

INGANNARE L'OCCHIO "A MARAVIGLIA"
QUADRATURISMO E GRANDE DECORAZIONE
a cura di Elisa Acanfora

ISBN 978-88-98330-98-0

Copyright 2024. Tutti i diritti riservati.

Edizioni D'Andrea s.n.c.

di Alberto D'Andrea e Christian Andreani

via Marcacci 20, 64026 Roseto degli Abruzzi (TE)

085 8671026

www.edizionidandrea.com

amministrazione@edizionidandrea.it

Progetto grafico e impaginazione:

Giuseppe Colucci

Redazione:

Elisa Acanfora, Filippo Aruanno

Referenze fotografiche:

Archivi degli Autori, ove non altrimenti specificato.

Finito di stampare a novembre 2024

Stampa:

Services4media, viale Caduti di Nassiriya 39 - 70124 Bari

In copertina:

Filippo Pennini, *Decorazione con quadrature*, Melfi, Episcopio.



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI DELLA
BASILICATA



CIRCOLO CULTURALE
LA SCALETTA
MATERA 1959



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE
DIDA
DIPARTIMENTO DI
DIDATTICA



Con il
contributo di:



INGANNARE L'OCCHIO "A MARAVIGLIA"
QUADRATURISMO
E GRANDE DECORAZIONE

a cura di
Elisa Acanfora



Volume sottoposto a double [clear / blind] peer review

I contributi presenti all'interno di questo volume sono stati sottoposti a double blind peer review

Il Dipartimento per l'Innovazione Umanistica, Scientifica e Sociale (DIUSS) dell'Università degli Studi della Basilicata è lieto di presentare questo volume, per la cura scientifica di Elisa Acanfora, che è l'esito di un progetto internazionale, sulla decorazione a quadratura, che ci vede tra i promotori, insieme all'Istituto Centrale per il Restauro e al Circolo Culturale La Scaletta, entrambi con sede a Matera, con cui da tempo intercorrono proficue sinergie.

Il volume raccoglie i risultati ultimi del lavoro dell'affiatato gruppo di ricerca, che è stato riunito da più di un ventennio da Luciano Bertocci e da Fauzia Farneti, del Dipartimento di Architettura (DIDA) dell'Università degli Studi di Firenze insieme a ReUSO, e che ha prodotto, negli anni, una serie di convegni e di pubblicazioni dedicati al tema appunto del quadraturismo e della grande decorazione, consacrandolo così come un vero e proprio genere.

Tra i convegni organizzati, ci piace ricordare il più recente, l'8° Convegno Internazionale, che si è tenuto con successo nel Campus universitario di Matera nell'ottobre 2023, e che è seguito a quelli di Rimini (2002), Lucca (2005), Montepulciano (2011), Firenze (2018), Bari (2019), Pontremoli (2022) e quindi Varese (2022).

Il gruppo di ricerca che nel tempo si è venuto a costituire intorno alle tematiche del quadraturismo riunisce docenti di diverse discipline di Università italiane e straniere, funzionari ministeriali e conservatori, cui si aggiungono giovani studiosi, ed è proprio questa molteplicità di prospettive e di competenze che, come il Lettore potrà apprezzare nel volume, riesce a offrire un profilo inedito e molteplice del fenomeno della quadratura, letta nelle sue varie declinazioni, regionali come pure internazionali, e nelle sue varie componenti, prospettiche e illusivo, tecniche, stilistiche, di committenza, e anche conservative. Per tale aspetto, ci è stato particolarmente gradito aderire e promuovere una fase delle ricerche che ha trovato sede nel Dipartimento, avviando così una proficua e ci auguriamo duratura collaborazione a livello nazionale e internazionale.

È altresì motivo di soddisfazione avere contribuito a promuovere un focus sulle ricerche di ambito meridionale, che occupano infatti una buona parte del volume, trattandosi di patrimoni che meritano ma che attendono ancora una particolare valorizzazione.

