

Collana Sapienza per tutti 25

Serie Architettura

Sapienza a Scuola: Laboratorio di anamorfosi tra arte e scienza

Un progetto di Terza Missione

a cura di Sofia Menconero, Vittoria Castiglione, Michela Ceracchi



SAPIENZA
UNIVERSITÀ EDITRICE

2024

Il volume rientra nel progetto *SaS - Sapienza a Scuola: Laboratorio di anamorfofi tra arte e scienza* (responsabile Sofia Menconero), finanziato da Sapienza Università di Roma attraverso il Bando di Ateneo 2023 per Iniziative di Terza Missione.

Copyright © 2024

Sapienza Università Editrice

Piazzale Aldo Moro 5 – 00185 Roma

www.editricesapienza.it

editrice.sapienza@uniroma1.it

Iscrizione Registro Operatori Comunicazione n. 11420

Registry of Communication Workers registration n. 11420

ISBN 978-88-9377-352-2

DOI 10.13133/9788893773522

Pubblicato nel mese di novembre 2024 | *Published in November 2024*



Opera distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Italia e diffusa in modalità open access (CC BY-NC-ND 3.0 IT)

Work published in open access form and licensed under Creative Commons Attribution – NonCommercial – NoDerivatives 3.0 Italy (CC BY-NC-ND 3.0 IT)

Impaginazione a cura di | *Layout by:* Annalisa Brancasi e Sofia Menconero

In copertina | *Cover image:* parziale sovrapposizione dell'anamorfofi *It's we, Mario!* al modello 3D dell'ingresso del Liceo Caravaggio a Roma (elaborazione grafica di S. Menconero).

Indice

Premesse	
<i>Pisana Posocco</i>	7
<i>Daniela Esposito</i>	9
<i>Ginevra Rossi</i>	11
Prefazione	13
<i>Alessandra Pagliano</i>	
Introduzione. Un progetto dedicato all'anamorfosi	19
<i>Sofia Menconero</i>	
PARTE I – PROSPETTIVA E ANAMORFOSI DALL'ANTICO AL CONTEMPORANEO	
Dall'occhio al disegno. Breve storia scientifica, grafica e artistica dell'illusione	31
<i>Laura Carlevaris</i>	
Illusioni e distorsioni. Origine e affermazione delle anamorfosi	41
<i>Sofia Menconero</i>	
Piero della Francesca e il gioco dell'anamorfosi	53
<i>Leonardo Baglioni</i>	
Il ruolo dell'osservatore nell'illusione prospettica: il Corridoio di Andrea Pozzo presso le stanze di Sant'Ignazio a Roma	61
<i>Jessica Romor</i>	
Graticole, funi e lucerne per la costruzione pratica delle anamorfosi	71
<i>Marta Salvatore</i>	

Illusioni urbane: installazioni anamorfiche contemporanee <i>Vittoria Castiglione</i>	81
Anamorfosi 2.0. Costruzioni digitali dell'illusione <i>Michela Ceracchi</i>	89
PARTE II – IL LABORATORIO DI ANAMORFOSI	
Verso nuove prospettive. Laboratori di ricerca e innovazione nel percorso formativo del Caravaggio <i>Alessandra Marina Giugliano</i>	107
Sei progetti di anamorfosi per il Liceo Caravaggio <i>a cura di Sofia Menconero</i>	111
1. Shanghai	113
2. Caramorfosi	117
3. Pezzo per pezzo	121
4. Neglect	125
5. I quartieri di Roma	129
6. It's we, Mario!	133
PARTE III – PUNTI DI VISTA	
Passato e presente dell'anamorfosi. Dialogo tra Agostino De Rosa ed Emanuele Ronco (Truly Design) <i>a cura di Sofia Menconero</i>	141
Locandine degli eventi	173
Crediti del progetto	175
Bibliografia	179

Passato e presente dell'anamorfosi. Dialogo tra Agostino De Rosa ed Emanuele Ronco (Truly Design)

A cura di Sofia Menconero

Il presente capitolo riporta una testimonianza del dialogo avvenuto in occasione dell'evento *Passato e presente dell'anamorfosi* che si è tenuto il 27 settembre 2024 presso l'Aula Magna della Facoltà di Architettura nella sede di Valle Giulia. I due ospiti che si sono confrontati sul tema dell'anamorfosi sono Agostino De Rosa, professore ordinario all'Università IUAV di Venezia che da molti anni porta avanti lo studio delle anamorfosi antiche, ed Emanuele Ronco, socio fondatore e direttore creativo di Truly Design che dal 2003 è attivo nel campo dell'arte e del design e ha contribuito a mantenere vivo e rinnovare il linguaggio dell'anamorfosi.

I due ospiti, sollecitati da alcune domande, hanno espresso il loro punto di vista come osservatori preferenziali del fenomeno anamorfico, rappresentando rispettivamente il passato e il presente di questa tecnica prospettica.

Chi sono oggi e chi erano in passato coloro che disegnano anamorfosi?

Agostino De Rosa

Rispetto al fissare l'origine dell'anamorfosi in ambito rinascimentale, io la retrodaterei addirittura in ambito preistorico perché ci sono prove documentali che dimostrano come gli uomini di quel periodo probabilmente usavano delle rappresentazioni grafiche di animali in una pseudo-anamorfosi con scopi meramente utilitaristici, ovvero di istruire i membri del proprio gruppo su come si dovesse affrontare un animale che si doveva cacciare, da quale lato preferenziale attaccarlo senza rischiare la propria e l'altrui vita, a quale distanza di sicurezza porsi

rispetto a lui. Le dimensioni e l'apparenza grafica con le quali venivano restituite le forme biologiche di questi animali spesso ricordano forme pseudo-anamorfiche in modo tale che si studiasse il punto di vantaggio dal quale il cacciatore poteva trovarsi in situazione di sicurezza, cioè senza rischiare di poter essere attaccato dall'animale cacciato.

Però, se dovessimo rientrare nell'alveo della storia più canonica delle anamorfosi, è chiaro che una coscienza proiettiva inizia ad apparire solamente nel Tardo Rinascimento, anche se ci sono prove del contrario come il classico disegno di Leonardo da Vinci (fig. 2, p. 41). In queste immagini dovrete vedere, se osservate obliquamente, cioè da una posizione laterale e sotto un angolo molto acuto, il volto di un bambino e il contorno di un occhio umano. La fruizione di quest'opera prevede un cinematismo da parte dell'osservatore, cioè la volontà di spostarsi e raggiungere quel punto di vantaggio dal quale l'anamorfosi – una vera e propria sciarada ottica – si risolve, disponendolo quindi in una posizione eccentrica rispetto a quella frontale, tipica della pittura e della rappresentazione rinascimentali. A una osservazione ravvicinata del disegno e con luce radente, si possono scorgere tutta una serie di linee tracciate in punta d'argento che si diramano da un occhio posto in alto a destra rispetto ai limiti del foglio, dalle quali linee si dovrebbe desumere un approccio proto-proiettivo di Leonardo al tema dell'anamorfosi, anche se l'autore non ha mai specificato nei suoi appunti come si dovesse procedere praticamente.

Le anamorfosi proprio per il loro essere duplici, cioè conservare una doppia natura – l'aspetto frontale che ci restituisce una *charade* di linee incomprensibili, e poi una vista obliqua, laterale, che invece ci fornisce il segreto nascosto all'interno di quell'immagine – sono state oggetto di speculazioni in ambito politico, erotico e filosofico. Nel caso del *Vexierbild* (fig. 1), ovvero 'quadro con segreto', quello che sembra un paesaggio distorto, se visto obliquamente ci restituisce i volti di tre regnanti europei della prima metà del Cinquecento e di un Papa. Gli oggetti che si vedono nella vista frontale nascondono una serie di messaggi criptici attraverso i quali un osservatore attento potrebbe immaginare che cosa si vedrà spostandosi di lato. Questo è uno dei motivi per cui si parla di prospettiva come un esercizio di obliquità nella percezione e nella costruzione delle immagini anamorfiche.

La ritrattistica è stata uno dei *focus* degli esecutori di anamorfosi. Il ritratto giovanile di Edoardo VI dipinto da William Scots (fig. 2) visto frontalmente fornisce un'immagine oblunga e deformata ma,



Fig. 1. Erhard Schön, *Vexierbild* con i ritratti di Carlo V, Ferdinando I, papa Paolo II e Francesco I (1535 ca.), e a destra la sua rettificazione (Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett/Jörg P.).



Fig. 2. William Scrots, *Re Edoardo VI* (1546) e a destra la sua rettificazione (National Portrait Gallery, Londra).

attraverso un invito presente nella cornice del dipinto, alloggiamento di un probabile oculare (cioè una lastrina di metallo con un piccolo foro attraverso il quale costringere lo sguardo dell'osservatore), il ritratto si ricomponeva.

Nelle immagini anamorfiche si nascondevano spesso messaggi testuali criptati. Uno dei trattatisti italiani che si è occupato di rappresentazione prospettica e anche di pseudo-assonometria è Pietro Accolti. Ne *Lo inganno de gl'occhi* ci parla delle anamorfosi da usare, ad esempio, per cifrare dei messaggi segreti che durante un conflitto potevano attraversare le linee nemiche e raggiungere l'esercito alleato, nascosti in immagini incomprensibili ai più. Quindi l'anamorfose veniva usata anche per criptare delle informazioni. In effetti l'anamorfose è un codice cifrato della realtà che solo pochi, informati, riescono a sciogliere e comprendere.

