalle
restituzioni
prospettiche dei
due riferimenti
principali
(elaborazione G.
Liva).

(in questo caso quattro) con le loro rispettive rette d'orizzonte, ma anche ottenere la restituzione planimetrica e altimetrica delle architetture.

La presenza multipla di elementi dell'orientazione interna ha portato a ragionare su quali fossero i riferimenti spaziali principali limitando la scelta ai due più significativi; la composizione, dunque, risulta divisa inequivocabilmente in due spazi diversi per contenuto narrativo, architetture dipinte ed esposizione luminosa. Il cinematismo visivo, causato da più riferimenti prospettici trova pace nel volto di Cristo attraverso cui passa la linea verticale ideale che contiene tutti i punti principali, eccetto quello limitato all'arco di fondo che per maggior visibilità mantiene una sua autonomia (fig. 2).

Sono state effettuate, di conseguenza, due restituzioni prospettiche: l'una, generata dalla scacchiera pavimentale, per lo spazio della "celebrazione" e l'altra, dal plinto di una colonna presente nel fondale, per lo spazio esterno. Entrambe hanno permesso di ricavare, mediante procedimento omologico, le proiezioni ortogonali e i conseguenti modelli digitali 3D (fig. 3).

Dai cloni virtuali sono state verificate le due posizioni dell'osservatore nei rispettivi spazi, la correttezza dello spazio costruito - comparando l'immagine del telerio con i *render* ottenuti dai modelli 3D - e infine un'ipotesi di posizionamento di luci all'interno delle scene. Proprio studiando le luci e le ombre proprie e portate dipinte abbiamo verificato, attraverso l'uso del *software* 3ds max, la presenza di una luce direzionale a raggi paralleli proveniente da destra non visibile e l'aggiunta nel fondale alla prima luce, necessaria per generare le ombre sulla scalinata a confine tra i due registri prospettici, una seconda luce che aumenta l'intensità luminosa complessiva.

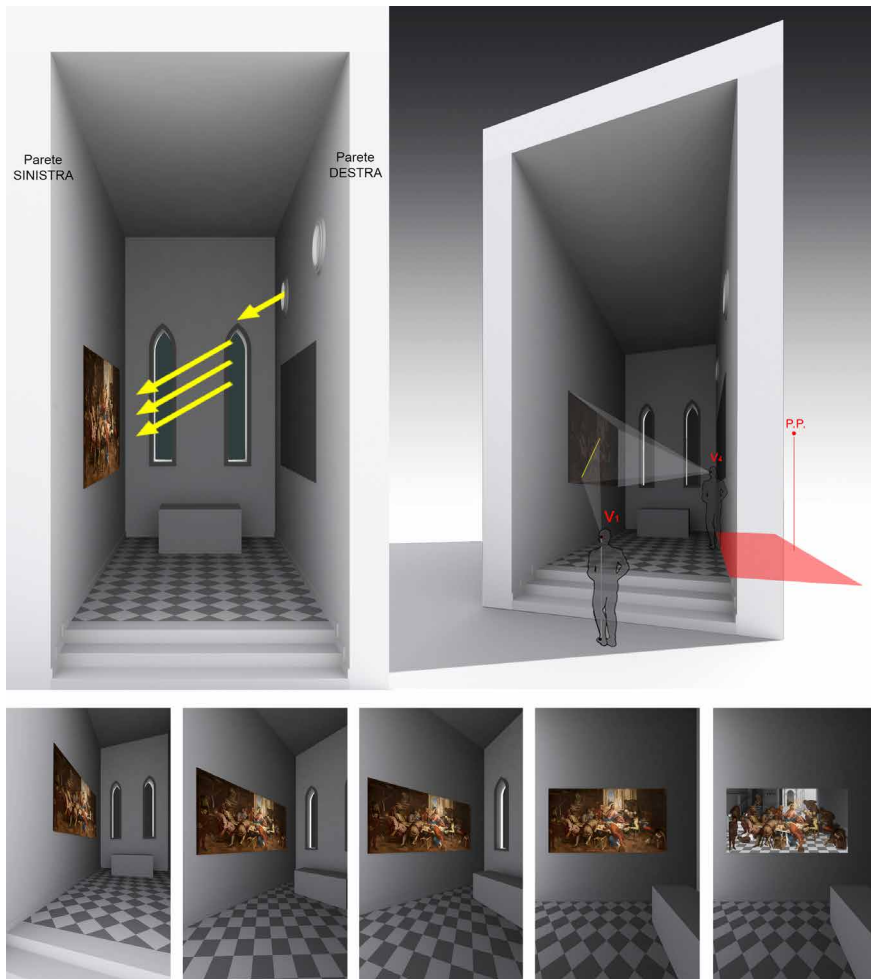
La ricerca ha, dunque, indagato sul significato di questa duplice illuminazione cercando di trovare una giustificazione per il posizionamento originale del telerio. Esso, come la maggior parte delle opere tinteoriane, ha subito rimozioni e ricollocamenti scindendo ogni rapporto concettuale con la funzione liturgica e con le condizioni illuministiche