Puntando sull'interdisciplinarietà e sull'internazionalizzazione, l'Ateneo lucano e in specie il DIUSS – che oggi eredita e fonde le esperienze di tre differenti Dipartimenti fortemente impegnati sul territorio – stanno portando avanti un intenso impegno nella ricerca, nella valorizzazione, nella trasmissione delle conoscenze e nella tutela dei beni culturali regionali. Tale impegno per il territorio si sta riversando in prestigiosi progetti di livello nazionale, che spaziano dall'antichità ai nostri giorni e intrecciano competenze disciplinari apparentemente distanti tra loro, come geologia, biologia o filologia classica. Mi pare, quindi, emblematico e benaugurante che l'attività di patrocinio editoriale del neonato Dipartimento venga inaugurata da un volume su una attività nella quale abilità prospettiche, pittoriche, architettoniche, ma anche competenze iconografiche e narrazioni colte si fondevano per dare vita ad originali prodotti artistici.

Francesco Panarelli
Direttore

Dipartimento per l'Innovazione Umanistica, Scientifica e Sociale (DIUSS) dell'Università degli Studi della Basilicata

Sin dal gennaio 2023, quando fu avviato un partenariato sul tema delle quadrature e delle grandi decorazioni, l'Istituto Centrale per il Restauro aderì convintamente, sia perché esso era proposto dall'Università degli Studi della Basilicata (regione in cui ICR ha aperto la propria sola sede distaccata), sia per la compiuta consapevolezza che le tematiche del restauro costituissero una necessaria integrazione a quelle tradizionalmente affrontate nell'ambito di questo contesto di ricerca. Il tema infatti, che ha visto ancora una volta confrontarsi un gran numero di studiosi su oggetti e contesti geografici differenti, non rappresenta solo un filone di studio dal punto di vista storico, ma anche una delle più importanti sfide dal punto di vista conservativo.

La complessità delle grandi decorazioni, che travalica quella del manufatto artistico e necessita di un approccio naturalmente interdisciplinare alla scala architettonica, ha infatti costituito una linea centrale di ricerca, formazione e intervento conservativo dell'Istituto Centrale per il Restauro, e ciò sin dai primi decenni successivi alla sua fondazione (1939). Tra gli interventi più significativi, oltre a quelli recenti presentati nel contributo finale del volume, è necessario citare in questa sede i restauri dei cicli pittorici nella Basilica di San Francesco ad Assisi e nella Cappella Scrovegni a Padova, di quelli mantovani a Palazzo Ducale e a Palazzo Te, del Cenacolo vinciano a Milano, degli impaginati decorativi cinquecenteschi e seicenteschi alla Villa Farnesina e della Galleria dei Carracci a Palazzo Farnese in Roma.

Nella sempre attuale definizione del restauro come “momento metodologico del riconoscimento dell'opera d'arte, nella sua consistenza fisica e nella e nella sua duplice polarità estetico-storica in vista della sua trasmissione al futuro” (Brandi 1963), gli specialisti di questa disciplina costituiscono un interlocutore complementare, in particolare per chi studia il tema delle grandi decorazioni: il cantiere infatti non rappresenta soltanto il momento dell'intervento diretto sul bene; esso è sempre fonte di elementi conoscitivi fondamentali riguardanti la materia costitutiva e i valori culturali del patrimonio, che è indispensabile condividere, in momenti di confronto come questo, con la più ampia comunità scientifica.

Giorgio Sobrà
Direttore

Scuola di Alta Formazione e Studio ICR, sede di Matera

Siamo felici di avere contribuito al progetto di studio sulla quadratura e sulla grande decorazione patrocinato dal Dipartimento per l'Innovazione Umanistica, Scientifica e Sociale (DIUSS) dell'Università degli Studi della Basilicata, per la cura scientifica della prof.ssa Elisa Acanfora, progetto che trova i suoi esiti in questa pubblicazione.

