

## *Querelle di paternità* **La Galleria Spada tra il Borromini e il Bitonti**

*Pare, secondo la testimonianza di Manetti (entusiasta discepolo di Brunelleschi) che la prospettiva sia nata da una burla... Pare che Brunelleschi avesse costruito e dipinto due tavolette che rappresentavano in perfetta prospettiva la Piazza della signoria col palazzo Ducale ma che andavano viste ponendo l'occhio dietro la tavoletta in un piccolo foro, in modo che l'immagine dipinta fosse vista riflessa da uno specchio tenuto di fronte col braccio teso.<sup>1</sup>*

Nella rinascita del fecondo rapporto tra arte e scienza per la prima volta dopo l'età ellenistica ad opera del Rinascimento Italiano un preminente valore è da affidare alla prospettiva, strumento grafico, atto a rappresentare lo spazio fisico tridimensionale su un foglio a due dimensioni, nato *nelle mani* di un architetto. Concepito come mezzo per ordinare in modo univoco e certo una porzione dello spazio infinito, uniformemente misurabile e traducibile in termini matematici e geometrici assoluti, la *vera scientia* di Piero della Francesca viaggia per tutta l'avventura della Rinascenza vivendo il transito all'epoca Barocca attraverso una sovversione dei suoi fini. L'artista dopo aver conseguito la capacità di racchiudere lo spazio infinito in uno spazio finito al fine di poterlo organicamente possedere e quindi misurare, comincia a voler conquistare lo spazio infinito in uno spazio finito. Così lo strumento da misuratore diviene ingannatore. Le *trompe l'oeil*, le quadrature, le prospettive solide, le accelerazioni prospettiche sono strumenti che annebbiano la percezione della realtà a favore di una rappresentazione dell'irreale. Nata come burla diviene una burla con le vesti d'inganno.

Regina diabolica tra gli inganni<sup>2</sup>, il più tragico fra i giochi, la prospettiva solida accelerata di Palazzo Spada fu, come la descrisse il cardinale Bernardino "*Grandia sub coelo non nisi spectra manent..... Artis opus mirae; Mundi fallentis imago; / Magna suis offert ipse pusillus, inops. / Magna, sed in speciem, capienti parvula fiunt..... Mole sub esigua spectatur porticus ingens; / Cernitur in spatio semita longa brevi: / Quoque magis distant tanto malora videntur / Quae sunt in proprio corpora parva loco.*"<sup>3</sup>

Della creazione di questo meraviglioso artificio romano Bitonto è 'parte'; la *nobilissima ed erudita*<sup>4</sup> città diede i natali a Fra' Giovanni Maria detto il Bitonti che operò a Roma presso la famiglia Spada durante la realizzazione della Galleria Prospettica. Di quale 'parte' spetti

---

<sup>1</sup> Ghigne, Franco, *L'ombra della cupola*, su Puntii Critici n°8, edizione Libriliberi, Roma, Ottobre 2003, p. 10.

<sup>2</sup> Così viene aggettivata la Galleria Prospettica di Palazzo Spada da Erwin Panofsky nel suo saggio del 1927 *Die Perspektive als "symbolische Form"*.

<sup>3</sup> Gli epigrammi riportati sono contenuti in una missiva autografa di Bernardino Spada al cardinale Barberini: Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codice Barberini. Lateranense, 2005, c.102. Bisogna rammentare come riportato da Lionello Neppi che Bernardino Spada dava notizia della Prospettica all'amico J.A. Gibbes in una lettera del dicembre 1653: Roma, Archivio Segreto Vaticano, Fondo cardinale. Bernardino Spada, Vol. 18, c. 689.

<sup>4</sup> Elogio dispensato da Papa Clemente VIII, come ricorda Antonio Castellano nel suo *La diocesi di Bitonto nella storia*, Bitonto, 1963.

al nostro antico concittadino la riconoscenza non si ha certezza. Di che portata sia il suo operato non vi è testimonianza liberante dal dubbio. E' solo possibile adoprarsi, come altri nel passato, ad offrire un contributo perché la storia già nota possa divenire 'nuova'.

### **Per una storia della querelle**

Sul progetto, sulla realizzazione, sull'ideazione, sui significati teorici sottesi alla Galleria prospettica di Palazzo Spada si è scritto molto. Sulla paternità dell'opera forse è stato scritto ancora in misura maggiore. Molti studiosi hanno soffermato la loro attenzione su questo argomento forse ispirati dalla misteriosa presenza di un anonimo frate di provincia al cospetto del grande genio del Barocco Italiano. Molti hanno cercato di distribuire gli onori in base ai meriti; altri sono scesi in campo schierati accanto al grande architetto. Di fatto vi è una intrecciata storia di saggi, testi, articoli che dai primi anni dopo la costruzione della Galleria si integrano, si contraddicono, rimandano gli uni agli altri in una continua rilettura di una possibile versione degli accadimenti che portarono alla realizzazione di una delle opere più rappresentative del Barocco Italiano.

Qui si tenta, con certe ma inalienabili omissioni, di raccontare la storia di questa *querelle* seguendo una *roadmap* cronologica di tipo processuale che parte subito, pochi anni dopo che la famiglia Spada ebbe ad ammirar per la prima volta sii fatta opera già compiuta.

Nel 1658 Fioravante Martinelli, dopo cinque anni dalla probabile terminazione dei lavori per la realizzazione della Galleria Prospettica di Palazzo Spada<sup>5</sup>, pubblica a Roma una guida su "*Roma ricercata Nel suo sito & nella scuola di tutti gli Antiquarij*", dove scorrendo del Borromini a proposito delle opere compiute dall'artista presso il Palazzo dei fratelli Spada cita tra le altre la fontana nella piazza dinanzi all'edificio senza per nulla accennare alla paternità della prospettiva solida contenuta all'interno del giardino laterale<sup>6</sup>.

Nel 1728 viene pubblicata postuma a Firenze l'opera di Filippo Baldinucci scritta nel 1693, "*Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua. Secolo V dal 1610 al 1670 . Distinto in Decennali*". Nel tomo sesto di quest'opera per la prima volta si attribuisce la progettazione e realizzazione della galleria prospettica di Palazzo Spada al Borromini<sup>7</sup>.

Tra il 1730 e il 1736 L. Pascoli scrivendo le *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti moderni scritte e dedicate alla Maestà di Vittorio Amedeo Re di Sardegna* del Borromini dice che "sua è la Galleria e la prospettiva che si vede nel palazzo".

Nel 1771 Gian Battista Passeri nel suo *Le vite de' Pittori, Scultori ed Architetti che hanno lavorato a Roma, morti dall'anno 1641 sino all'anno 1673*<sup>8</sup> scorrendo del Borromini dichiara che "in Roma tirò a fine la Galleria del Palazzo dell'E.mo Spada a Capo di Ferro".

Nel 1924 Hempel raccoglie e conserva presso la biblioteca Albertina di Vienna due disegni relativi alla progettazione della galleria, i fogli 1156 e 1157, rispettivamente una prospettiva centrale e una pianta. Lui attribuisce al Borromini solo il disegno di prospetto ma risulta una tendenza dei posteri sostenere autografi del grande architetto del barocco

---

<sup>5</sup> La data del 1653 a cui far risalire la ultimazione dei lavori per la costruzione della Galleris Prospettica è fornita dalle note di Francesco Righi, architetto che curò per il cardinale la computazione delle *Misure e stime* di ogni dettaglio della fabbrica.

<sup>6</sup> Su questa nota Rocco Sinisgalli nel suo *Borromini a quattro dimensioni. L'eresia prospettica di Palazzo Spada*, pubblicato nel 1981 a Roma dalle edizioni Cadmo, controbatte: "[...] Che se poi Fioravante Martinelli, nella *Roma ricercata nel suo sito, Roma 1658*, afferma che la fontana della piazza davanti a Palazzo Spada era opera del Borromini, mentre non accenna minimamente al nostro artista a proposito della prospettiva, è solo perché la prima edizione di questo volume è del 1644 quando ancora la prospettiva non esisteva. Ha riveduto il Martinelli le edizioni successive alla prima apportandovi i dovuti cambiamenti? [...]"

<sup>7</sup> "In S. Girolamo della Carità fu fatta con suo disegno la cappella per lo Cardinale Spada, nel palazzo di cui fece ancora la bella prospettiva"

<sup>8</sup> G.B.Passeri, *Le vite de' Pittori, Scultori ed Architetti che hanno lavorato in Roma, morti dall'anno 1641 sino all'anno 1673, 1771*, ed. a cura di J.Hasse, Leipzig-Wien 1934

romano entrambi i disegni. Tale ritrovamento rafforza l'attribuzione al Borromini della paternità dell'opera dichiarata dal Baldinucci circa un secolo e mezzo prima.