Se dovessimo stabilire un termine *a quo* dal quale iniziare a parlare in termini scientifici di anamorfosi, dovremmo citare Jean François Nicéron, un frate minimo vissuto nella prima metà del Seicento, e il

confratello Emmanuel Maignan. Nicéron visse pochissimo, trentatré anni, ma fu l'autore di un importante trattato, *La perspective curieuse* (1638), nel quale spiegava come agire dal punto di vista geometrico nel realizzare queste anamorfosi, prevalentemente dirette ma anche catottriche, che potevano cioè essere risolte quando erano riflesse su una superficie a specchio, in genere su cilindri, con, prismi o piramidi riflettenti. Nicéron è anche famoso per la realizzazione di tre anamorfosi murarie, due delle quali sono andate perdute. L'unica sopravvissuta è conservata a Roma, presso il complesso conventuale di Trinità dei Monti, ed è accoppiata a un'altra pittura muraria *in prospettiva*, realizzata da Emmanuel Maignan, anche lui teologo, matematico e appassionato di anamorfosi.

Emanuele Ronco

Tra gli autori contemporanei di anamorfosi ci siamo noi: Truly Design. Siamo una *crew* di *writer*, quindi siamo nati facendo i graffiti a fine anni Novanta, in un'epoca in cui non esisteva la *street art* e tutto quello che si poteva fare in quell'ambito era assolutamente notturno e illegale. Eravamo quattro fondatori, ora siamo in dieci e collaboriamo con tanti ragazzi più giovani di noi. Tutti avevamo una incredibile passione per il mondo del disegno e i graffiti erano quello che compensava lo stress della nostra vita. L'attività notturna pian piano è diventata diurna e per fortuna il mondo intorno a noi è cambiato: dai graffiti è nata la *street art* e questa è stata un riconoscimento della società rispetto a quello che per tanti anni veniva fatto di notte. Abbiamo iniziato ad avere spazi e soprattutto abbiamo cominciato ad avere delle commissioni che ci hanno permesso di evolvere dal punto di vista sia stilistico sia tecnico, e farne incredibilmente un lavoro.

Noi siamo degli artisti che agiscono in campo internazionale perché facciamo qualcosa di talmente particolare che rivolgerci solo a Torino, la nostra regione o la nostra nazione, sarebbe riduttivo. Come artisti ci concentriamo sui punti di vista delle nostre opere. Non facciamo solo anamorfosi ma anche tanti campi sportivi – campi da basket, campi da tennis – che però con l'anamorfosi condividono il punto di osservazione: questi campi si possono vedere nella loro interezza solo dal punto di vista del drone.

In figura 3 possiamo vedere un'opera realizzata a Miami che mostra contemporaneamente un nostro repertorio più classico, sulla de-

stra, che coinvolge un'unica parete piana come la maggior parte delle opere di *street art*, mentre in mezzo c'è una composizione anamorfica molto semplice perché è divisa su due pareti e rappresenta l'ultima fase espressiva del nostro percorso che ha collezionato molte fasi intermedie. Il nostro lavoro è diventato a tratti più complesso e forse nell'estetica si è molto asciugato: in questo momento siamo concentrati su composizioni caratterizzate da astrazione geometrica, che poi complichiamo spesso con la tecnica anamorfica.

Se la nostra attività ha avuto origine disegnando sui tram, già allora proponevamo soluzioni particolari come quella di disegnare un'unica composizione su due vagoni contigui (fig. 4). Adesso può essere una cosa diffusa in ambito *writing* ma all'epoca noi eravamo quelli strani che andavano a cercare punti di vista sempre diversi. In maniera inconscia forse avevamo già quell'attitudine a distruggere delle barriere, che al tempo erano quelle del *writing* classico.

All'inizio ci siamo concentrati molto sulla figurazione perché era importante dimostrare che sapevamo disegnare in maniera classica ed era anche importante andare a disegnare in posti che fossero altamente simbolici come, ad esempio, i *Five Points* a New York che sono la Mecca dei graffiti. Nel 2011 ci abbiamo dipinto (fig. 5) ed essere stati accettati in quel contesto è stato per noi una rivalsea e un grande successo.

Poi è accaduto che durante un viaggio siamo incappati nel ritratto degli *Ambasciatori* di Hans Holbein alla National Gallery di Londra (fig. 4, p. 43) e siamo usciti di testa. All'epoca disegnavamo già da parecchi



Fig. 3. Truly Design, *Stay Fly*, Miami, 2021 (fotografia di Truly Design).



Fig. 4. Truly Design, Graffiti (fotografia di Truly Design).



Fig. 5. Truly Design, *Griffin*, New York, 2011 (fotografia di Truly Design).



Fig. 6. Truly Design, Graffiti, Londra, 2006 (fotografia di Truly Design).

anni: eravamo dei classici, avevamo raggiunto dei livelli tecnici piuttosto avanzati e fare figurazione non ci soddisfaceva più. Quando abbiamo scoperto le anamorfosi, ovvero celare una sorta di segreto all'interno della nostra composizione, siamo impazziti. Siamo tornati a casa e abbiamo cominciato a lavorare su questo.

Su un vagone della *Tube* di Londra (fig. 6) si evince già questo cambio di attitudine. Il disegno è concepito totalmente su uno spigolo: era per noi un primo tentativo di anamorfosi.

Perché avete deciso di dedicarvi all'anamorfosi?

Agostino De Rosa

Ci sono delle strade che non sono prevedibile nella vita di ciascuno di noi. Io devo dire grazie in modo particolare a una docente universitaria che ho incontrato nel mio cammino accademico, che si chiamava Anna Sgrosso: una docente afferente all'università dove mi sono laureato, la Federico II di Napoli, e con la quale sono cresciuto. Insegnava Geometria descrittiva ed è stata lei che, per prima, mi ha mostrato, in una delle sue lezioni, una delle due anamorfosi di Trinità dei Monti. E quindi da lì è partito tutto.

Io avevo una passione molto forte per il disegno: sono anche un illustratore, grafico, pittore, ma questo lato della mia attività preferisco tenerlo segreto – diciamo in *anamorfosi* – e non è molto noto. Però ho anche una passione per tutto ciò che è *weird*; un termine che chi legge letteratura *horror* o fantastica conoscerà. In particolare penso a un piccolo libro di Michele Mari, che è un docente di Letteratura comparata

all'Università di Milano ma è anche un grandissimo scrittore, dal titolo *Tu, sanguinosa infanzia*, pubblicato per i tipi di Einaudi nel 1997. Nel testo, l'autore racconta, ad esempio, che una volta il papà lo portò a vedere un film di vampiri. Però, siccome la sala in cui lo proiettavano era piena, senza avvisarlo del cambiamento il papà lo condusse in una sala attigua, dove proiettavano un film di battaglie navali. Lo scrittore aspettò per tutta la durata del film che comparissero, da un momento all'altro, i vampiri, ma questi non apparvero. Fu così che, a un certo punto, lui credette di vederli nei marinai. Per molti anni della sua infanzia, Mari credette dunque che *Gli ammutinati del Bounty* fosse un film dell'orrore. Anche quella era un'anamorfosi nella mente di Michele Mari.

"Io ero convinto che tutto il visibile – persone, automobili, rondini, fili della luce, sputi per terra – fosse una rappresentazione inscenata attorno a me allo scopo di studiare il mio comportamento. Sentendomi osservato, mi davo un contegno per non dare a vedere che mi ero accorto di tutto: cavia consapevole, mi dicevo, cavia inutile dunque cavia da eliminare"¹.

È per questo che mi occupo di anamorfosi: perché ho una passione sfrenata per tutto quello che non è inquadrabile in un solo registro espressivo, ma che richiede un continuo spostamento del proprio punto di vista verso ciò che è inaspettato.

Emanuele Ronco

Uno dei motivi per cui facciamo anamorfosi è perché crediamo molto nell'analogico. Il digitale che ci pervade, in cui tutti viviamo, spesso ha dei limiti e questi limiti noi ci sentiamo di abatterli facendo qualcosa in contrasto con il mondo che ci circonda. È la scelta di principio di continuare a fare disegni.

Durante gli anni 2010 eravamo molto concentrati su tematiche relative alla mitologia e, continuando questo percorso, abbiamo iniziato a creare delle anamorfosi e ci siamo domandati come farle. Chiaramente, per questioni tecniche, non potevamo più fare i disegni ipersfumati e complessissimi che facevamo prima ma dovevamo iniziare a studiare come un nostro disegno potesse essere visibile e apprezzabile da un punto di vista privilegiato. Inizialmente avevamo scelto

¹ MARI 2009, p. 124.

un linguaggio che continuava a essere figurativo ma avesse un sapore araldico a livello di composizione e che avesse un fondo monocromo – non più sfumato, non più spray – e un *outline* che sapesse di incisione.

Il bello delle anamorfosi è che il contesto architettonico detta assolutamente una gran parte di come verrà fuori la figura. Non è semplice come fare un graffito classico o un quadro dove ti confronti solo con una larghezza e un'altezza e puoi disegnare quello che vuoi. Invece con l'anamorfosi possono venire coinvolti più piani a distanze e con giaciture diverse come nel caso dello spazio alla Fondazione EDF di Parigi (fig. 7). In questo caso c'erano tantissime pareti, colonne, punti luce da tenere in conto perché influenzano la qualità della visione finale della figura. Il *Pegaso* è disegnato su superfici che hanno una distanza massima reciproca di circa 15 metri ed è stato molto complesso riuscire a controllare la frammentazione della figura e la sua ricomposizione dal punto di vista prescelto. Abbiamo cominciato a sperimentare e con l'esperienza siamo riusciti a trovare soluzioni tecniche sempre nuove, anche consultando antichi trattati sul tema della prospettiva.



Fig. 7. Trully Design, *Pegasus*, Parigi, 2014 (fotografie di Trully Design).