Per l'edizione del volume odierno, come già per l'organizzazione dell'8° Convegno Internazionale sul quadraturismo, che si è tenuto a Matera nell'ottobre 2023, il Circolo Culturale La Scaletta ha voluto essere presente in collaborazione con l'Università degli Studi della Basilicata e l'Istituto Centrale per il Restauro.

Frequentato da importanti personalità che, nel secondo dopoguerra, erano presenti a Matera – Carlo Levi, Adriano Olivetti, Henri Cartier Bresson, Ernesto De Martino, Rocco Scotellaro, Rocco Mazzarone, Cid Corman, Luigi Guerricchio, Eleonora Bracco, Lucio Del Pezzo, Leonardo Sacco, e molti altri – il Circolo, nei suoi oltre sessant'anni di attività, ha svolto un ruolo fondamentale, che gli viene unanimemente riconosciuto, nella ricerca, nella documentazione, nella salvaguardia, e nella valorizzazione del patrimonio lucano, e in specie del patrimonio rupestre del Materano con il suo rilevante corredo di decorazione murale. Ricordiamo che fu proprio il Circolo ad avviare il primo studio e censimento sul patrimonio rupestre, che portò, nell'aprile del 1966 presso i locali comunali dell'ex Circolo Unione nel Palazzo dell'Annunziata di Matera, a inaugurare dall'allora ministro del Tesoro Emilio Colombo una mostra fotografica sulle chiese rupestri del Materano, la cui importante documentazione confluisce nel noto volume *Le Chiese rupestri di Matera* (Roma, De Luca 1966), del quale successivamente è stata data alle stampe una nuova edizione aggiornata alle più recenti scoperte. Il lavoro di ricerca sulle chiese rupestri, per il quale il 2 giugno 1967 al Circolo La Scaletta fu conferita la medaglia d'oro ai benemeriti della scuola, della cultura e dell'arte dalla Presidenza della Repubblica, ha segnato l'avvio della nuova immagine della città di Matera, dichiarata nel 1993 Patrimonio Mondiale UNESCO (il primo sito nell'Italia meridionale) e quindi Capitale Europea della Cultura 2019.

Fedele ai propri intenti ispiratori, nell'impegno costante a favore della conservazione e della corretta valorizzazione delle opere d'arte e dei beni culturali, e nell'interesse precocemente dimostrato per il genere della decorazione parietale, il Circolo è lieto dunque di presentare i prodotti delle recenti ricerche qui pubblicate, che implementano le nostre conoscenze specifiche, viatico imprescindibile per la tutela e per la fruizione del patrimonio pittorico murale, italiano e non solo.