presenti alla sua ideazione. Le ipotesi sulla possibile pianta romanica di San Trovaso e sulle originarie dimensioni della cappella del Santissimo Sacramento ha portato a ragionare sull'illuminazione naturale della cappella per capire se Tintoretto possa aver dipinto *l'Ultima Cena* tenendo in considerazione le caratteristiche dimensionali e luminose del sito. Con molta probabilità la presunta cappella originale poteva avere una coppia di finestre a lancetta sulla parete di fondo e delle finestre o oculi nella parete di destra.

Nel telero, concentrandoci sulla mensa e considerando la sua luce presente anche nel fondale, le ombre portate si orientano da destra verso sinistra; nel clone virtuale 3D è stato impostato una sorgente illuminante in grado di soddisfare tale inclinazione. Questa scelta obbliga ad escludere il posizionamento del quadro sulla parete di destra perché non è credibile che la fonte di luce naturale possa venire da una parete opposta a quella delle due finestre a lancetta, laddove ritroviamo l'accesso alla cappella. Anche l'ipotesi della provenienza della luce da probabili oculi sulla parete di destra potrebbe essere veritiera anche se la quantità di luce penetrante sia inferiore rispetto alle altre finestre. Presa in considerazione la parete sinistra per il telero, è stato sostituito ad esso il clone 3D e la luce impostata per le ombre presenta una direzione coincidente con il fascio di luce prossimo alla finestra a lancetta di destra. Con molta probabilità c'era un'ora della giornata in cui la luce naturale filtrava attraverso le vetrate e riusciva ad intensificare il bagliore dipinto da Tintoretto (fig. 4). L'ipotesi di collocamento del quadro sulla parete sinistra giustificerebbe anche il posizionamento della tavola imbandita, elemento centrale della scena. Essa non rispetta l'intelaiatura prospettica principale e presenta un riferimento anomalo e del tutto singolare ma maggiormente giustificabile se si guarda il telero da una posizione scorciata, dal basso verso l'alto sulla parete sinistra dell'originale cappella: la tavola che, da una vista frontale del quadro, appare obliqua e scomposta, da una vista laterale appare più leggibile. Probabilmente il telero veniva visto soprattutto lateralmente, prima dei probabili tre scalini di accesso alla cappella e dunque Tintoretto introduce con maestria una direzione di osservazione totalmente diversa dalle fughe prospettiche: l'occhio del fedele è accompagnato verso il corpo di Cristo dall'apostolo di spalla, dalla sedia rovesciata sul pavimento, dalla tavola... tutti elementi che mantengono la stessa orientazione. La figura di Gesù unisce due posizioni fondamentali di osservazione: quella frontale al quadro (il volto di Cristo raccoglie l'asse dei punti di fuga della prospettiva) e quella scorciata (corpo ruotato verso gli scalini).