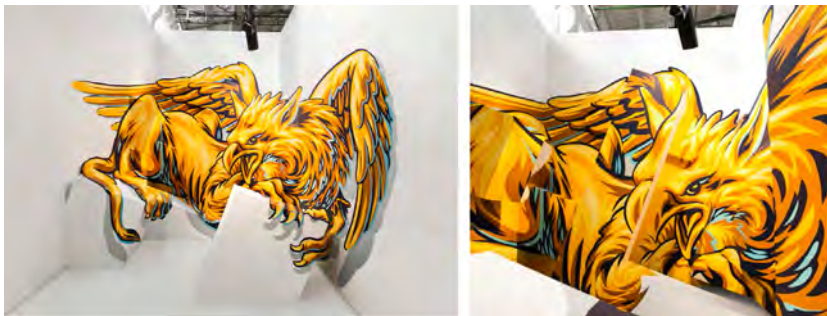


Fig. 8. Trully Design, *Griffin*, Desdra, 2016 (fotografie di Trully Design).

Nel *Grifone* di Dresda (fig. 8) si può vedere un'ulteriore complicazione. Avendo la possibilità di progettare anche l'architettura che avrebbe accolto la figurazione, abbiamo inserito dei volumi inclinati che spingessero al massimo la frammentazione dell'anamorfosi.

All'Electropolis Museum di Mulhouse, un museo dedicato all'elettricità in Francia, abbiamo proposto *Zeus* che con un suo fulmine attiva una turbina elettrica (fig. 9). Il bello delle anamorfosi è che sono assolutamente *site-specific*, ovvero che possono esistere ed essere concepite solo per un determinato posto perché ogni architettura detta profondamente la composizione. Anche a livello cromatico e tematico ci ispiriamo a quello che ci circonda in ogni determinato contesto.

Continuando la sperimentazione, ci siamo detti: invece di annullare l'architettura e 'nasconderla' dietro il disegno, perché non coinvolgerla nella figurazione? L'*Octopus* a Torino (fig. 10) è un esempio di questa interazione della figurazione con l'architettura poiché a volte l'animale marino è disegnato inglobando le travi e i pilastri ma altre volte passa davanti ai pilastri sui quali compaiono le ombre portate, e tali strutture partecipano quindi alla figurazione.

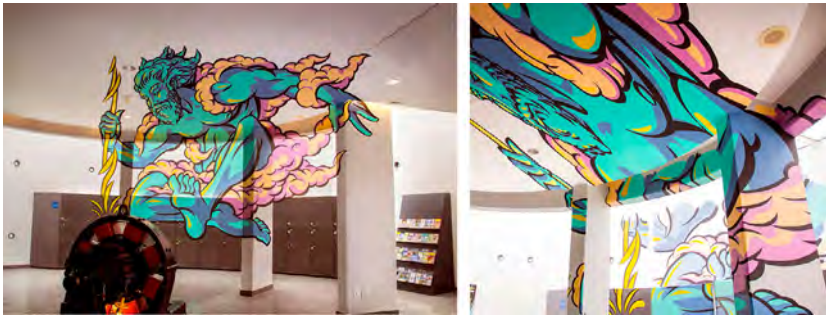


Fig. 9. Truly Design, *Zeus*, Mulhouse, 2015 (fotografie di Truly Design).



Fig. 10. Truly Design, *Octopus*, Torino, 2014 (fotografie di Truly Design).

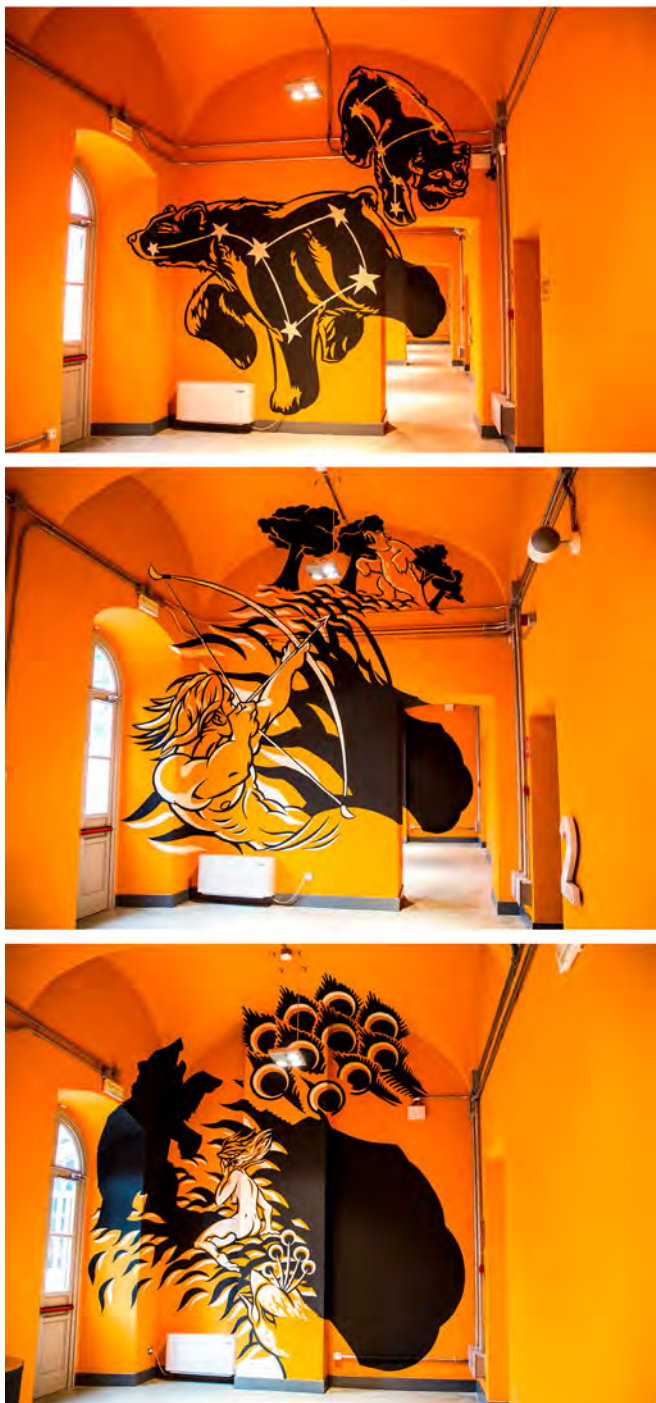


Fig. 11. Truly Design, *Callisto and Arcas*, Torino, 2015 (fotografie di Truly Design).

Un'ulteriore complicazione è presente nell'opera *Callisto e Arcade* presso la Scuola Holden di Torino (fig. 11), una importante scuola di scrittura creativa il cui Preside è Alessandro Baricco. Dal momento che le stanze a disposizione erano ambienti molto semplici, abbiamo deciso di progettare un'anamorfofi che coinvolgesse tre stanze contemporaneamente, con tre punti di vista e con la possibilità di vedere, attraverso l'*enfilade* di varchi a collegamento degli ambienti, tre disegni che si ricompongono prendendo dei pezzi dai disegni delle stanze successive, tutti incentrati sul tema delle metamorfosi nel mito di Callisto e Arcade, diviso in tre scene.

Al Politecnico di Losanna abbiamo portato il tema della *Vanitas* (fig. 12). Le tematiche sono sempre antiche perché, pur facendo graffiti, abbiamo studiato arte antica. Nell'iconografia della *vanitas* vi sono degli oggetti simbolici che ci ricordano quanto la vita è breve ma non in senso negativo o morboso: la vita è breve, quindi dobbiamo dare il meglio. Questo concetto è rappresentato di solito dal teschio e da una farfalla. Questo concetto è rappresentato di solito dal teschio e da una farfalla. Nell'installazione, composta da vari volumi, abbiamo voluto rappresentare un piccolo racconto che si fruiva girando intorno alla struttura: dai quattro punti cardinali si potevano vedere quattro anamorfofi diverse. La sfida è stata renderle visibili senza intaccare la composizione che stava dietro, attraverso delle scelte tecniche molto complesse che affrontiamo al novanta per cento in maniera analogica.



Fig. 12. Truly Design, *Vanitas*, Losanna, 2014 (fotografie di Truly Design).

Volendo essere protagonisti di questo movimento dalla lunga storia, ci siamo resi conto che ci sono grandissimi autori contemporanei che si dedicano al tema delle anamorfosi con importanti risultati. Mi riferisco a Georges Rousse e Felice Varini. Quindi il nostro obiettivo è stato quello di cercare di ritagliarci un nostro spazio andando a inserire un linguaggio estetico che deriva molto dai graffiti della *street art*, perché noi siamo quello e non potremmo disegnare in maniera diversa, ma anche trovando nuove soluzioni a livello tecnico.

Come sono cambiati i temi che vengono rappresentati nelle anamorfosi?

Agostino De Rosa

Per quanto riguarda l'ambito storico delle anamorfosi, i temi e i soggetti all'inizio erano prevalentemente di carattere religioso, cioè erano dei tributi che i vari trattatisti, autori anche di opere decorative, dedicavano o al fondatore del loro Ordine religioso o a personaggi che nel corso della loro vita si erano distinti per ragioni politiche, sociali e così via. In modo particolare, siccome gran parte della trattatistica, cioè delle opere letterarie che si occupano di anamorfosi, sono state scritte nel Seicento, e quindi si inquadrano in un periodo controriformistico, di rinnovamento del processo di mediazione tra le istituzioni religiose e i fedeli, è chiaro che questi temi venivano focalizzati su alcune figure che facevano parte di un percorso liturgico.

Nel caso dei due frati che ho citato precedentemente, il *focus* delle loro rappresentazioni era prevalentemente san Francesco di Paola, per quanto riguarda l'Ordine dei Minimi, ma talvolta anche il volto e il corpo di Cristo, la Maddalena e san Giovanni Evangelista. Quest'ultimo venne ritratto dal Nicéron in due particolari posizioni corporee della sua vita che sono la ricezione dell'Apocalisse e la scrittura dell'Apocalisse: dei due ritratti ne sopravvive solo uno, come dicevamo, quello romano.