Francesco Paolo Di Pedè
Presidente
Circolo Culturale La Scaletta

INDICE

| | |
|--|-----|
| Elisa Acanfora | 15 |
| <i>Introduzione</i> | |
| Andrea Spiriti | 19 |
| <i>Pellegrino Tibaldi e i suoi: problemi di quadratura</i> | |
| Marinella Pigozzi | 31 |
| <i>Girolamo Curti, il pioniere della quadratura a Bologna tra arte e scienza. Il ruolo del contemporaneo Matteo Zaccolini</i> | |
| Simonetta Coppa | 45 |
| <i>Il quadraturismo nel Settecento sul Lario e in Valtellina</i> | |
| Maria Vittoria Cattaneo | 57 |
| <i>Il salone d'onore del Castello di Govone: la decorazione illusiva</i> | |
| Rita Binaghi | 69 |
| <i>Giuseppe Dallamano e Filippo Juvarra. I decori di primo Settecento in palazzo Auregli della Torricella di Cbenasco</i> | |
| Anna Còccioli Mastroviti | 81 |
| <i>Protagonisti e luoghi della quadratura nel Piemonte orientale</i> | |
| Paolo Antonino Maria Triolo | 93 |
| <i>Maestri e maestranze: protagonisti, gregari e committenza nel cantiere decorativo settecentesco della Chiesa di S. Cristoforo a Vercelli</i> | |
| Marina Dell'Omo | 107 |
| <i>"Savant dans l'architecture et la perspective, a peint aussi a fresque d'une maniere tres gracieuse": Gaetano Perego, pittore quadraturista da Milano in Piemonte nella seconda metà del Settecento</i> | |
| Sergio Monferrini | 119 |
| <i>Giovanni Battista Riccardi "ingegnoso prontissimo dipintore ed architetto"</i> | |
| Eugenia Bianchi | 131 |
| <i>Da Milano alle "regioni più remote del settentrione". Ferdinando e Giuseppe Crivelli quadraturisti del Settecento lombardo</i> | |
| Beatrice Bolandrini | 143 |
| <i>Le quadrature di Bernardo Pietro Brignoli (1735-1793): persistenze rococò nella seconda metà del Settecento a Bergamo</i> | |
| Filippo Piazza | 155 |
| <i>Un primo bilancio per la quadratura bresciana del XVII secolo</i> | |
| Laura Facchin, Massimiliano Ferrario | 167 |
| <i>I Morgari: architettura illusionistica e figurazione fra Piemonte, Lombardia e Canton Ticino dalla seconda metà del XIX ai primi decenni del XX secolo</i> | |
| Susanna Pighi | 179 |
| <i>"Pitture di non ordinaria vaghezza": le quadrature di Felice Biella tra Pavia, Lodi e Piacenza</i> | |
| Cristian Prati | 191 |
| <i>Ferdinando Galli Bibiena a Colorno, il documento materiale come traccia per un possibile sviluppo delle ricerche sul quadraturismo nel ducato farnesiano</i> | |

| | |
|---|------------|
| Enrico Lucchese | 203 |
| <i>Gli inizi veneziani di Girolamo Mengozzi Colonna, con una nuova data di nascita</i> | |
| Cristina Cándito | 215 |
| <i>La geometria nelle quadrature nell'antico Oratorio Domestico del Palazzo dell'Università di Genova</i> | |
| Sara Rulli | 227 |
| <i>Quadraturismo e spazialità dell'architettura illusiva in ambito genovese tra Ottocento e Novecento: appunti per una lettura del fenomeno tra continuità e reinvenzione</i> | |
| Laura Balboni, Paolo Corradini | 239 |
| <i>Architettura e quadraturismo nella riforma del Palazzo Vescovile di Cremona. Le invenzioni spaziali di Faustino Rodi nel "capo scala"</i> | |
| Stefano Bertocci, Roberta Ferretti | 251 |
| <i>La decorazione di Francesco e Giovan Battista Natali nella Chiesa di S. Giorgio Soprarmuro a Piacenza</i> | |
| Marco Angella | 263 |
| <i>Documenti editi e inediti sulle origini dell'Accademia e del Teatro della Rosa di Pontremoli</i> | |
| Luciano Bertocchi | 275 |
| <i>L'evoluzione della quadratura nelle testimonianze offerte dal barocco pontremolese</i> | |
| Barbara Aterini, Sara D'Amico | 287 |
| <i>L'architettura dipinta nella Sala del Trono dei quartieri estivi di Palazzo Pitti</i> | |
| Sara Fuentes Lázaro | 299 |
| <i>L'umiltà in mezzo agli onori: Andrea Pozzo come perfetto coadiutore</i> | |
| Fauzia Farneti | 311 |
| <i>Giovan Battista Natali, "un buon Guazzarolo Piacentino", e il quadraturismo a Napoli alla corte di Carlo di Borbone</i> | |
| Isabella Di Liddo | 325 |
| <i>Il pittore Gennaro Greco (Greco) "mirabilmente avanzato ne' studj dell'Architettura": quadraturismo e decorazioni illusionistiche tra Napoli e Sorrento</i> | |
| Rosanna Cioffi | 337 |
| <i>Natura, artificio e ragione nella decorazione di alcuni soffitti della Reggia di Caserta</i> | |
| Rosanna Misso | 349 |
| <i>Architetture dipinte sui soffitti della Biblioteca Palatina della Reggia di Caserta nel progetto di Carlo Vanvitelli e Filippo Pascale</i> | |
| Ruggiero Doronzo | 361 |
| <i>Quadraturismo e grande decorazione nel Santuario della Madonna della Speranza a Marigliano: Pietro Salvatore Caliendo e l'attualizzazione di una tavola di Andrea Pozzo nel terzo decennio del Novecento</i> | |
| Almerinda Di Benedetto | 373 |
| <i>Le pitture a fresco di Paolo Vetri nella Chiesa di S. Vitale a Napoli e qualche nota sul monumento sepolcrale a Giacomo Leopardi</i> | |
| Marianna Saccente | 387 |
| <i>Palazzo Camerino a Ruvo di Puglia: gli affreschi di Giuseppe Cantatore (1927) incontrano l'arte del quadraturismo settecentesco</i> | |
| Mimma Pasculli Ferrara | 397 |
| <i>La storica "Bottega d'arte" Prayer: i disegni dei fratelli Mario e Guido Prayer per le volte a prospettiva illusionistica barocca dei palazzi di Bari</i> | |
| Irene Malcangi | 407 |
| <i>I fratelli Mario e Guido Prayer e il revival della prospettiva illusionistica settecentesca nel Salone della Prefettura di Bari (1932) e nella Sala Consiliare del Palazzo di Città di Bisceglie (1936)</i> | |