Immagini fotografiche (aprile 2003) della Galleria a Palazzo Spada, Roma

La prima pubblicazione che rimette in questione la paternità dell'opera in oggetto è il libro su *Palazzo Spada* dato alle stampe da Lionello Neppi a Roma nel **1975**. Egli per primo sottolinea la presenza di un altro protagonista nella vicenda della costruzione della Galleria prospettica. Tale è *fr. Joannes Maria Bituntinus*, nato nel 1586, e individuato come

‘deffinitores’ (consigliere) negli Atti della riunione capitolare degli Agostiniani di Puglia tenuta a Roma nel 1649. Il Neppi documenta sia la importante relazione che intercorre tra Bernardino Spada e padre ‘Bitonti’<sup>9</sup> che la assidua presenza del frate nella fase progettuale preparatoria e nella successiva cantierizzazione della galleria prospettica.<sup>10</sup> L’autore dichiara che il progetto della prospettiva solida e la sua realizzazione è da ritenere - sotto il punto di vista matematico-prospettico – opera di Padre Giovanni Maria da Bitonto agostiniano; ciò si evince dall’analisi del carteggio di Bernardino Spada che più volte il frate come autore della fabbrica e soprintendente ai lavori. Inoltre il Neppi rimette in discussione anche la paternità dei due disegni conservati Vienna, poiché egli sottolinea la presenza di un tratteggio incoerente, contrario alla pratica plastica ed espressiva del disegno borrominiano, e la estraneità allo stesso Borromini della grafia delle scritte.

Una ulteriore conferma delle opinioni espresse dal Neppi due anni prima vengono dalla pubblicazione di una parte dell’Archivio Spada ad opera di M. Heimbürger-Ravalli in *Architettura, scultura e arti minori nel Barocco, ricerche nell’Archivio Spada* dato alle stampe a Firenze nel 1977. Attraverso gli studi effettuati nell’Archivio si rafforza la posizione, precedentemente espressa dal Neppi, di una paternità tridua nella concezione, progettazione e realizzazione della prospettiva solida. La consultazione dei libri mastri dell’Archivio denuncia la paternità del frate agostiniano nella realizzazione del modello del tabernacolo nella cappella Spada di San Paolo Maggiore a Bologna avvenuta nel 1647; tale opera, realizzata poi nel 1648 e collocata sulla mensa l'anno dopo, rappresenta un importante riferimento nella concezione architettonica della soluzione di Palazzo Spada. Heimbürger-Ravalli ritengono che la paternità artistica dell’opera è da riferire sicuramente a Virgilio Spada e/o al fratello Bernardino, cultori della prospettiva, attraverso la ripresa stilistica dell’atrio di Palazzo Farnese così come aveva sottolineato precedentemente il Neppi. Dopo l’introduzione della figura del padre bitontino a proposito del tabernacolo la Ravalli esplica e dimostra la tesi della compartecipazione organica alla ideazione, progettazione ed esecuzione della prospettiva solida da parte del cardinale, del Bitonti e del Borromini. Attraverso le note del Righi, la consultazione dell’archivio e quindi la feconda corrispondenza tenuta da Bernardino si ricostruisce un quadro a cui già il Neppi ha contribuito con le sue precedenti osservazioni: nessun architetto mai è menzionato come autore dell’opera a discapito invece dell’evidente richiamo a Padre Maria come esecutore affiancato al cardinale; per opera dello stesso furono richieste verifiche transitorie alla posa in opera per ‘aggiustare’ la corretta proporzione fra le colonne al fine di una ottima inquadratura della prospettiva, a sostanziare il fatto che il ruolo decisionale nella impostazione matematico-prospettica dell’opera fosse appannaggio del frate<sup>11</sup>. La tesi della forte collaborazione dei tre alla costruzione dell’opera è resa evidente dalla Ravalli

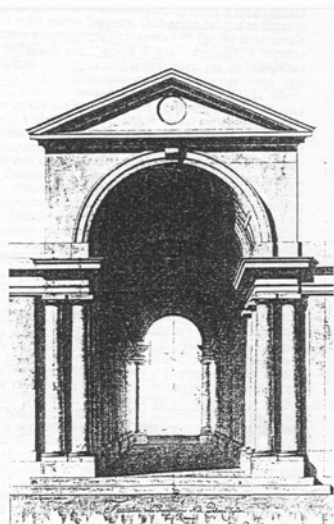
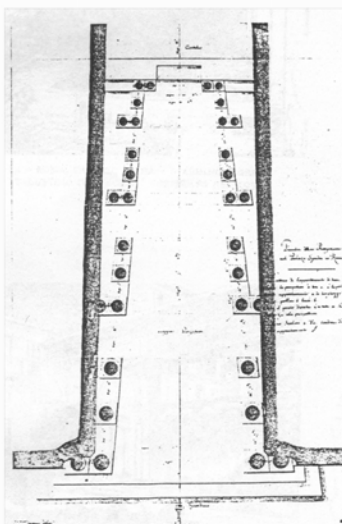
---

<sup>9</sup> Nel 1649 il padre bitontino procurò al cardinale due quadri, *l’Adulteria* e il *Cristo tentato*, entrambi di Mattia Preti e attualmente esposti nella Sala IV della Galleria Spada.

<sup>10</sup> Il Neppi cita a dimostrazione di ciò sia il Righi che a proposito del cantiere della galleria dice: “calato la volta sopra li quattro scompartimenti et ordini di colonne di detta prospettiva palmi  $\frac{3}{4}$  d’altezza sopra l’armatura per ordine del P.re Bisonti e Sua Em.za per poter restringere  $\frac{1}{4}$  di palmo per banda detta volta; (...) colonne lavorate con diligenza in prospettiva con averle piantate la prima volta, tornate a disfare per refarle nel sito presente, secondo l’ordine del P.re Bisonti in altezza di palmi 8.” che una affrettata lettera che padre Joannes invia al cardinale Spada il 30 ottobre 1655 in cui il frate agostiniano mette al corrente Bernardino di un disegno che l’architetto Borromini gli aveva mostrato sulla possibilità di ‘digradare’ la Prospettiva e di aprire dei lucernacoli nel mezzo della galleria.

<sup>11</sup> Lionello Neppi nel suo *Palazzo Spada*, pubblicato a Roma nel 1975, a pag. 178 riporta le seguenti valutazioni: “Sotto l’aspetto matematico-prospettico, principale artefice dell’opera – la cui paternità finì per toccare interamente a chi prestò la consulenza architettonica (ossia il Borromini) – è da ritenere il P. Giovanni Maria da Bitonto agostiniano che Bernardino Spada nel suo carteggio nomina più di una volta come autore della fabbrica e che i capitoli per le opere di muratura sottoscritti dal Righi ci mostrano attivo in cantiere, come soprintendente ai lavori.”

attraverso la testimonianza offerta da una lettera che Bernardino Spada scrive a suo fratello Virgilio nel 1656. All'interno di questa missiva si discute circa la possibilità di realizzare un'altra prospettiva, sulla scorta dell'ottimo effetto illusionistico ottenuto nella galleria del Palazzo, in fondo alla navata principale all'interno di qualche chiesa che poi si rivelò essere S. Lorenzo in Lucina a Roma; è evidente secondo gli autori il riscontro del medesimo atteggiamento di collaborazione tecnica-artistica che la coppia Borromini-Bitonti dimostra nei confronti della fervida volontà del cardinale a creare prospettive<sup>12</sup>.



(in alto a sin.) Fra Giovanni Maria da Bitonto, *Tabernacolo*, 1647, Bologna, San Paolo Maggiore, cappella Spada; (in alto a des.) Esposizione delle *quarantore* 1650, Roma; (in basso) J.J. Lequeu, *rilievi*, fine XVIII secolo.

<sup>12</sup> Testimonianza particolarmente interessante a riguardo viene data da una lettera che nel 1656 Bernardino Spada invia a suo fratello Virgilio per informarlo della volontà di costruire un'altra prospettiva simile a quella costruite per Palazzo Spada, lodata in questa lettera, in fondo alla navata principale di qualche chiesa a Roma. Attraverso la lettura della corrispondenza di Bernardino si viene a conoscenza che fu proposta S. Lorenzo in Lucina e che il cardinale assieme a Padre Giovanni Maria e al Borromini disquisirono sull'opportunità di farne una simile a quella di Palazzo Spada con il pavimento inclinato, dato che i preti avevano necessità di usare il coro, risultato impraticabile con l'installazione di un'opera del genere.

A distanza di due anni dal saggio appena descritto della Ravalli, Anthony Blunt nel suo lungo e ricercato lavoro di ricostruzione storica della grande lezione dell'architettura del Rinascimento-Barocco italiano introduce un volume di grande spessore; *Borromini*, pubblicato nel 1979 a Londra dalla Allen Lane. Anch'egli accredita la tesi di una sottolineata partecipazione del Frate Giovanni Maria da Bitonto alla progettazione e messa in opera della galleria prospettica di Palazzo Spada.<sup>13</sup>