La cosa interessante è che queste figure presupponevano una loro corruzione perché, ad esempio, il volto di Cristo, del Santo fondatore dell'Ordine e il corpo della Maddalena vengono 'decomposti', de-costruiti sulle varie superfici che accolgono l'immagine anamorfica. Questo avviene, come abbiamo visto, anche nel lavoro di Truly Design con la differenza che gli artisti contemporanei non devono rispettare

nessuna regola liturgica o dettato religioso perché viviamo in un periodo secolarizzato. Invece, all'epoca delle opere storiche citate c'era un problema filosofico-religioso legato alla corruzione delle immagini sacre ed è un fatto non scontato quando si studiano queste opere. Resta un dato che il volto di Cristo o il volto di un Papa raramente venivano decostruiti dall'anamorfosi.

Esistono dei giochi ottici nei quali alcuni ritratti venivano proiettati anamorficamente su dei listelli lignei triangolari, offrendo una doppia ricostruzione visiva di due profili umani (fig. 13). Si tratta di immagini che vengono proiettate sulle doppie facce di questi listelli, rendendo uno dei due ritratti visibile frontalmente, e l'altro ritratto attraverso uno specchio inclinato. Quindi il fruitore poteva contemporaneamente vedere due volti che erano di solito legati da rapporti di parentela, politici o religiosi.

San Francesco di Paola è stato anche lui soggetto di proiezioni catottriche, cioè utilizzando le regole inverse della riflessione, su una superficie orizzontale che dà luogo a una forma lenticolare, apparentemente semicircolare, ma che in realtà è configurata da curve del sesto grado, le quali si rettificano se riflesse su una superficie cilindrica (fig. 14).

Il discorso si fa molto più complicato quando l'anamorfosi è costruita attraverso un processo rifrattivo: un piccolo cannocchiale, all'interno del quale è disposta una lente sfaccettata grazie alla quale si genera l'immagine additiva di un ritratto inesistente. Nel suo trattato, Nicéron fornisce due esempi che mostrano l'immagine di partenza di questo gioco ottico-filosofico. In un caso (fig. 15a), questa immagine è composta dai ritratti di undici imperatori ottomani, con al centro il Gran sultano della prima metà del Seicento, contro il quale erano in atto delle guerre molto violente da parte degli Stati europei. Quando la lente dentro il cannocchiale veniva disposta di fronte a questo disegno, i ritratti radiali più quello centrale scomparivano perché, grazie alla sfaccettatura della lente, il dispositivo catturava il naso di uno, l'occhio di un altro, l'orecchio di un altro ancora e così via, fino a ricomporre il ritratto di Luigi XIII (fig. 15a, in basso a destra), che in realtà non è stato oggettivamente disegnato dall'autore, ma si ricomponeva attraverso il processo rifrattivo. Nell'altro caso proposto da Nicéron (fig. 15b), intorno al volto di Cristo sono distribuiti radialmente alcuni ritratti dei Papi ma, in questo caso, nel processo rifrattivo nessuna sfaccettatura della lente cattura frammenti del volto di Cristo per generare l'immagine di Urbano VIII. Quindi si intuisce l'esistenza di una regola non

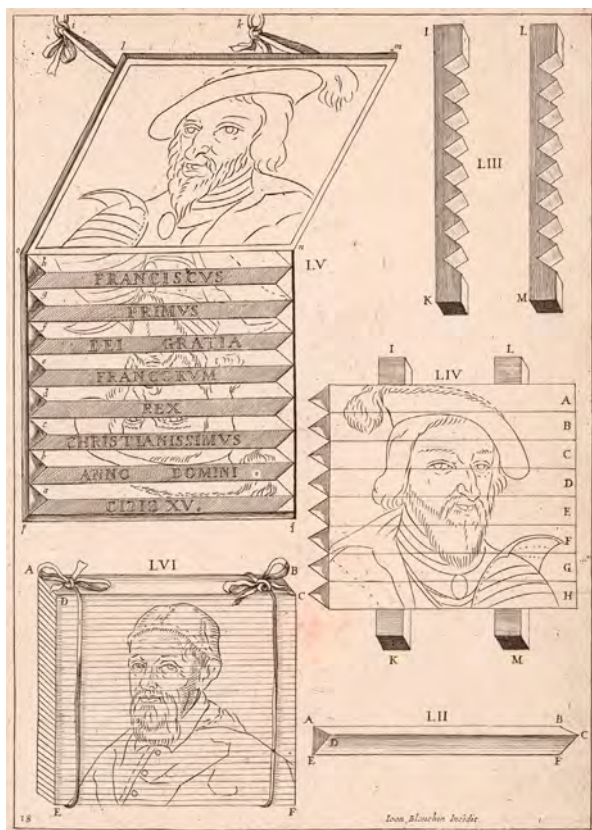


Fig. 13. Jean François Nicéron, disegni del trattato *La perspective curieuse* con un esemplare di *tabula scalata* (NICERON 1638, tav. 18, Bibliotheca Hertziana – Istituto Max Planck per la storia dell'arte, Roma).

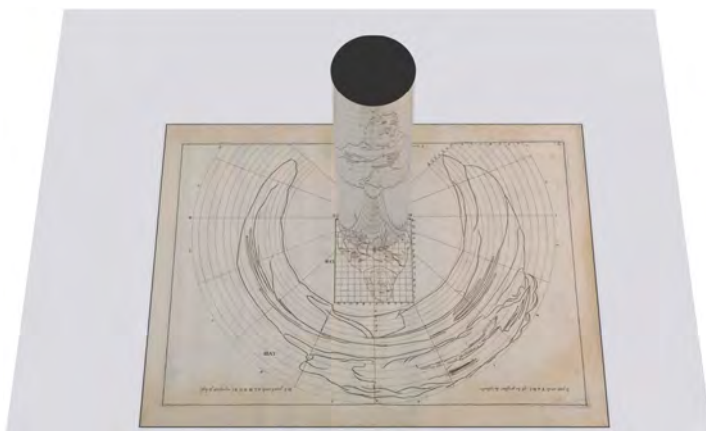


Fig. 14. Ricostruzione digitale dell'anamorfose catottrica descritta da Jean François Nicéron nella tavola 19 de *La perspective curieuse* (elaborazione grafica di Imago Rerum/I. Friso).

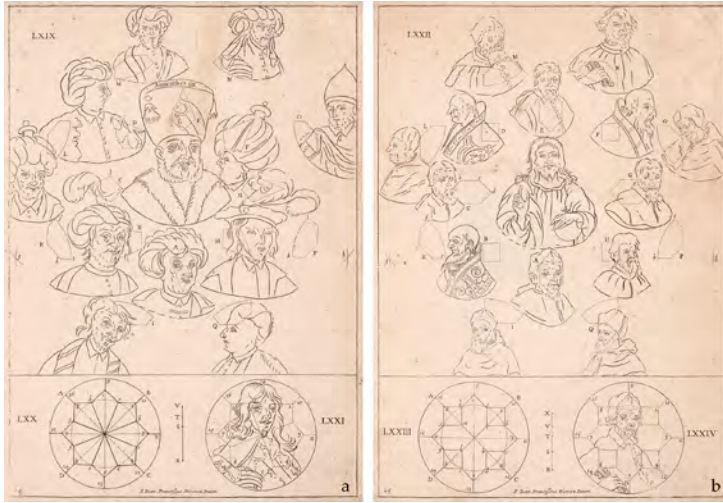


Fig. 15. Jean François Nicéron, disegni del trattato *La perspective curieuse* con esemplari di anamorfofi diffrattive (NICERON 1638, tavv. 24-25, Bibliotheca Hertziana – Istituto Max Planck per la storia dell’arte, Roma).

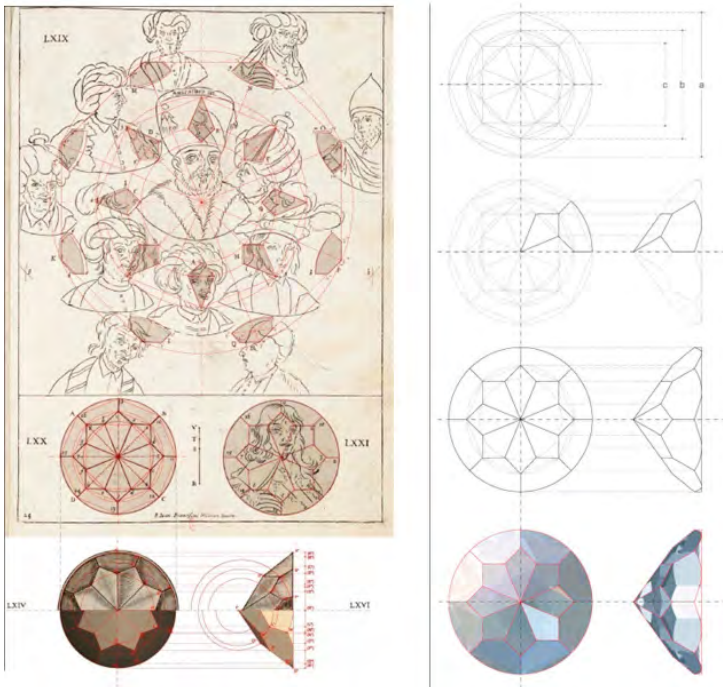


Fig. 16. In alto a sinistra, la verifica del livello di precisione della costruzione geometrica della tavola 24 di Jean François Nicéron ne *La perspective curieuse*. In basso a sinistra, la verifica della coerenza geometrica nelle proiezioni ortogonali della lente prismatica. A destra, le fasi e il metodo di costruzione del modello digitale della lente prismatica (elaborazioni grafiche di Imago Rerum/A. Bortot).

scritta, però di stretta osservanza religiosa, che non consentiva l'utilizzo dell'anamorfosi se non per scopi strettamente liturgici. Alcune ricostruzioni di giochi ottici barocchi andati perduti, che con il mio *team* abbiamo realizzato, pongono al centro della riflessione, non solo geometrica ma anche teorica, il problema del soggetto. Quello che voleva dire Nicéron nel suo primo gioco rifrattivo, utilizzando i frammenti fisiognomici dei sultani d'oriente, era che per fare un re cristianissimo ci vogliono ben dodici sultani infedeli: si tratta di un messaggio politico che l'immagine anamorfica veicolava, ma che potevano decrittare coloro i quali fossero in grado di intuire e interpretare quale era la figura che, magicamente, si ricomponeva. Ricostruire queste lenti grazie alle tecnologie digitali è stato un processo molto complesso che ci ha portato anche a scoprire che Nicéron aveva un po' imbrogliato nella stesura dei relativi disegni esecutivi pubblicati nel trattato (fig. 16).