Abbiamo anche verificato la posizione del punto principale di fuga della prima parte della scena: esso risulta all'esterno della cappella (il punto principale ha una distanza di 5,04 metri, mentre la cappella ipotizzata ha una larghezza ipotetica di 3,12 metri), quindi inaccessibile fisicamente; la sua quota è in funzione della collocazione del quadro in quanto i 3 metri

Fig. 4
Render
dell'ipotetica
cappella con
la collocazione
del telerò sulla
parete di sinistra;
schema delle
due direzioni
di osservazione
del telerò:
vista laterale e
vista frontale;
sequenze di viste
prospettiche
del telerò, da
una posizione
scorciata fino a
una posizione
frontale
(elaborazione G.
Liva).



e 60 centimetri dell'occhio prospettico possono variare a seconda della posizione del telerò sulla parete. Esso ha dimensioni di 221 x 413 centimetri e il punto principale ha un'altezza dalla linea di terra - limite inferiore della scacchiera pavimentale - di 205 centimetri. A tale quota va aggiunta la distanza del limite inferiore del quadro al pavimento della cappella. L'osservatore, dunque, di fronte al telerò risulta più vicino e più basso del punto principale (fig. 4). Il modello virtuale ha dunque permesso di eseguire delle prove, scartando alcune ipotesi e avvallandone altre; non abbiamo documenti scritti che ci informino sulla reale collocazione del telerò e sulla sua fruizione, ma sicuramente la

posizione dei personaggi e il contrasto luce-ombra nel quadro ci suggeriscono informazioni sulla contestualizzazione dei quadri all'interno dello spazio accogliente e sul reale irraggiamento presente nella perduta chiesa di San Trovaso.

Non bisogna dimenticare che le reali condizioni luminose, osservate e verificate dal Robusti nella chiesa romanica, siano stati determinanti per un eventuale posizionamento di apparati illuminanti nell'ipotetico, ma verosimile, uso di uno dei suoi 'teatrini prospettici' in cui era solito verificare la correttezza delle sue composizioni (Ridolfi, 1648, II, p. 15). Proprio muovendo fisicamente il 'modellino' può aver riflettuto sulla percezione frontale e di scorcio della scena e su come poteva filtrare la luce per dipingere la scena.

Concludendo, il nostro modello 3D, contemporaneo 'teatrino' tintoretiano si è rivelato un prezioso strumento di studio e di indagine che ha permesso di recuperare il significato profondo del dipinto, inteso come 'luogo' che non deve essere solo osservato, ma anche compreso, scomposto nei suoi elementi compositivi visivi, in una significativa dialettica con lo spazio accogliente.

Bibliografia

- AA.VV. 2007, *Chiesa di San Trovaso Venezia*, il Prato, Padova.
- Cope M.E. 1979, *The Venetian chapel of the sacrament in the sixteenth century*, PhD dissertation.
- Falomir M. (a cura di) 2007, *Tintoretto*, catalogo della mostra, Madrid.
- Franzoi U., Di Stefano D. 1976, *Le chiese di Venezia*, Aferi, Venezia.
- Grosso M., Guidarelli G. 2018, *Tintoretto e l'architettura*, Marsilio, Venezia.
- Matile M. 1996, *Quadri laterali" ovvero conseguenze di una collocazione ingrata: sui dipinti di storie sacre nell'opera di Jacopo Tintoretto*, «Venezia Cinquecento», 6, 12, pp. 151-206.
- Pallucchini R., Rossi P. 1982, *Tintoretto, le opere sacre e profane*, Electa, Milano.
- Paoletti M. L., 2019, *La prima redazione dell'Ultima Cena di San Trovaso di Jacopo Tintoretto*, in «Arte documento», 35, pp. 52-65.
- Ridolfi C. [1648], 1914-1924, *Le meraviglie dell'arte*, [1648], a cura di D. von Hadeln, Berlino.
- Sabellico M. 1503, *De situ Venetiae*, Venezia.
- Sansovino F. 1581, *Venetia città nobilissima e singolare*, Venezia.
- Wilde J. 1938, *Die Mostra del Tintoretto zu Venedig*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 7, pp. 140-153.



Finito di stampare da
Officine Grafiche Francesco Giannini & Figli s.p.a. | Napoli
per conto di **didapress**
Dipartimento di Architettura
Università degli Studi di Firenze
Luglio 2020