Nel 1981 viene pubblicato a Roma, edito dalla Cadmo una monografia Di Rocco Sinisgalli, *Borromini a Quattro Dimensioni. L'eresia prospettica di Palazzo Spada*. Nella *querelle*, la cui ricostruzione si tenta di approntare, questo libro assume un importante valore poiché attraverso una interpretazione 'nuova' e in discontinuità con le opinioni che si andavano consolidando, Rocco Sinisgalli esclude con fermezza qualsiasi dubbio circa la paternità dell'opera, da attribuire al grande architetto barocco, riducendo pesantemente la figura del padre bitontino e fornendo una interpretazione teorico-pratica della prospettiva solida di Palazzo Spada che la incorona come la più eretica, nel senso anticlassico del termine, delle opere del Barocco Italiano. Affidando al cardinale Bernardino la volontà di commissionare una costruzione reale del precedente affresco del Modanino situato sul muro dove comincerà la prospettiva, sotto l'influenza condizionatrice di una macchina costruita dallo stesso Borromini per le orazioni per le "Quarantore di Palazzo", Sinisgalli afferma con certezza che la Galleria fu progettata, ed eseguita a mezzo di un corposo gruppo di disegni di esecuzione da Francesco Borromini. Nelle note a margine del suo discorso smentisce Lionello Neppi<sup>14</sup>, la Ravalli<sup>15</sup>, Anthony Blunt<sup>16</sup>, chiedendosi chi fosse il padre Bitonti agostiniano tirato in ballo dagli autori citati nella discussione sulla paternità dell'opera, e concludendo che si trattava di un segretario, procacciatore, sorvegliante, stuccatore al servizio della famiglia Spada. Attraverso una analisi dei disegni conservati alla Biblioteca Albertina di Vienna egli afferma che entrambi sono autografi del Borromini ritenendo infondate le conclusioni della Ravalli che afferma "[...] Dopo aver chiesto al Borromini un disegno per una prospettiva "reale" di fronte alla sua camera delle udienze, la fece eseguire dal menzionato padre Bisonti, come rivela il fatto che l'opera in alcuni punti si discosta dai disegni del Borromini". Sinisgalli su questo conclude con una ipotesi: "Sappiamo che Borromini prima di morire bruciò molti disegni. Vi erano tra questi gli esecutivi di Palazzo Spada?". Egli ritiene che ciò possa essere vero e che i mancati documenti grafici non rendano evidente testimonianza di un atteggiamento progettuale complesso ed eretico rispetto alla storia della scena prospettica rinascimentale e barocca, tutto da riferire al genio di Borromini, che nel seguito della monografia egli descrive con meticolosa cura di particolari. Attraverso un rilievo<sup>17</sup> compiuto da egli stesso, avvalendosi della collaborazione di Salvatore Vastola, egli reinterpreta la galleria attraverso una processualità analitica che lo porta ad individuare delle anomalie di forma e contenuto nella realizzazione della Galleria rispetto alla tradizionale conformazione di una prospettiva solida. Delle ipotesi necessarie alla individuazione canonica di una prospettiva solida egli riconosce soltanto la convergenza verso un unico punto, di fuga, delle rette perpendicolari al piano quadro; invece riscontra un'anomala suddivisione delle distanze digradanti in profondità e individua 12 punti di vista differenti, e relativi piani quadro,

---

<sup>13</sup> Affermazione che lo stesso Anthony Blunt riprende nel volume [.....?.....] edito da Laterza dove, a proposito della realizzazione del tabernacolo di S. Paolo Maggiore a Bologna, egli dice: "[...] benché ogni progetto sottoposto possa essere stato modificato da padre Giovanni Maria Bisonti, che realizzò concretamente il tabernacolo e che, per inciso, ebbe anche a che fare col colonnato Spada. [...]".

<sup>14</sup> L. Neppi, *op. cit.*

<sup>15</sup> Heimbürger-Ravalli, *op. cit.*

<sup>16</sup> A. Blunt, *op. cit.*

<sup>17</sup> Il primo rilievo noto è quello redatto da Jean-Jacques Lequeau prima dell'800. A seguire si ricorda il rilievo di P. M. Letarouilly, *Edifices de Rome moderne*, III, Bruxelles, 1986.

nella individuazione prospettica della forma delle colonne, che egli ritiene siano ellittiche. Ciò lo porta a dedurre che Francesco Borromini in quest'opera superi se stesso, operando una frattura ideologica negli assiomi della classicità attraverso la prematura introduzione della quarta dimensione, ossia il tempo, come variabile percettiva dello spazio in opposizione alla consolidata regola di fissità del punto dell'osservatore nella ricostruzione di qualsiasi immagine prospettica, pittorica o solida che sia. Rocco Sinisgalli conclude: "[...] quest'opera è eretica per eccellenza, in modo inequivocabile per ciò che la prospettiva rappresenta nella tradizione storica, al di là delle reminiscenze che in essa si cercano di intravedere, al di là dei meri riflessi dell'atmosfera scientifica del '600, e oltre qualsiasi altra considerazione tesa a vedere un Borromini eclettico e pregnante di significati illusivi, mitici o simbolici. Essa è la testimonianza di un'etica dell'eresia sul piano teorico e sul piano concreto."

Nel 1983 Lionello Neppi rimette in piedi l'argomento con *Punti di vista sulla prospettiva Spada* pubblicato sul "Bollettino d'Arte" del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali. L'autore riprende il discorso sulla *querelle* di paternità non per prendere una posizione di parte ma per chiarire chi sono e in quale veste lavorano i referenti nella realizzazione della galleria. Senza nulla togliere al genio di Borromini che sicuramente è tra i referenti dell'opera come lo dimostra la costante presenza del Righi, suo assiduo discepolo, alla redazione delle note sul cantiere, il Neppi ha premura di sottolineare e identificare importanza e ruolo che padre Giovanni Maria possiede all'interno di questo intervento a Palazzo Spada. Neppi testimonia, attraverso meticolose e proprie fonti documentarie, che Bernardino attribuisce il maggior merito della galleria 'a colui che con tanta sapienza l'ha effettivamente, in quanto prospettiva, concepita calcolandone a regola d'arte il complesso meccanismo della digradazione: la giusta regola di ridurre al diminuito, dal loro perfetto grado ed essere, le superfici o i corpi, secondo che dall'occhio sono visti in minore o maggiore distanza."; ossia Padre Bisonti, 'che il cardinale ha sempre veduto, dalla finestra della camera d'udienza, dirigere i lavori, governare i fili, misurare e rimisurare, dare disposizioni a muratori e stuccatori, correggere la teoria con la pratica, poiché la perfezione geometrica del progetto, tradotta nella corposità delle tre dimensioni, può generare effetti visualmente infelici.". Egli si riferisce a tutti quei sottili accorgimenti che il frate, da esperto di rappresentazioni prospettiche, adotta per evitare effetti di sovrapposizione visiva delle colonne in fuga che avrebbero reso un'immagine 'impastata' a scapito di una chiara ed evidente fuga prospettica della teoria di colonne della galleria. Il Neppi conclude: "[...] Insomma, chi ha organizzato questa macchina prospettica doveva essere una vecchia volpe; e quindi, a ciascuno il suo. Non si toglie un pollice alla statura del cavalier Borromini apprezzando le ingegnose fatiche di padre Bitonto, personaggio oscurissimo ai posteri, e appena emerso dalle tenebre dell'oblio. Non vorremmo che vi fosse riseppellito.". E qui si riferisce direttamente a Rocco Sinisgalli e al suo tentativo di minimizzare sia il personaggio in quanto tale che il ruolo che egli può aver avuto nel progetto ed esecuzione dell'opera. Difatti nelle note a margine, Lionello Neppi, in maniera più che diretta, contesta un ingente numero di inesattezze nel lavoro di Sinisgalli; in particolare mette in dubbio: la veridicità della affermazione secondo la quale Borromini avesse già completato il progetto della Galleria prima della acquisizione del terreno sulla quale sorgerà; la esattezza di alcune osservazioni fatte nella individuazioni di parti della costruzione, come le lastre di marmo sui "cavalcatori"; la affidabilità dei dati del lungo stralcio del libro mastro di misure e stime pubblicato dal Sinisgalli alle pagg. 115-119, dove il Neppi ravvisa un'alterazione di gran parte delle misure lineari trascritte, affermando anche che il testo richiede numerosi emendamenti; la veridicità dei rilievi che egli sostiene essere solo apparentemente precisi poiché, ad esempio sono ricondotte, in maniera errata, alla mezzeria dei plinti tutte le fasce orizzontali dei pavimenti; la

affermazione secondo la quale le colonne hanno sezione ellittica poiché una verifica col calibro conferma la loro circolarità con discrepanze non superiori ai 5 mm, derivanti dai difetti insiti nella produzione (che di certo non avvenne col tornio); l'interpretazione della prospettiva secondo l'idea di una macchina prospettica cinematica con 12 diversi punti di vista nella ricostruzione dei profili delle colonne; le esercitazioni, secondo lui capziose, sul 'geometrico fittizio', basate sul falso presupposto che tra un settore e l'altro vi sia spazio per una colonna tra due intercolumni regolari. Le osservazioni del Neppi lo conducono ad osservare, in maniera contraddittoria, che per spiegare alcune anomalie della Prospettiva Spada forse sia necessario un Bitonto bidimensionale più che indispensabile ipotizzare un Borromini a quattro dimensioni.