Emanuele Ronco

Nel nostro percorso seppur breve, che dura da qualche decennio, i temi delle anamorfosi hanno ripercorso per sommi capi alcuni temi della storia dell'arte. L'arte figurativa raggiunge degli estremi incredibili: quello che, ad esempio, faceva Hans Holbein era assurdo. Le tecniche per fare dipinti come gli *Ambasciatori* sono tutt'altro che istintive. Loro avevano delle tecniche per riportare le immagini, un po' come se potessero proiettarle. Questo ha fatto sì che si sia arrivati poi, sempre per una storia parallela, all'invenzione della fotografia che, generalizzando, è un approfondimento di queste tecniche di proiezione. Verso la metà dell'Ottocento viene inventata la fotografia e i pittori perdono l'uso esclusivo del potere di tramandare alle generazioni successive le immagini del passato. Qualche decennio dopo, sempre semplificando, dagli impressionisti in poi avviene un processo che condurrà al cubismo e all'astrazione. Lì la pittura trova un nuovo senso, che non è più quello figurativo ma diventa quello di astrazione.

Anche noi, dopo tanti anni che facevamo figure con dei momenti di iper-realismo complessissimo – super-sfumato – nella fase graffiti degli inizi, siamo poi giunti ultimamente a focalizzarci molto sull'astrazione e sulla geometria, anche perché molte delle *location* su cui ambientavamo le anamorfosi erano di per sé molto geometriche e quindi andarci a fare qualcosa di barocco, di disegnato in maniera complessa, accompagnava poco il contesto.

Al Museo Ettore Fico di Torino, una ex fabbrica, ci siamo fatti ispirare dall'architettura che ci ospitava: un'architettura molto razionale, quasi brutalista, fatta di linee pure, pareti bianche altissime, molto cemento e un sapore industriale. In questo intervento ci siamo concentrati sui poliedri (fig. 1, p. 89). La citazione è verso i disegni che Leonardo da Vinci aveva fatto per il trattato di Luca Pacioli. Quindi ci siamo concentrati sul disegnare forme volumetriche e tridimensionali in anamorfofi. La sensazione che si aveva era che questi volumi stessero fluttuando. A questo abbiamo aggiunto una nuova sperimentazione, ovvero quella di disegnare l'ombra dei poliedri illusori sul pavimento. Il museo ci aveva chiamati per fare delle decorazioni commerciali, di servizio, nella loro caffetteria. All'inizio facevamo tanti interventi commerciali per pagarci le bollette di casa e dello studio, ma in noi c'era la pulsione a fare arte in senso più alto possibile. Quando ci hanno invitati al Museo Ettore Fico, mi sono portato un plico con gli esperimenti di anamorfofi che avevamo fatto fino ad allora e che non erano ancora mai entrati in un contesto importante, museale. La storia finisce che ci hanno chiamati per disegnare il menu sulle pareti e siamo finiti a fare una mostra personale con tantissimi pezzi, e da lì il nostro destino è cambiato: il mondo dell'arte ufficiale – perché quello dell'arte di strada era già nostro – in qualche modo ha iniziato a riconoscerci.

È stato poi importante, dopo l'esperienza del museo, disegnare una prima grande anamorfofi in contesto pubblico (fig. 17), che è il nostro *playground*, perché fare arte pubblica per noi è sempre emozionante. Il problema di lavorare in contesto pubblico sono i limiti imposti dal fatto che non è possibile controllare l'architettura come vorresti: ti puoi trovare edifici molto grandi, degradati. Ci è capitato

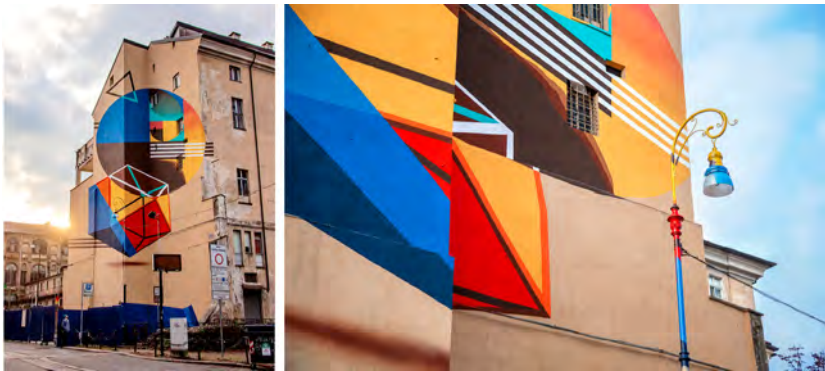


Fig. 17. Truly Design, *Cultus*, Torino, 2018 (fotografie di Truly Design).

di avere all'interno del punto di vista un palo della luce e una telecamera della zona traffico limitato; li abbiamo colorati e sono entrati a far parte della composizione. Anche l'oggetto inglobato all'interno dell'anamorfosi ha un suo senso estetico.

Chi erano in passato e chi sono oggi i committenti delle anamorfosi?

Agostino De Rosa

Nel caso delle anamorfose storiche, i committenti erano prevalentemente gli Ordini religiosi o i personaggi appartenenti a famiglie nobiliari, i quali partecipavano, insieme ai vari pittori, al programma decorativo che riguardava un dato palazzo o un dato convento. In sostanza, erano esponenti di poteri molto forti che nel corso del Seicento, soprattutto, commissionarono opere di grandi dimensioni.

In modo particolare, le anamorfose murali storiche sopravvissute sono solamente tre, due delle quali si trovano a Roma presso il complesso conventuale di Trinità dei Monti, e sono state eseguite dai due confratelli Maignan e Niceron in due periodi storici leggermente sfasati. Altre due anamorfose, perdute, furono eseguite dallo stesso Niceron a Parigi, in un'area dove sorgeva il Convento dei Minimi di Place Royale, oggi andato perduto. Naturalmente, si trattava in tutti i casi di soggetti religiosi.

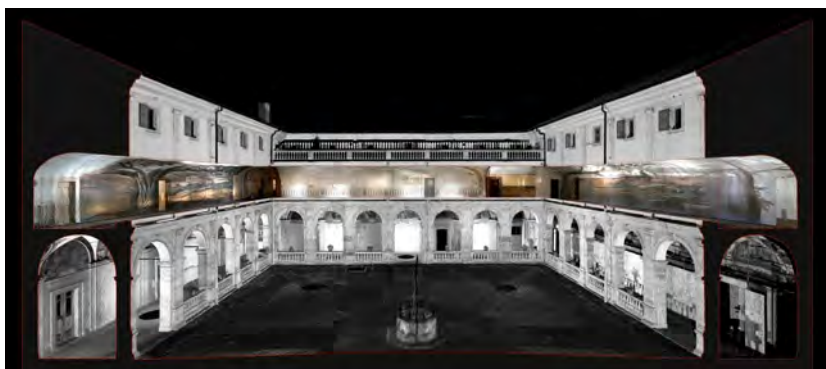


Fig. 18. Spaccato prospettico che mostra l'interno del complesso monumentale di Trinità dei Monti. Nelle due gallerie al primo piano si trovano le anamorfose *San Francesco di Paola in preghiera* di Emmanuel Maignan (corridoio occidentale, a sinistra nello spaccato) e *San Giovanni Evangelista mentre scrive l'Apocalisse nell'isola di Pathmos* di Jean François Niceron (corridoio orientale, a destra nello spaccato). A collegamento delle due gallerie vi è un astrolabio catottrico progettato sempre da Maignan (elaborazione grafica di Imago Rerum/A. Bortot, C. Boscaro).

A Trinità dei Monti troviamo *San Francesco di Paola raccolto in preghiera*, che ritrae anamorficamente il fondatore dell'Ordine a cui era dedicato il convento, eseguito da Emmanuel Maignan. Nel corridoio simmetrico (fig. 18), si colloca l'anamorfofi di Niceron che rappresenta *San Giovanni Evangelista mentre scrive l'Apocalisse nell'isola di Pathmos*. A collegare i due corridoi c'è un ambulacro trasversale che accoglie un astrolabio catottrico, anche questo un grande esercizio di proiezione anamorfica ma di geometrie celesti. Le succitate anamorfofi sono due opere gemelle (fig. 19) e sono realizzate una in *grisaille*, quindi in toni di grigio, e l'altra a colori. Nessuna delle due è un affresco: sono delle pitture murarie. Nessuno dei due autori



Fig. 19. Le due anamorfofi figurative di Trinità dei Monti osservate dal punto di vista privilegiato. A sinistra, *San Francesco di Paola in preghiera* (1642) di Emmanuel Maignan e, a destra, *San Giovanni Evangelista mentre scrive l'Apocalisse nell'isola di Pathmos* (1639-1640) di Jean François Niceron (fotografie di A. De Rosa).