| | |
|--|------------|
| Monica Bercigli | 419 |
| <i>Il rilievo per la documentazione grafica delle quadrature dei soffitti a tavolato dipinto nella Cattedrale di Otranto</i> | |
| Marina Corsini | 427 |
| <i>Le quadrature di Mario Prayer nella Cattedrale di Potenza</i> | |
| Andrea Leonardi | 439 |
| <i>Una carta da lettere parlante (1888-1891). La "grande decorazione" di Rinaldo Casanova dall'Europa al Museo Provinciale di Bari</i> | |
| Elisa Acanfora | 451 |
| <i>Lo stucco in Basilicata in età barocca: un avvio critico e due casi di studio</i> | |
| Marco Pelosi | 463 |
| <i>Nuove acquisizioni sulla grande decorazione barocca della Cattedrale di Matera</i> | |
| Sofia Braga | 475 |
| <i>The influence of Andrea Pozzo's treatise on the "Casa da Música" of the old Palace of Ajuda (Lisbon)</i> | |
| Luciana Giovannini | 487 |
| <i>Da Bolonha a Portugal, do Douro a Minas Gerais: a interlocução entre as obras de Nicolau Nasoni e José Soares de Azeitão (séc. XVIII)</i> | |
| Magno Moraes Mello | 499 |
| <i>Perspectival invention in the Church of Our Lady of Health and Glory in Salvador, Bahia (1769-1770)</i> | |
| Maria Cláudia Orlando Magnani | 511 |
| <i>300° anniversario della nascita di José Soares de Azeitão, il pittore quadraturista della colonia portoghese in America</i> | |
| Luiz Antonio da Cruz | 519 |
| <i>Pale d'altare, simulanti strutture architettoniche, nella città di Santa Barbara, Minas Gerais, Brasile</i> | |
| Linda Puccini | 527 |
| <i>Gli illusionismi architettonici nella Villa Mirabello a Gabbro: un apparato decorativo da tutelare e valorizzare</i> | |
| Francesca Capanna, Giorgio Sobrà | 533 |
| <i>Il restauro della grande decorazione architettonica. Recenti esperienze della Scuola di Alta Formazione ICR</i> | |

INTRODUZIONE

Per la realizzazione di questa impresa editoriale, sono grata al Dipartimento per l'Innovazione Umanistica, Scientifica e Sociale (DIUSS) dell'Università degli Studi della Basilicata, all'Istituto Centrale per il Restauro e al Circolo Culturale La Scaletta di Matera, che ne sono stati i promotori, insieme al Dipartimento DIDA dell'Università degli Studi di Firenze, ReUSO e Universidade Federal de Minas Gerais, e così pure voglio ringraziare per la preziosa collaborazione e il sostegno il Cluster delle Industrie Culturali e Creative della Basilicata (*Basilicata Creativa*), la Diocesi di Matera, la Provincia di Matera, la ProLoco di Matera e l'Associazione studentesca Dicemus.