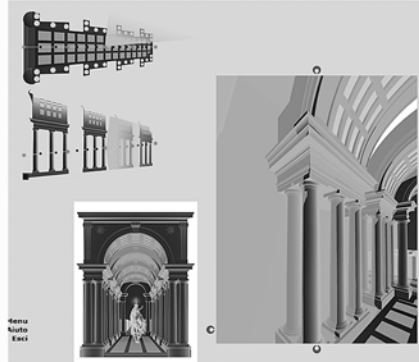
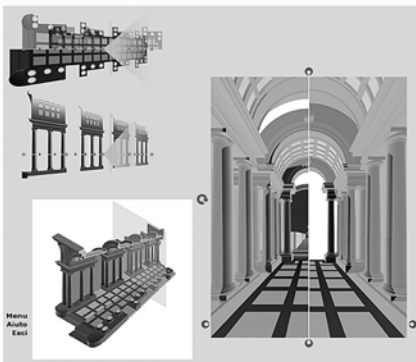
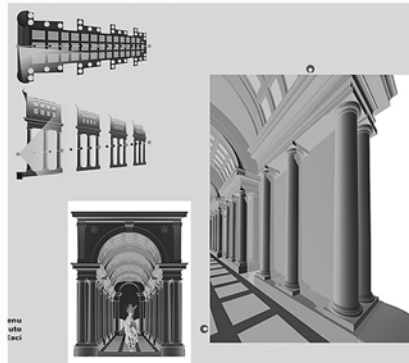
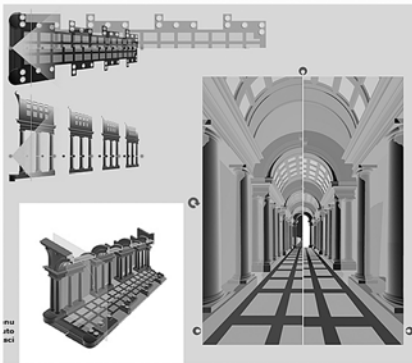
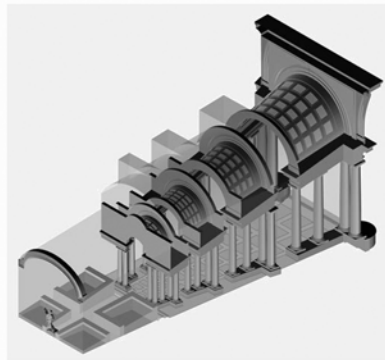
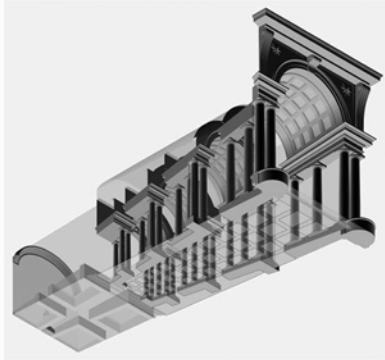
Pochi anni dopo la sua pubblicazione il testo di Rocco Sinisgalli fu messo fuori commercio e nel 1998 lo stesso Sinisgalli pubblica sempre con le Edizioni Cadmo *Una storia della scena prospettica dal Rinascimento al Barocco*<sup>18</sup> dove riedita il *Borromini a quattro dimensioni* aggiungendo in particolare un capitolo generale su quelle che erano le "Condizioni di partenza" teoriche, così come lui le chiama, dalle quali bisogna muovere per analizzare il caso della Galleria Spada; il contesto storico e geometrico percorso dalla scenografia teatrale attraverso il metodo prospettico. In realtà non cambia posizione e nemmeno modifica e rivede, o controbatte alle osservazioni puntuali che il Neppi aveva fatto sul suo precedente lavoro. Riconferma l'esattezza del rilievo attraverso il quale fu costruito il modello della galleria prospettica in scala 1:1 in occasione della Biennale di Venezia del 1986; inoltre richiama un altrettanto controllo abbastanza severo compiuto dal gruppo di studio coordinato dal prof. Camillo Trevisan dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia, il quale elaborò un modello infografico della prospettiva solida.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Qui si può inserire l'ulteriore pubblicazione di Sinisgalli col cd... [ .....nota da completare..... ]

<sup>19</sup> Nel 1999, dopo un anno dalla pubblicazione del nuovo testo di Sinisgalli, in una conferenza tenuta il 19 maggio, presso il Centro Svizzero di Cultura di Roma, nell'ambito del ciclo "*Prospettiva e Prospettive*", curato dallo stesso prof. Sinisgalli, Camillo Trevisan presenta il saggio dal titolo: *La Galleria del Borromini a Palazzo Spada, Roma. Modello regolare e modello reale eformato. Abaco delle deformazioni prospettiche*. In questo saggio Trevisan, aderendo del tutto alle teorie di Sinisgalli sulla Galleria Spada tace completamente sul padre bitontino e enuncia la costruzione dell'opera sulla base di separazione e accumulazione di effetti derivati da meccanismi diversi: concorrenza della piramide prospettica al punto di fuga, scansione geometrica anomala delle profondità attraverso una serie geometrica di riduzione, deformazione individuale di ciascuna colonna della galleria attraverso dodici diversi punti di fuga.





Rocco Sinisgalli, Camillo Trevisan, *Borromini virtuale*, analisi infografiche della Galleria a Palazzo Spada, Roma.

Fino a questi ultimi anni nella storia di questa *querelle* pare non abbiano avuto eco due fatti consequenziali avvenuti nella città che diede i natali al padre Giovanni Maria da Bitonto: il restauro di una pala d'altare del Seicento bitontino avvenuto nel 1974 e il successivo saggio che Antonio Castellano scrive su questo ritrovamento, pubblicato sulla rivista "Studi Bitontini" nel numero doppio 40/41, nell'anno 1984. Proprio nel 1974 la Sovrintendenza ai Beni Artistici e Architettonici di Bari attraverso il suo direttore prof. Michele D'Elia utilizzò alcuni fondi regionali per restaurare alcune tele del Museo Diocesano in accordo con l'allora vescovo, mons. Aurelio Marena. Tra le tele scelte vi era una grande pala d'altare che ritraeva l'Annunciazione<sup>20</sup>. Il restauro portò alla luce, fino ad allora nascosto dietro le maldestre ridipinture posteriori, una galleria prospettica voltata a botte che operava da sfondo prospettico alla raffigurazione dell'Annunciazione; nel contempo rivelò la paternità dell'opera nella firma in basso: *Fr. Joannes Maria bituntinus ord. Scti Augustini pingebat 1631*. Nato a Bitonto intorno al 1586<sup>21</sup>, Giovanni Maria sarà umile seguace dell'ordine di Sant'Agostino e si formerà in un periodo d'oro per la città di Bitonto. In un contesto di regressione economica generale Bitonto raggiunse un alto grado di sviluppo culturale attraverso una sintesi della cultura napoletana, dominante nel campo pittorico, e dell'influenza della Roma dei Papi. Probabilmente all'inizio del suo noviziato fu a Napoli e Roma dove divenne esperto in matematica. Successivamente, fino al terzo decennio del Seicento visse a Bitonto e ricoprì anche la carica di priore in un periodo in cui il convento degli eremitani di Sant'Agostino vedeva la presenza di importanti figure che eccelsero in ogni sorta di materia: dalla filosofia alla teologia, dall'oratoria alla pittura. Non si deve nemmeno escludere che il frate abbia di fatto avuto contatti o frequentato una tra le Accademie culturali più fervide della città, ossia la Accademia degli Infiammati fondata nel 1622 da Monsignor Carafa. Verso il 1640 il padre bitontino, già in amicizia con il Cardinale e suo fratello, si trasferisce a Roma. Qui sappiamo che fu attivo, per conto della famiglia Spada, come esperto di prospettive, come si evince dalla lunga serie di documenti già citati e che tanti conoscono.

Non è possibile pensare che una *querelle* di così grande interesse possa rimanere ferma alle ultime posizioni, in ordine cronologico, all'ultima pubblicazione significativa, inerente l'argomento, che Sinisgalli produce nel 2001<sup>22</sup>, senza tener in gran conto l'apparizione di questa pala d'altare. Tela che Antonio Castellano<sup>23</sup> riconduce al tardo manierismo locale, sottolineandone le qualità non eccezionali, ma che secondo noi, al di là dell'intrinseco valore pittorico, contiene tutti i potenziali per riscrivere alcune osservazioni importanti sulla *querelle* di paternità della Galleria prospettica a Palazzo Spada.

---

<sup>20</sup> La tela restaurata è rappresentata in fotografia nel catalogo della mostra "E venne un uomo.....Il mistero del Natale nella pittura meridionale" inauguratasi a Bitonto nella chiesa di San Francesco d'Assisi il 22 dicembre del 1996 e patrocinata dal Centro Ricerche di Storia e Arte e dalla Pinacoteca "Mons. A. Marena".

<sup>21</sup> In una lettera spedita dal frate datata 30 ottobre 1655 al cardinale Bernardino Spada viene denunciata l'età di sessantanove anni, dalla quale si deduce l'anno di nascita.

<sup>22</sup> Dire dell'opera già citata .....

<sup>23</sup> Castellano, A., *Di due esperti di casa Spada: Giovanni Maria da Bitonto e Francesco Borromini*, in Studi Bitontini n.40/41, EdiPuglia, Bitonto, 1984.

## Per un contributo alla *querelle*

L'opera del frate agostiniano Giovanni Maria, detto il Bitonti, intitolata *Annunciazione* (Fig. 4) fa parte dell'importante quanto sconosciuto patrimonio artistico della Pinacoteca "Mons. Aurelio Marena" del Museo Diocesano di Bitonto.

Il dipinto, olio su tela, di dimensioni 183x266 cm. è una pala d'altare, un tempo nata e situata nella chiesa della 'Annunziata, già della Prepositura, in Bitonto.

Nell'angolo in basso a sinistra della tela è possibile leggere, con qualche difficoltà a causa della sovrapposizione dei colori dai toni scuri, l'iscrizione autografa in latino abbreviato: *Fr. Joannes Maria bituntinus ord. Scti Augustini pingebat 1631.*

La composizione del dipinto mostra una chiara matrice geometrica la cui analisi rappresenta il principale obiettivo di questo contributo. L'ipotesi dell'analisi è quella di svelare l'*impalcatura geometrica* dell'opera del Bitonti, attraverso indagini che si avvalgono di metodologie *infografiche*, al fine di avvalorare la tesi della forte affinità teorico/pratica, nonché paternità del dell'opera romana al frate bitontino.