Fig. 20. Ortoimmagine della superficie muraria che ritrae i profili orografici del paesaggio calabro nel *San Francesco di Paola*, e localizzazione delle parti di dipinto con i miracoli compiuti dal santo (in nero) e gli episodi accessori (in bianco) (elaborazione grafica di Imago Rerum/C. Boscaro).

possedeva infatti le competenze tecnico-artistiche per poter realizzare quel tipo di procedura: entrambi erano dei matematici e dunque la pittura muraria costituiva una tecnica più abbordabile. In questo caso la committenza era religiosa, la quale suggerì e discusse, nell'ambito claustrale, il tema da far sviluppare ai due frati minimi.

Nel caso particolare del *San Francesco di Paola*, troviamo il ritratto anamorfico del santo che, entrando nel corridoio, si vede raccolto in preghiera. Spostandosi e percorrendo la galleria, il corpo del santo scompare e iniziano a svelarsi i paesaggi della Calabria nei quali egli operò i suoi miracoli (fig. 20), il più famoso dei quali fu l'attraversamento dello stretto di Messina sul proprio mantello. Quella indotta nell'osservatore è una fruizione cinematografica attualissima, simile a quella che si esperisce nelle installazioni di arte contemporanea. Io credo che questa necessità di far muovere lo spettatore nel caso dell'anamorfofi fosse legata non solo a una questione creativa, ma anche a una questione connessa all'esercizio del libero arbitrio, principio che in qualche modo il Concilio di Trento richiedeva nelle nuove opere d'arte che dovevano ottemperare ai dettami di una Chiesa che voleva rinnovarsi.

Nei due dipinti sono nascosti dei segreti ovviamente. Nel *San Francesco di Paola*, come abbiamo visto, si celavano le opere miracolose del Santo, probabilmente decise dalla committenza. Nell'altro, che ritrae san Giovanni Evangelista, sono mimetizzati alcuni episodi dell'Apocalisse. Anche qui, il fruitore informato – in questo caso, gli stessi frati minimi che circumambulavano all'interno di questi corridoi – sapeva riconoscere il segreto, svelato lungo un percorso rituale: la sequenza delle immagini criptate dall'anamorfofi, all'interno della galleria, erano rivelate progressivamente, secondo un ordine esoterico e un preciso percorso rituale che doveva essere svolto a un'ora particolare della giornata.

Apocalypsis (ἀποκάλυψις) in greco significa rivelazione. In effetti attraversando questi corridoi si viene sottoposti a un processo di rivelazione. Inoltre, sull'immagine del dorso del libro, che san Giovanni sorregge e in cui sta scrivendo l'Apocalisse, è trascritta una frase in greco antico che approssimativamente recita "l'apocalisse dell'Ottica, il testimone oculare dell'Apocalisse", come a dire che l'anamorfofi è la catastrofe dell'Ottica, perché prevede una duplice struttura della realtà, però noi stessi siamo testimoni oculari di quella rivelazione perché muovendoci nel corridoio vediamo il racconto della fine dei tempi (o dell'inizio del nuovo Regno) tradotto in figure, offerte al nostro sguardo in movimento. Un simile approccio risulta molto attuale

e inevitabilmente legato all'arte contemporanea nonostante quest'opera sia stata fatta nella prima metà del Seicento.

La terza anamorfofi superstite cui facevo cenno si trova ad Aix-en-Provence, il luogo dove Niceron morì. Non è stata dipinta dal frate minimo parigino, ma da un autore che ancora non è stato identificato. L'opera, molto compromessa, si trova nell'antico Collège Royal Bourbon, e ritrae san Pietro. È un'anamorfofi tarda, settecentesca per la precisione, in condizioni di scarsa manutenzione, come si diceva.

In realtà ci dovrebbe essere un'ulteriore anamorfofi a Trinità dei Monti, che potrebbe essere svelata in occasione di futuri restauri volti all'eliminazione degli strati di intonaco che ora la celano ai nostri sguardi. Di questa opera rimane traccia all'interno degli Atti capitolari del convento pinciano e il restauratore delle altre anamorfofi, Luigi De Cesaris, ne aveva scoperto alcune tracce.

Sottolineerei infine come la committenza suggerisse di inserire queste figure allegoriche in un contesto naturale che in qualche modo ancorava il personaggio a un luogo storico, e che svolgeva un preciso ruolo liturgico di memoria all'interno dell'Ordine religioso o delle famiglie nobiliari che le avevano commissionate.

Emanuele Ronco

Nel mondo odierno capitalista i committenti sono spesso i *brand*. Quindi spesso l'arte non è stimolata semplicemente da una nostra necessità, ma è mediata dalla committenza, la quale non è sempre negativa perché ci permette di vivere, di esprimerci e fare tantissima sperimentazione. Infatti, parte dei proventi che riceviamo dalle commesse li destiniamo alla libera sperimentazione. Inoltre, i *brand* che investono nella commissione di opere d'arte sono nella maggior parte dei casi *brand* illuminati. Per noi una cosa importante è, infatti, rifiutare tutte le commissioni di quei *brand* che non sono allineati con i nostri valori.

Adidas, ad esempio, è un *brand* sportivo che indossiamo e per il quale abbiamo accettato volentieri il loro interesse realizzando un campo da basket anamorfico (fig. 21): un campo surreale con alcune reti dei canestri messe al contrario. Ci sono degli oggetti propri del mondo del basket che abbiamo trattato a volte come elementi fisici e volte come elementi grafici.



Fig. 21. Truly Design, *Layup*, Torino, 2021 (fotografie di Truly Design).

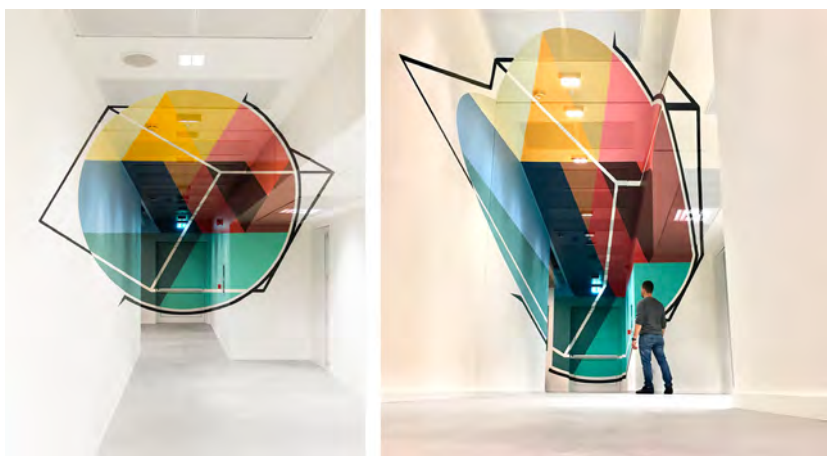


Fig. 22. Truly Design, *Outside the box*, Milano, 2017 (fotografie di Truly Design).

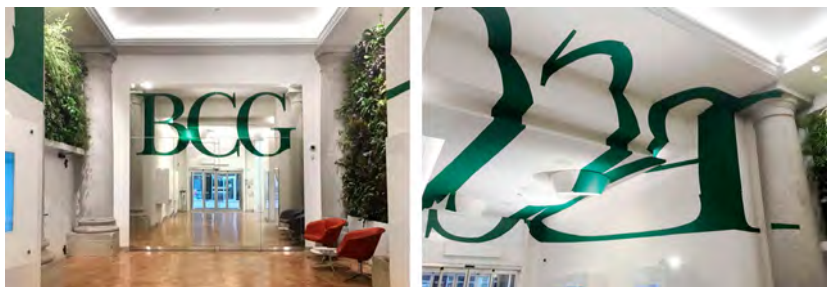


Fig. 23. Truly Design, *BCG*, Milano, 2016 (fotografie di Truly Design).

Quanto più il *brand* è illuminato tanto più è rispettoso e non ci impone il proprio nome nelle nostre opere lasciandoci sostanzialmente carta bianca.

Per Amazon a Milano abbiamo utilizzato una *palette* nei nostri toni (fig. 22). Nella composizione si osserva un mappamondo e una scatola che lo circonda. I colori rappresentano i continenti dove loro sono presenti. Quindi c'è tutta una parte di concept cucita per loro.

A noi piace moltissimo intervenire all'interno di ambienti storici: adoriamo il contrasto estetico che viene fuori da una composizione dal sapore molto contemporaneo in un'architettura storica. Quelli di Boston Consulting Group in piazza Duomo a Milano, ci hanno richiesto con fermezza il proprio logo. Noi lo abbiamo concesso, anche se è una cosa che facciamo poco volentieri, perché ci ha dato la possibilità di sperimentare una cosa per noi nuova. La scritta che vedete in figura 23 con le lettere BCG in realtà non esiste perché è il riflesso su una parete specchiata di circa 5x5 metri. Tutto quello che vedete è disegnato al contrario, attraverso la scomposizione anamorfica su piani diversi, alle spalle del fruitore.

Come sono cambiate le tecniche per la costruzione delle anamorfosi?

Agostino De Rosa

Nell'antichità, in genere, le figure anamorfiche venivano proiettate attraverso varie procedure che sono descritte all'interno dei trattati e che prevedevano l'utilizzo di macchinari – strumenti prospettici – abbastanza sofisticati che si basavano sulla reificazione, cioè sulla oggettivazione dei raggi visivi (fig. 24). Questi erano ricondotti a fili che venivano tesi da un oculare, punto di vista privilegiato, per poi colpire i punti dell'*ectipo* ovvero l'immagine di riferimento, terminando la loro corsa obliqua sulla parete che avrebbe ospitato l'immagine anamorfica. L'*ectipo* era in genere collocato su una ghigliottina basculante che permetteva, attraverso la sua rotazione su una cerniera solidale al muro, il passaggio dei raggi dall'*ectipo* alla superficie muraria.