Ben sintetizzato nelle definizioni di Andrea Pozzo (“congiungere il finto col vero”, pitture che “ingannano l'occhio a meraviglia”), il macrotema dell'illusionismo architettonico – che dialoga con le forme, le tradizioni e le diverse tecniche (tra cui lo stucco) della grande decorazione, genere particolarmente in voga nei secoli XVII e XVIII – viene indagato in questa occasione lungo le linee delle peculiarità territoriali, delle specificità della committenza e delle consuetudini delle botteghe nei vari centri artistici. Declinazioni territoriali e finanche locali che colloquiano in un ambito di diffusione largo, che assume nell'*ancien régime* connotazioni europee e anche extraeuropee.

Il volume presenta quarantacinque contributi suddivisi per aree geografiche, che forniscono approfondimenti inediti sull'argomento, permettendo grandi avanzamenti alle nostre conoscenze. In apertura, vari saggi offrono precisazioni sui precedenti, con importanti illuminazioni sulla fase iniziale del genere e sui rapporti che intercorsero tra la prima quadratura emiliana, romana e veneta.

Come nei volumi scorsi, il lavoro di ricerca – supportato da un capillare lavoro di spoglio sui territori e da ricerche d'archivio, e arricchito dai ritrovamenti delle ultime campagne di restauro – si estende a livello internazionale, sino all'America Latina, dove il genere trovò grande diffusione, in linea con gli intenti educativi e comunicativi dell'arte cattolica e con gli aspetti di grande magnificenza che segnarono il gusto europeo tra Sei e Settecento. Uno spazio apposito viene dato alle questioni della tutela e del restauro della grande decorazione parietale e quadraturistica, aspetti quest'ultimi che sollevano problemi metodologici ancora aperti, proiettando la prospettiva della ricerca sulle identità dei territori e sulla salvaguardia dei loro patrimoni.

Raccogliendo, inoltre, il testimone del convegno tenutosi a Varese nel 2022, si è inteso proseguire l'indagine sul tema del quadraturismo 'revivalista' che giunge fino al Novecento, secondo orientamenti neobarocchi e soprattutto neorococò in bilico tra continuità e re-invenzione. È questo un fenomeno che si viene a mettere a fuoco e che

va considerato, anche per gli aspetti di persistenza della tradizione tecnica e dei cantieri, accanto e parallelamente al crepuscolo di un gusto per la decorazione quadraturistica che puntava sull'illusione, sull'inganno e sulla meraviglia, crepuscolo che innegabilmente vi fu a partire dall'età illuminista e neoclassica con l'affermarsi di orientamenti di maggiore razionalismo e severità di rappresentazione.

Uno dei *fils rouges* più interessanti e trasversali del volume è la recezione e l'ampia diffusione del trattato di Andrea Pozzo, le cui tavole incise di corredo si confermano fonte iconografica imprescindibile per gli specialisti del genere, attivi in Italia e in Europa, come pure nell'America Latina, sino agli albori del secolo scorso, come qui appunto viene evidenziato.

Non posso, infine, non rallegrarmi del fatto che numerosi saggi siano dedicati alla quadratura e alle imprese decorative dell'Italia meridionale, che restava sinora, indubbiamente, tra i territori meno esplorati e dissodati dagli studi, per il quale la fortuna critica sul tema del quadraturismo è innegabilmente più recente e meno radicata. Alcuni affondi riguardano, in specie, l'arte lucana; rilevanti documenti, qui pubblicati, fanno intendere, a mio avviso, che per la Cattedrale di Matera ci si rivolse a Giuseppe Porta (chiamato nel 1721 per il soffitto della navata centrale che certamente eseguì) anche per quelli, sempre a tavolato, delle navate laterali, realizzati poi da Anselmo Palmieri, quest'ultimi sopravvissuti e oggi meglio leggibili grazie ai restauri recenti.