Al fine di una più chiara esposizione del processo analitico della tela, se ne sintetizzeranno le varie fasi, per punti, in ordine consequenziale:

1. *Acquisizione digitale del dipinto;*
2. *Proporzionamento della tela e dell'intera composizione del dipinto;*
3. *Analisi della prospettiva del colonnato;*
4. *Posizionamento virtuale della tela nell'aula liturgica della chiesa dell'Annunziata<sup>24</sup>;*
5. *Restituzione prospettica degli intercolunni del colonnato;*
6. *Ricostruzione dell'ordine architettonico e proporzionamento dell'intero colonnato;*
7. *Modellazione infografica tridimensionale del colonnato;*
8. *Considerazioni conclusive.*

---

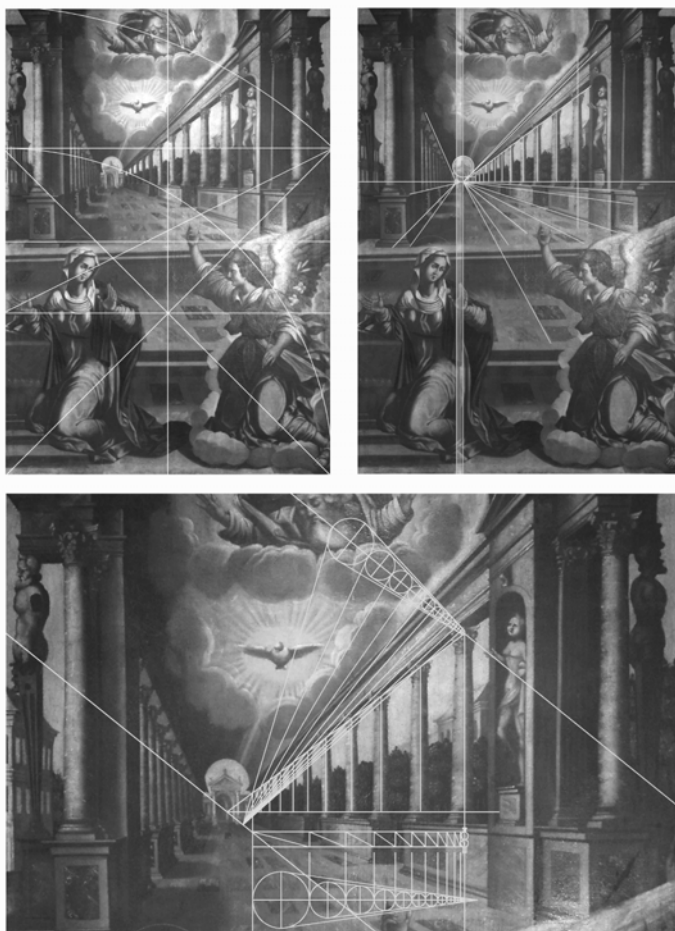
<sup>24</sup> Costruita sull'originaria chiesa della Prepositura di cui si ipotizza lo stesso impianto planimetrico.



**Fig. 4:** Fra Giovanni Maria da Bitonto, *Annunciazione*, 1631, olio su tela, cm. 183x266, Museo Diocesano Bitonto.

Nella prima fase (*acquisizione digitale del dipinto*) si sono rilevate le dimensioni metriche della tela e se ne è acquisita l'immagine attraverso una fotografia digitale eseguita in situ, nell'area di allestimento del Museo Diocesano di Bitonto. L'impossibilità logistica di acquisire l'immagine fotografica con piano parallelo al piano della tela, ha condotto all'operazione di correzione delle deformazioni dell'immagine in post-produzione, facendo collimare la dimensione fotografica con la dimensione indeformata del rettangolo (forma della tela) rilevato.

Nella seconda fase (*proporzionamento della tela e dell'intera composizione del dipinto*) si è riscontrato un primo significativo dato sul proporzionamento delle dimensioni di base e altezza della tela. Nella fattispecie l'altezza è uguale alla diagonale del quadrato di lato pari alla base del dipinto (Fig. 5 in alto a sinistra). Ciò ci suggerisce una raffinata scelta delle proporzioni geometriche del dipinto già nelle fasi iniziali dell'opera. Il piano figurativo segue una logica compositiva anch'essa di natura geometrica. Questo, infatti viene diviso in altezza esattamente in due parti: in quella superiore domina lo sfondo prospettico, in quella inferiore la scena dell'*Annunciazione* con la Madonna e l'Angelo. Il Cristo, avvolto tra le nuvole, è il terzo personaggio che sovrasta la scena in composizione triangolare. Bisogna sottolineare che la composizione dei tre personaggi è ripresa da un bassorilievo, forse appartenente alla vecchia chiesa della Prepositura, sulla finestra al disopra dell'ingresso della facciata principale della chiesa dell'Annunziata (forse ispirata dall'opera del Bitonti?).



**Fig. 5:** Analisi della prospettiva del colonnato.

Il colonnato, raffigurato nella metà superiore della tela, tema ricorrente nei dipinti delle annunciazioni, occupa l'intera larghezza del dipinto secondo una equilibrata composizione delle membrature architettoniche di ordine composito. La teoria di colonne si compone di dodici elementi organizzati in quattro gruppi da tre colonne. Il motivo architettonico del colonnato che sostiene una lunga volta a botte, così come si intuisce dalla sezione terminale del dipinto del Bitonti, si rifà alle gallerie di ingresso dei palazzi nobiliari dei primi del Cinquecento tra cui la galleria di ingresso del Palazzo Farnese<sup>25</sup> a Roma rappresenta l'esempio più importante. La raffigurazione del Bitonti allude ad un tema architettonico concreto che, però, non risulta organicamente inserito in un contesto edificato reale, ma estrapolato in maniera ideologica a raffigurare una significativa accelerazione in profondità ed una permeabilità visiva rispetto al contesto pittorico di fondo.

La raffigurazione prospettica, inoltre, presenta il pavimento quadrettato con linee di profondità che si allontanano verso l'orizzonte. Tale escamotage prospettico permette di "squadrare la profondità" e di collocare quindi i personaggi nella scena, in giusta posizione prospettica.

Esso, come diremo nel seguito, ha rappresentato da sempre, nella storia evolutiva della prospettiva un grosso problema tecnico, la cui risoluzione rientrava in quella che Luca Pacioli chiamava segretissima scienza (L. P. incipit del *De divina proportione*).

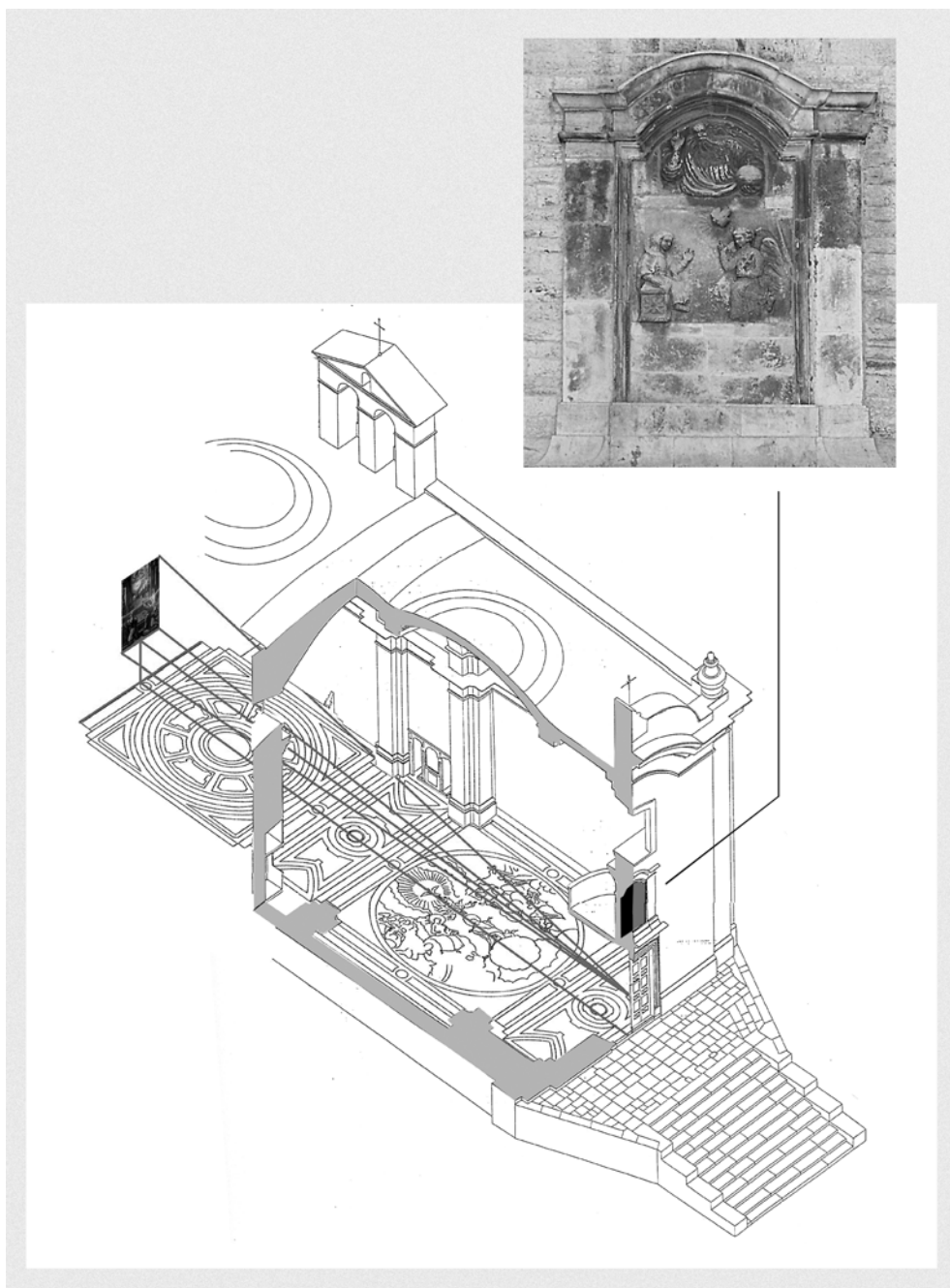
Come un gioco di continui rimandi in profondità, alla fine del colonnato si intravede un ulteriore ingresso con colonne e timpano che conduce l'occhio in una seconda galleria.