Si trattava di procedure piuttosto macchinose e complesse che richiedevano una certa capacità nel loro uso, ma anche nel controllo che il caso poteva introdurre all'interno del processo proiettivo. Si trattava di un procedimento meccanico che presuppone che i fili fossero

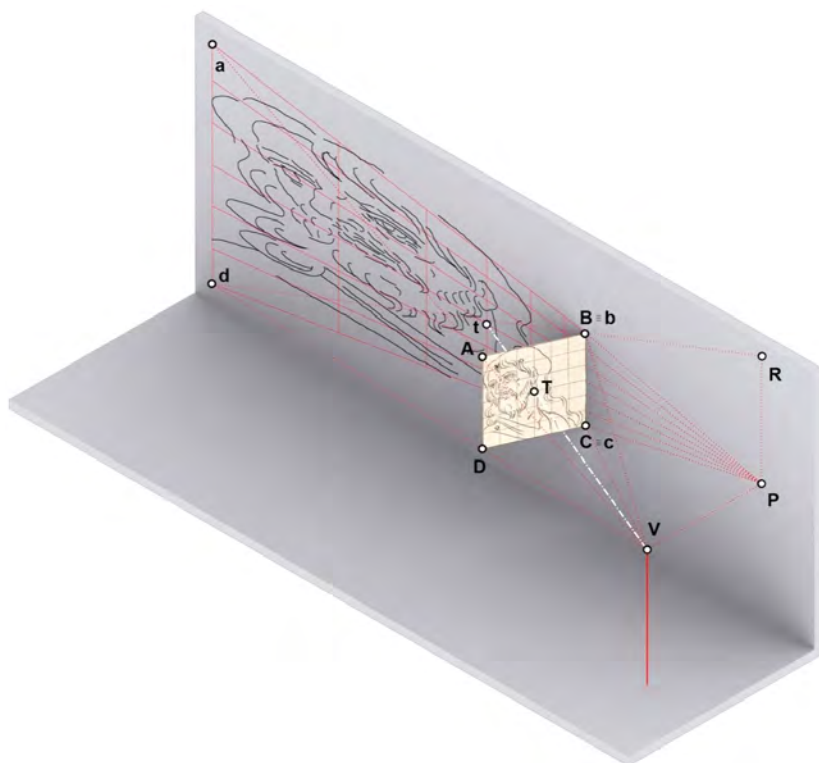


Fig. 24. Ricostruzione assonometria con in evidenza la relazione spaziale tra osservatore *V*, *ectipo* e delineazione anamorfica (elaborazione grafica di Imago Rerum/C. Monteleone).

perfettamente tesi e che qualcuno controllasse il perfetto allineamento di tutto il sistema. Ci sorprende molto che questi studiosi-artisti abbiano eseguito simili immagini in maniera rigorosa ed efficace non solo sulle pagine dei loro trattati, ma anche nella realtà fenomenica delle loro applicazioni.

Nel corso degli anni abbiamo studiato quanto queste tecniche fossero prossime alla perfezione e abbiamo desunto che lo erano abbastanza. Ognuna di esse partiva da un'immagine pittorica che poi veniva tradotta in un'immagine grafica (semplificata) e poi in un'immagine anamorfica. È documentato anche l'utilizzo di sistemi grigliati che aiutavano il pittore a inscrivere il soggetto da rappresentare all'interno di un sistema di ascisse e ordinate. Poi questa griglia veniva proiettata e serviva come sistema di riferimento, sia pur deformato, ove posizionare le proiezioni anamorfiche finali.

Un altro sistema contemplava l'uso di sorgenti luminose puntiformi e, forse, anche di specchi, probabilmente parabolici, per convertire una sorgente luminosa da propria a impropria. Un ulteriore sistema presupponeva l'utilizzo di una camera oscura.

Emanuele Ronco

Ci ha sempre fatto sorridere che noi quando andiamo in cantiere per la realizzazione delle anamorfofi siamo nelle stesse condizioni e nelle stesse identiche pose di quelle descritte nel trattato di Jean François Nicéron (fig. 8, p. 77). C'è chi sta nel punto di vista e mima quella sorta di mirino che per noi, invece, è la macchina fotografica da cui si deve ottenere lo scatto della figura rettificata. Chi sta dietro la macchina fotografica dirige i movimenti di quelli che si occupano di fare la traccia, che all'inizio è la parte più complessa. A volte usiamo un proiettore ma il più delle volte non possiamo perché metterebbe a fuoco solo la prima superficie che incontra e magari ci troviamo in una situazione in cui la prima superficie è una colonna che si trova a una distanza di 20 metri dalla superficie più in profondità coinvolta dall'anamorfofi. Quindi tutto il resto sarebbe fuori fuoco. Per questo motivo il nostro percorso è molto analogico, anche considerando il fatto che la proiezione digitale deve avere a disposizione punti di elettricità e situazioni luminose al contorno difficilmente controllabili soprattutto in esterno.

Siccome la similitudine con le tecniche antiche è molto forte, ci piace trovare occasione per complicare le nostre anamorfofi. Nell'installazione *Eclipse* al Salone del Mobile di Milano (fig. 25), all'interno della composizione ci sono anche degli oggetti molto piccoli – dei vasi, un pappagallino di ceramica – e una tela che ci è rimasta come testimonianza a lungo termine dell'allestimento temporaneo.

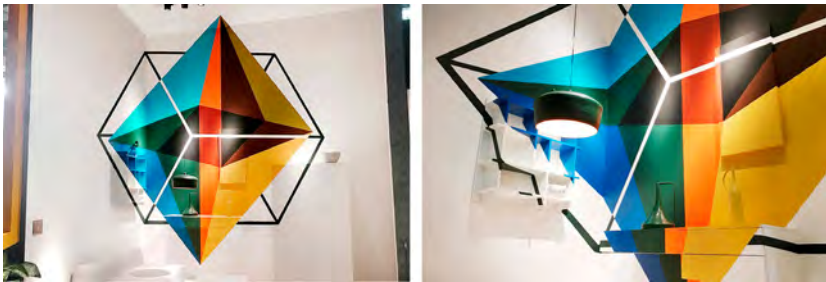


Fig. 25. Trully Design, *Eclipse*, Milano, 2017 (fotografie di Trully Design).



Fig. 26. Truly Design, *The Dark Side of the Moon*, Torino, 2021 (fotografie di Truly Design).

Nell'opera *The Dark Side of the Moon* (fig. 26), la complessità riguarda la sfumatura: l'anamorfosi si muove su tantissimi piani differenti e varie forme tra la prima colonna e la parete retrostante. La nostra derivazione dai graffiti ci ha sicuramente aiutato in problemi di questo tipo, che abbiamo risolto colorando tutto a spray. Chiaramente più il contesto architettonico è ricco e decorato, tanto più la nostra

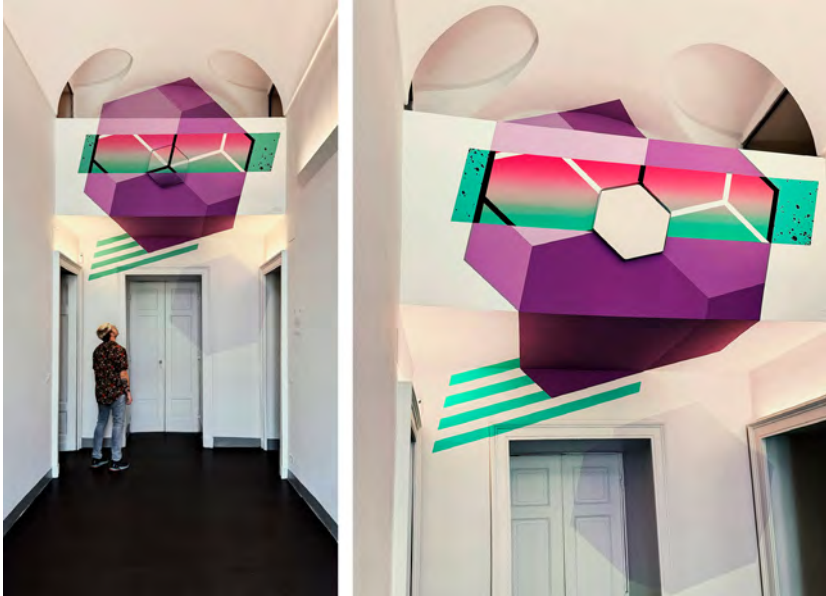


Fig. 27. Truly Design, *Migma*, Torino, 2024 (fotografie di Truly Design).

composizione sarà scarica perché dobbiamo ragionare sempre sulla fruizione, su quello che l'osservatore può vedere. In questo caso, la creatività è stata concepita sulla base di una copertina dei Pink Floyd che abbiamo tradotto al contrario: dove c'era un prisma che divideva i colori secondo le proprietà fisiche della luce, noi abbiamo messo un gruppo di colori integrati e sfumati e tre triangoli come decomposizione del prisma. Tra l'altro, tornando alla questione della committenza, questa opera non ne aveva, perché è stata realizzata nello studio privato di nostre amiche architetto. Quando noi guadagniamo dai *brand*, talvolta reinvestiamo su progetti che ci piacciono molto e che probabilmente non coinciderebbero mai con la volontà di nessun marchio. Nelle situazioni come questa, secondo me, riusciamo a raggiungere l'arte ai livelli più puri.