Passando alla terza fase, ovvero all'analisi della prospettiva del colonnato possiamo dire in maniera tassonomica che trattasi di prospettiva centrale (leggermente scorciata) su superficie piana a quadro piano. Fatta questa prima collocazione tipologico-identificativa della prospettiva, è possibile cogliere alcune curiose osservazioni. Prima fra tutte la convergenza delle rette proiettive in due punti di fuga, o meglio un punto di fuga per tutto ciò che appartiene alla teoria di colonne del fianco destro, e un punto di fuga per tutto ciò che appartiene alla teoria di colonne del fianco sinistro (Fig. 5 in alto a destra). Da questo riscontro grafico possono scaturire due possibili osservazioni: la prima che trattasi di una galleria con colonnati non paralleli tra di loro (rette parallele convergono nello stesso punto di fuga) e di conseguenza la volta a botte a copertura del vano non è cilindrica bensì conica; oppure che i due colonnati siano stati traslati lungo la linea di orizzonte (asse orizzontale passante per il punto di fuga) al fine di occupare in maniera coerente, dal punto di vista della composizione, la larghezza della tela. La prima ipotesi presuppone un astruso modello architettonico di riferimento, mentre la seconda è più credibile, dato il perfetto equilibrio e la forte simmetria delle colonne di testata del colonnato. Lavorando su tale ipotesi è stato possibile ricreare la prospettiva del colonnato con convergenza delle semirette proiettive in un unico punto, facendo semplicemente collimare per traslazione i due punti di fuga (fig. 7). La nuova prospettiva ha consentito le ulteriori operazioni di analisi, di cui diremo.

Nella quarta fase è stato compiuto un rilievo della chiesa dell'Annunziata in Bitonto al fine di ricostruire virtualmente l'esatta collocazione della tela all'interno dell'aula liturgica (fig. 6).

---

<sup>25</sup> Il Palazzo Farnese fu iniziato nel 1517 per il cardinale Alessandro Farnese (il futuro Paolo III) su progetto di Antonio da Sangallo il Giovane. Alla morte di questi, fu continuato da Michelangelo, a cui si devono il cornicione e la balconata centrale. Il palazzo, affacciato sull'omonima piazza, è oggi sede dell'ambasciata di Francia.



**Fig. 6:** Posizionamento virtuale della tela nell'aula liturgica della chiesa dell'Annunziata in Bitonto.

Tale operazione ha consentito la formulazione di alcune ipotesi sul rapporto tra lo spazio e la tela. In prima istanza occorre notare che per una visione in asse (perpendicolare alla tela), la prospettiva di scorcio devia la visione creando una sorta di *perturbazione dinamica* della percezione<sup>26</sup>. In secondo luogo si calcola che la linea d'orizzonte della prospettiva è situata ad una altezza dal piano di calpestio della chiesa di circa 3,17 mt., e non ad altezza

<sup>26</sup> Famose le prospettive scorciate di Andre Pozzo

umana (1,60 mt. circa). Ulteriore considerazione riguarda l'apertura dei coni ottici che oscillano dai 5° ai 21°, rispettivamente ad una distanza di 22 mt. corrispondente all'ingresso della chiesa, e di 5 mt. corrispondente ai gradini antistanti l'altare. Questi riscontri ci consentono di formulare delle ipotesi sulla costruzione di una prospettiva che forzando i propri parametri determina particolari percezioni visive. L'aver sollevato il punto di fuga e quindi la linea d'orizzonte al disopra del livello reale (1,60 mt. circa), spinge lo sguardo dell'osservatore verso l'alto e associa il colonnato ad un percorso ascendente verso il divino. Di conseguenza, il pavimento e la volta non risulterebbero ortogonali al piano quadro ma inclinati come in una prospettiva solida, per l'appunto quella di Palazzo Spada. La volontà ascensionale è evidente dai gradini posti nel pavimento, ad intarsi quadrangolari, nella metà inferiore della tela.

Nella quinta fase si è operata la restituzione prospettica degli intercolunni del colonnato (fig. 5 in basso).

Tale operazione può in qualche modo essere considerata come l'operazione inversa della prospettiva (sottolineiamo, a tal proposito, che la prospettiva altera la lunghezza dei segmenti, il loro rapporto, e il valore degli angoli), ossia un metodo che consente di ricavare alcuni dati reali (indeformati), quali la forma, le dimensioni e le proporzioni di uno o più oggetti rappresentati in prospettiva. Più gli "oggetti" o elementi architettonici risultano ben individuabili geometricamente (capitelli, colonne, ...) più è garantito il successo dell'operazione di restituzione.

Data questa premessa e compiuta l'operazione grafica, si è giunti ad un ulteriore interessante riscontro sui rapporti dimensionali del colonnato. Il ritmo che scandisce le distanze degli intercolunni non è uguale a se stesso, bensì segue una maggiorazione dimensionale lineare direttamente proporzionale alla convergenza delle colonne al punto di fuga. In altri termini, tale maggiorazione, della mutua distanza tra le colonne, contrasta il naturale "affastellamento" delle stesse in rappresentazione prospettica. Quale è il motivo di tale soluzione prospettica che conduce ad una *decelerazione* percettiva? E quale è la regola che "costruisce" tale scansione tra gli intercolunni?

La risposta al primo interrogativo potrebbe ipotizzare la volontà dell'artista di far percepire in maniera netta le dodici colonne (allusione agli apostoli?) che altrimenti, seguendo la costruzione prospettica *legittima* sarebbero risultate "accavallate in profondità" e quindi poco leggibili (anche nelle fattezze dell'ordine architettonico). Si potrebbe ulteriormente supporre la decisione di contrastare volutamente il progressivo decremento in profondità per conferire maggiore (ed uguale!) "autonomia formale" alle colonne, tra i cui intercolunni si staglia un fondo naturalistico ben evidente.

E, infine, ipotizzabile, per una coerenza logica, una mancata conoscenza della esatta regola prospettica di "costruire in profondità" da parte del Bitonti.

A tal proposito è utile ricordare che vari furono i tentativi, in voga nelle botteghe artistiche di codificare in modo preciso e non empirico la geometria della visione, con lo scopo di creare una equivalenza tra la visione di un quadro e quella della realtà, restituendo nelle due dimensioni del dipinto, la tridimensionalità della scena. Dare una soluzione geometrica al problema di come rappresentare la profondità, ad esempio la figurazione sul dipinto un pavimento squadrato con linee di profondità che si allontanano verso l'orizzonte era il *Problema*, già presente nella ricerca pittorica dei maestri del '200-'300<sup>27</sup>.