Negli ultimi anni abbiamo provato a inserire degli specchi. Nell'opera *Migma* a Torino (fig. 27) l'elemento esagonale al centro della composizione è uno specchio che riflette una porzione del soffitto voltato sulla quale è disegnata la parte di composizione che completa l'opera e che si integra perfettamente con tutto il resto se viene osservata dal punto di vista prescelto.

L'apice sperimentale sul tema degli specchi, lo abbiamo raggiunto, per ora, con l'opera *More than one thing* (fig. 28). Quella che viene



Fig. 28. Truly Design, *More than one thing*, Milano, 2019 (fotografie di Truly Design).

percepita come una composizione piana in realtà è disegnata su una piramide specchiante che proietta quello che è, invece, disegnato sulle pareti, sul soffitto e pavimento. Quando l'abbiamo progettata eravamo molto contenti ma nella realizzazione ci siamo trovati di fronte a vari problemi importanti che riguardavano l'assemblaggio della piramide di specchi, la quale doveva avere perfettamente la forma di progetto per permettere una riflessione coerente.

Qual è la vostra anamorfosi preferita?

Agostino De Rosa

Come per gli amori, l'ultima, ovvero quella che sto studiando. Si tratta di un'opera risalente al 1535 ca. (fig. 29), che era uscita dai radar degli storici dell'arte e degli storici della rappresentazione. È conservata presso il Germanisches National Museum di Norimberga. Non si è ancora ben capito a cosa servisse questo oggetto: forse si trattava della testata di un letto che decorava la stanza matrimoniale della famiglia Zimmern. Attraverso le ricostruzioni archivistiche che abbiamo condotto, abbiamo scoperto che con molta probabilità è stata commissionata Wilhelm Werner, Conte von Zimmern, che l'ha poi dedicata alla moglie Amalia. Questo strano oggetto, non molto grande, raccoglie alla base e alla sommità una serie di elementi decorativi celebrativi della famiglia, mentre nella parte centrale ci sono scene di caccia, alla quale era devoto il nobile committente dell'opera, che chiese al decoratore di inserire tutta una serie di figure retoriche legate all'arte venatoria. Queste figurazioni sono proiettate su quella che a noi sembra una superficie continua ma che è, in realtà, composta da alcuni elementi concavi affiancati. Attraverso l'osservazione da destra o da sinistra di questi elementi parzialmente cilindrici appaiono, alternativamente, i due ritratti dei committenti: quello del marito, quando lo sguardo dell'osservatore guarda obliquamente da sinistra; e quello della moglie, se lo si osserva da destra. Con molta probabilità l'opera che noi oggi vediamo nel museo è incompleta, cioè doveva prevedere due sportelli che oscuravano le scene di caccia, rendendo il pannello centrale totalmente invisibile per un osservatore non invitato a scoprire i segreti di questa anamorfosi. I due sportelli venivano poi aperti attraverso un sistema di cerniere che permetteva di disporli perpendicolarmente alla superficie decorativa e di osservare le anamorfosi attraverso due oculari che svelavano i due ritratti opposti, celati all'interno delle scene venatorie.

Quest'opera è un riepilogo di tutto quello che abbiamo detto sulle anamorfosi: c'è il ritratto, il paesaggio con nascosti dei segreti al suo interno, c'è la visione vincolata dai due pannelli, e sono presenti anche due motti celebrativi che appaiono in favore del marito, se il pannello viene osservato da sinistra, e in favore della moglie, se osservato da destra. Le due parti testuali però si mescolano per il lettore posto di fronte all'opera, creando una confusione che piacerebbe anche a Michele Mari.



Fig. 29. In alto, vista frontale del modello 3D dell'anamorfo di Zimmermann (1535 ca.). In basso, viste laterali del modello con al centro la simulazione dell'apertura e chiusura degli sportelli andati perduti (elaborazioni grafiche di Imago Rerum/D. Baido).

Emanuele Ronco

Felice Varini è un artista svizzero che fa cose bellissime ed è uno degli artisti a cui ci ispiriamo. Varini ha avuto accesso ad architetture incredibili che 'profana' come gesto futurista, di innovazione. A

Carcassonne ha realizzato un'anamorfofi dalla grafica relativamente semplice ma che coinvolgeva un intero castello (fig. 30).

Georges Rousse è un altro dei grandi del movimento anamorfico. La sua opera che preferisco, e che avrei voluto fare io, è ospitata in una caffetteria Starbucks a Las Vegas (fig. 31). Quello che apprezzo molto di quest'opera è che Rousse abbia diviso e frammentato tutte le superfici coinvolte nell'opera colorandole in modo diverso.

Per ultima metto la mia opera preferita della nostra storia. Si tratta di una *Medusa* che abbiamo dipinto nel 2011 a Torino in una fabbrica



Fig. 30. Felice Varini, *Cercles concentriques excentriques*, Carcassonne, 2018 (fotografie di F. Varini).

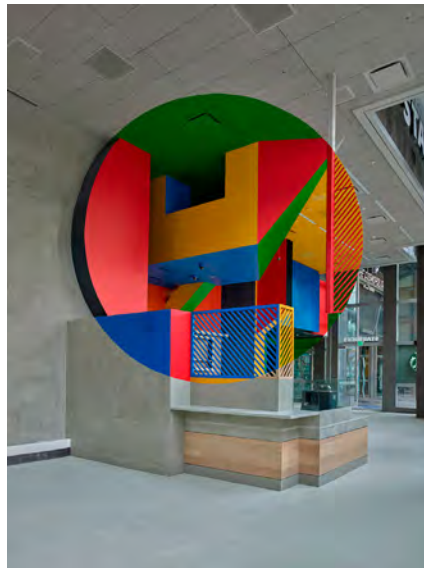


Fig. 31. Georges Rousse, *Las Vegas 2016*, Las Vegas, 2016 (fotografia di G. Rousse).

abbandonata (fig. 32). La testa di Medusa con i capelli di serpenti, decollata da Perseo, secondo il mito pietrificava chi la guardava. Allo stesso modo, chi entrava nella fabbrica non sapeva di stare dinnanzi a un'anamorfosi e si pietrificava dalla sorpresa. Si tratta di un'opera molto complessa che coinvolgeva pilastri, pareti, soffitto e pavimento. Spesso noi ci fotografiamo all'interno delle anamorfosi per far capire la difficoltà e la profondità della composizione perché altrimenti chi guarda la foto si inganna e pensa che sia un fotomontaggio. Un aspetto molto significativo di questa Medusa è stato che, due mesi dopo averla completata, l'opera è stata demolita insieme alla fabbrica. Noi lo sapevamo fin dall'inizio: lo spirito dei graffiti e della *street art* ha un sapore estremamente effimero e non si può controllare il destino di quello che si realizza.

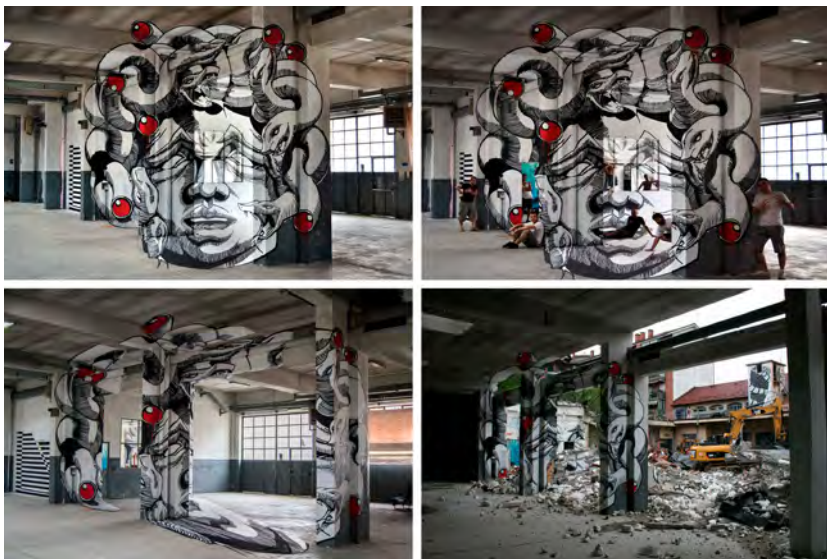


Fig. 32. Truly Design, *Medusa*, Torino, 2011 (fotografie di Truly Design).



I volume raccoglie gli esiti di un progetto di Terza Missione sull'anamorfosi che ha coinvolto il Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura della Sapienza e il Liceo Artistico Caravaggio di Roma con le finalità, da un lato, di valorizzare la ricerca prodotta in ambito universitario attraverso il trasferimento di saperi e tecniche al di fuori dell'Ateneo, dall'altro lato, di coinvolgere gli studenti del Liceo in attività extra-didattiche per favorire la diversificazione delle modalità di apprendimento. Il libro è indirizzato a docenti universitari e scolastici, e a chiunque fosse interessato ad approfondire il racconto di un progetto di Terza Missione sui temi della geometria descrittiva, della prospettiva e dell'anamorfosi.

Sofia Menconero, architetta e PhD, svolge attività di ricerca prevalentemente nell'ambito del rilievo architettonico e archeologico, della rappresentazione grafica e digitale, della comunicazione visiva, della valorizzazione dei beni culturali.

Vittoria Castiglione, architetta e dottoranda, conduce attività di ricerca principalmente nel campo della documentazione e digitalizzazione dell'architettura e nella comunicazione del patrimonio culturale materiale e immateriale.

Michela Ceracchi, architetta, PhD e cultrice della materia in geometria descrittiva, i suoi principali interessi di ricerca riguardano questa disciplina, il patrimonio culturale ad essa attinente e le applicazioni dalla realtà estesa in questo ambito.

ISBN 978-88-9377-352-2



9 788893 773522