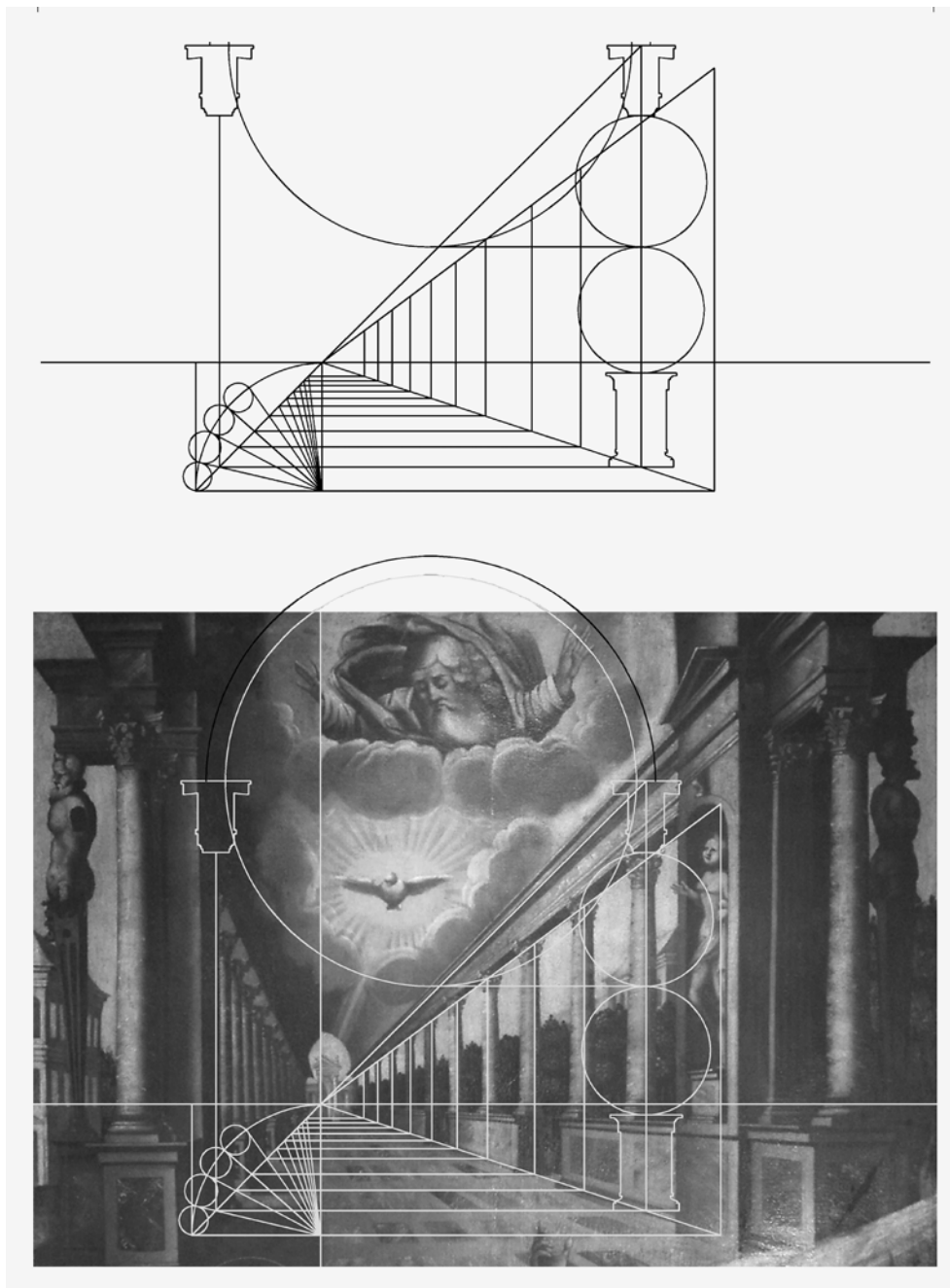
Tuttavia la pratica dei pittori e, la trasmissione orale delle botteghe, avevano condotto a lenti quanto "segreti" avanzamenti disciplinari. Nel XVI secolo si assiste ad una fioritura di trattati di architettura i quali riservano un ampio spazio allo studio della prospettiva applicata. Quasi tutti i trattatisti, tra cui ricordiamo Sebastiano Serlio, Ignazio Danti,

---

<sup>27</sup> Tra i tanti ricordiamo il Metodo detto delle *superbipartienti* che prevede la diminuzione di un terzo di delle quantità lineari che si susseguono in profondità: 9-6-4...



Daniele Barbaro, Andrea Palladio, Jacopo Barozzio (il Vignola) e Vincenzo Scamozzi propongono personali soluzioni geometriche per le tecniche del quadraturismo e del prospettivismo pittorico.

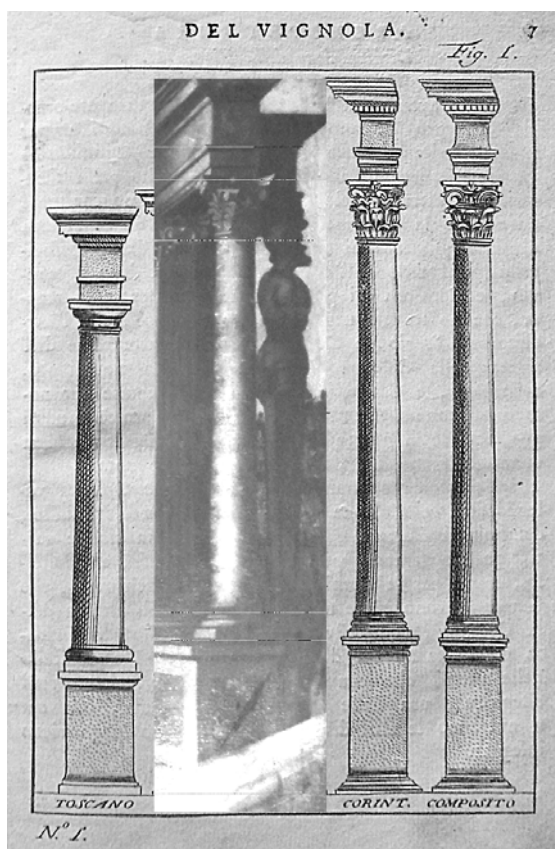


**Fig. 7:** Ricostruzione dell'ordine architettonico e proporzionamento dell'intero colonnato.

Da quanto detto potremmo dedurre che il metodo proposto dal Bitonti potrebbe in qualche modo essere considerato come una pratica o segreto di bottega in cui alla regola si preferisce una personale deroga geometrica. Un dato interessante, ricavato dalla

costruzione della prospettiva (con unico punto di fuga) del Bitonti (fig. 7), è la forte somiglianza con il metodo descritto da Ignazio Danti (I. Danti, *Le due regole della prospettiva pratica*, 1583, p. 85). In tale costruzione (geometricamente sbagliata dal punto di vista prospettico) si prevede la costruzione di un quadrato di cui un vertice superiore corrisponde al punto di fuga della prospettiva e la diagonale (riferita a tale vertice) rappresenta la retta proiettiva che deve essere suddivisa in profondità. Questa suddivisione si ottiene costruendo un quarto di circonferenza (come in figura), e lo si divide in parti uguali, si congiungono queste parti con il vertice del quadrato (opposto al punto di fuga) e dai punti di intersezione dei segmenti con la diagonale del quadrato di mandano linee parallele orizzontali. Tale scansione in profondità corrisponde ovviamente agli assi delle colonne.

Nella sesta fase dell'analisi si è ricostruito l'ordine architettonico composito del colonnato, composto da piedistallo - colonna - architrave. Tale operazione non ha comportato grosse difficoltà, in quanto, l'ordine architettonico è disposto parallelamente al quadro prospettico, il che ha quindi consentendo l'esatta lettura ortografica delle parti architettoniche. A tal proposito si è riscontrata una perfetta coincidenza proporzionale delle parti dell'ordine architettonico con le regole del trattato del Vignola (fig. 8).

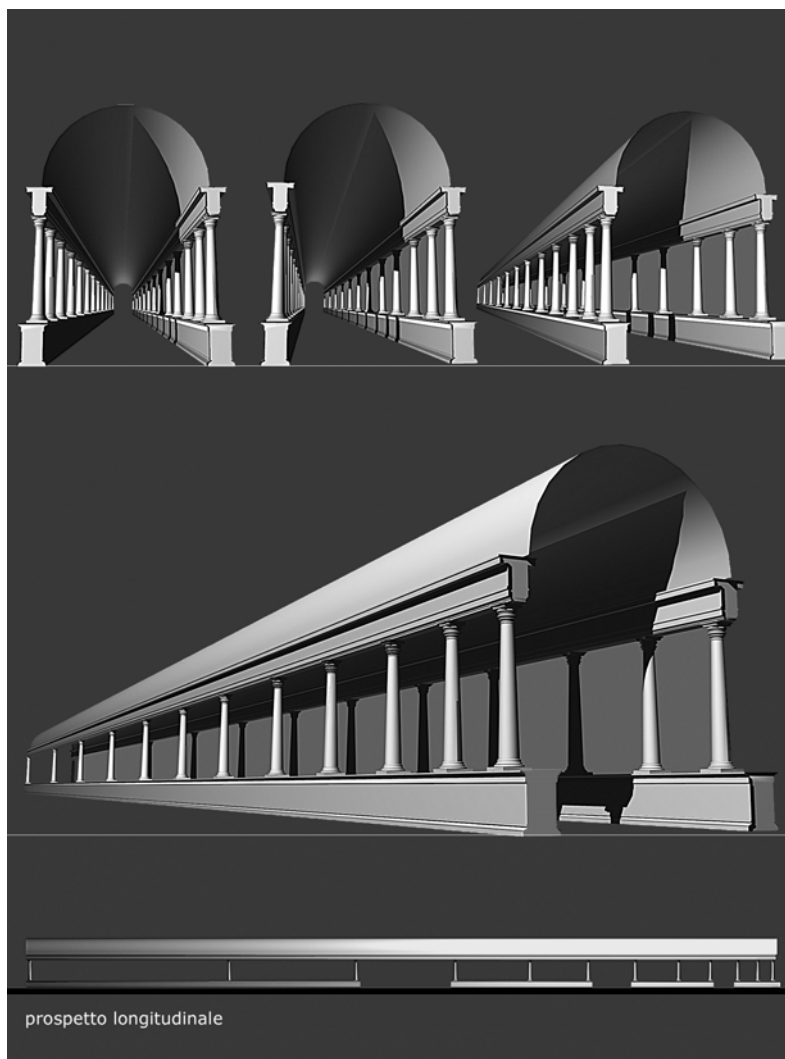


**Fig. 8** Analisi comparativo dell'ordine architettonico

Si è quindi, con le dovute ipotesi, operata la restituzione prospettica di uno degli intercolunni che ha permesso di proporzionare l'intero colonnato nei giusti rapporti tra l'altezza delle colonne e scansione ritmica tra le stesse. L'ultimo momento della ricostruzione del colonnato è stato impegnato al calcolo della distanza trasversale delle due

teorie di colonne, quindi si è ricavata il diametro della semicirconferenza in qualità di sezione trasversale della volta a botte sostenuta dal colonnato. Ulteriore riscontro geometrico tra le parti riguarda l'uguale dimensione del raggio di questa sezione e la distanza assiale tra estradosso dell'architrave e metà colonna.

Ottenute le sezioni e i profili degli elementi architettonici del colonnato, nella settima fase è stato possibile modellare tridimensionalmente l'intero sistema architettonico (con livelli di approssimazione dei dettagli consoni allo scopo dell'analisi), ipotizzando il pavimento e la volta a botte paralleli al piano orizzontale. L'operazione di modellazione *infografica* tridimensionale consente di analizzare il sistema architettonico, nel suo insieme, non sottoposto a deformazioni e ovviamente di restituire una serie infinita di viste prospettiche che in maniera euristica permettono di avanzare nuove e opportune riflessioni critiche sull'argomento (Fig. 9). La visualizzazione del colonnato da punti di vista differenti da quello scelto dall'artista ci consente di comprendere la paradossale sintassi architettonica al cospetto di un coerente inganno o escamotage pittorico legato alla percezione visiva (Fig. 10).



**Fig. 9:** Modellazione infografica tridimensionale del colonnato e viste prospettiche.

## Conclusioni

Come lo stesso Antonio Castellano<sup>28</sup> auspica il presente studio risponde alla necessità di *Ulteriori ricerche e studi che potranno approfondire meglio la vicenda, di uno dei protagonisti del barocco romano.*

Attraverso la ricostruzione della storia di questa *querelle* e l'approfondimento analitico sulla tela del Bitonti è possibile pervenire ad alcune conclusioni di merito che contribuiscono, lo speriamo, a ridare *a ciascuno il suo*<sup>29</sup>.

Che il progetto della Galleria Prospettica di Palazzo Spada nasca di seguito alla grande passione del cardinale Bernardino ne siamo certi; che il Borromini, pietra miliare del Barocco Italiano, in continuità con il grande lavoro svolto per la famiglia Spada sia uno degli artefici di questa incredibile opera ne siamo convinti; ma che il padre Giovanni Maria da Bitonto, frate agostiniano esperto matematico, sia un *segretario, procacciatore, sorvegliante o stuccatore* del cardinale e quindi mero inserviente non operante nel progetto della Galleria ci pare non corrisponda a verità, a maggior ragione dopo le osservazioni puntuali evidenziate nell'analisi della tela. Al contrario riteniamo che la portata progettuale e il coinvolgimento ideativi del padre agostiniano nel processo evolutivo dell'opera sia da riscrivere. A dimostrazione di quanto sostenuto ci permettiamo di domandare:

- E' da ritenersi solo una coincidenza che la Galleria rappresentata dal Bitonti sulla tela sia scandita da 12 colonne per lato, a gruppi di tre sopraelevate su un comune piedistallo, con una serie di particolare del tutto coincidenti con la Galleria di Palazzo Spada ( pavimento, volta a botte, ecc.) e che se ne discosta solo per l'impiego dell'ordine composito al posto di quello dorico?
- E' da ritenersi di poco conto che il Bitonti raffiguri una Galleria non inserita in un conteso edificato organico ma sospesa in un paesaggio aperto a fare da diaframma tra il percorso prospettico e il contesto, così come si scelse di distaccare le colonne della Galleria Spada dai muri di fondo così che le ombre potessero dichiararne lo stesso tipo di sospensione ? ( A riguardo Paolo Portoghesi sottolinea la voluta intenzione nella Galleria di utilizzare colonne autoilluminare come quelle che, pare a noi, il padre agostiniano, raffiguri sulla tela.)
- Ha un qualche peso che le tecniche della costruzione prospettica che Fra Giovanni Maria utilizza nella tela per mettere in atto una accelerazione prospettica siano l'altra faccia della stessa medaglia ove vi sono le tecniche con le quali fu calcolata matematicamente la Galleria?
- La deformazione "reale" di un sistema architettonico è finalizzata alla definizione di una "reale" percezione visiva indeformata: non è, forse questo un possibile legame concettuale che lega l'opera bitontina del Bitonti all'opera romana?
- Può semplicemente dipendere dal fatto che la cultura romana e quella italiano del '600 non sia permeata dalle ideologie dell'obliquazione esatta di Caramuel, e che quindi mai avrebbe prodotto una architettura obliqua in maniera esatta sino a schiacciare in profondità le colonne della Galleria Prospettica, il fatto che la stessa Galleria non risponda a drastiche regole di deformazione proiettiva, rispetto alla teoria, ideologicamente complicata che quasi ci riporta al *Space, Time and Architecture*, di Sigfried Gideion, di una messa in atto di un modello interpolante di cinematismo visivo con dodici punti vista prefissati e altrettanti piani quadro?

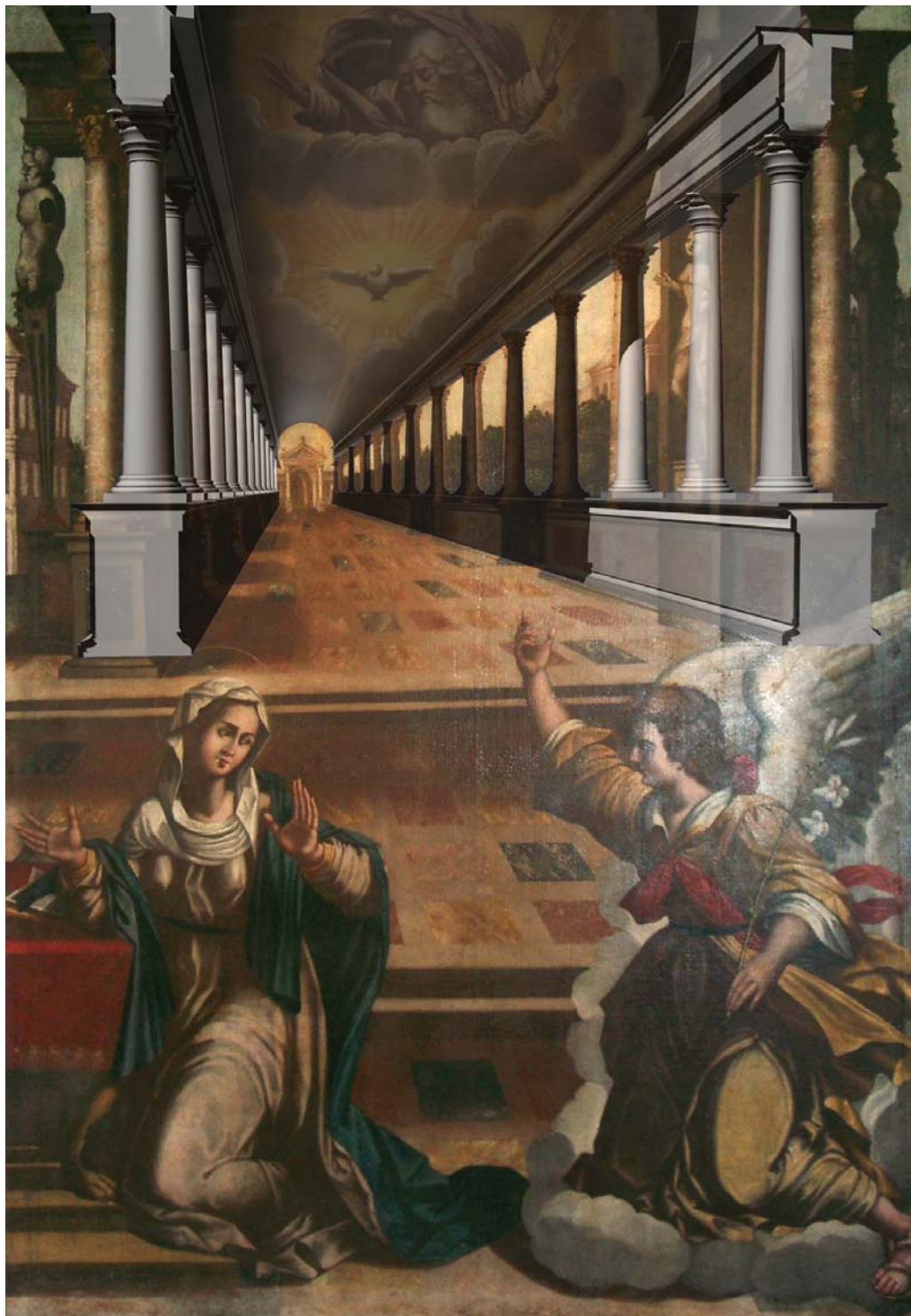
In attesa che a tali questioni siano date documentate risposte, diverse da quelle esplicitamente contenute nel nostro intervento, riteniamo che al Padre Bitonti debba essere

---

<sup>28</sup> Castellano A., op. cit.

<sup>29</sup> Neppi L., op. cit.

data riconoscenza di gran parte di merito nel progetto e nella gestione esecutiva della Galleria Prospettica di Palazzo Spada.



**Fig. 9:** Sovrapposizione grafica della prospettiva ideale con quella reale