Elisa Acanfora



Fig. 1

Fig. 1 - Pellegrino Pellegrini il Tibaldi, *Vento*, Bologna, Palazzo Poggi, volta della prima sala terrena, part.

PELLEGRINO TIBALDI E I SUOI: PROBLEMI DI QUADRATURA

Andrea Spiriti

ABSTRACT: *In 1549 the career of monsignor Giovanni Poggio (cardinal from 1551) was supported by two large patronage interventions: the family chapel in San Giacomo Maggiore and the family palace, both in Bologna. The rooms of Ulysses on the ground floor of the second (from 1551?) were painted by Pellegrino Pellegrini called the Tibaldi of Puria Valsolda, a veteran of the Roman exploits around Villa Giulia; they constituted the first Bolognese case of quadrature, considering the lost of Paselli palace also by Tibaldi (by 1550) and the still not released decoration of the Vizzani one by Tommaso Laureti (1562). The iconographic and iconological peculiarities of both the cycle in general and the specific related to illusive architecture are examined and compared with those of San Giacomo and with the theoretical reflections of Tibaldi's treatise.*

KEYWORDS: Pellegrino Tibaldi, Giovanni Poggio, Poggi Palace in Bologna.

In memoria di Cristina Atzeni Spiriti
Te solam et lignis funeris ustus amem

Nell'estate 1548 monsignor Giovanni Poggio¹ lasciava la Spagna, dove aveva gestito la Collettorìa, e nel marzo 1549 riassunneva la Tesoreria generale della Camera apostolica: due incarichi assai lucrosi, segno della benevolenza di Paolo III anche per le numerose mediazioni condotte con Carlo V. Mi pare plausibile che tali eventi abbiano da un lato determinato la loro codificazione encomiastica in imprese grandiose (che peraltro la base finanziaria ottenuta rendeva possibili), dall'altro abbiano fatto intuire la propria utilizzabilità ai fini di un'ulteriore promozione, che infatti si realizzerà nel 1551 col cardinalato. Questo spiega dal 1549 la parallela operazione sulla cappella dinastica in S. Giacomo Maggiore e sul palazzo bolognese, ma un evento decisivo è la morte di Paolo III (10 novembre 1549) e l'elezione di Giulio III (7 febbraio 1550), che significa la vittoria del partito imperiale ed erasmiano² al quale

1 Una buona sintesi biografica in G. BRUNELLI 2016.

2 Ovviamente non entro in questa sede nel *mare magnum* della discordante bibliografia sulla lotta religiosa in Italia nel corso del Cinquecento. Per il gruppo milanese, che rappresenta uno dei casi italiani più eclatanti di erasmismo, mi limito a segnalare M. FIRPO, G. MAIFREDA 2019. Per la sua declinazione artistica (su prospettive in parte diverse), A. SPIRITI 2022a.

Poggio apparteneva, più in senso politico che religioso. In parallelo, giova ricordare i tratti nodali della vita di Pellegrino Pellegrini il Tibaldi³: la nascita a Puria Valsolda nel 1527, la presenza a Roma⁴ forse dal 1548 e sicuramente dal 1549, l'inserimento dal 1550 al 1553 nei cantieri giuliani, fino alla partenza per Loreto⁵ nel 1553 e l'inizio di un ventennio altalenante fra Marche, Bologna e Lombardia.

In effetti, pur dovendo competere col grande precedente di papa Farnese, Giulio III⁶ è committente di prim'ordine, specie nell'area a Nord dell'Urbe con Villa Giulia e il tempietto di S. Andrea; e proprio nel primo caso la feconda compresenza di Taddeo Zuccari, Prospero Fontana e Pietro Venale coi lacuali raccolti intorno all'urbinate Federico Brandani⁷ per gli stucchi determina per il giovane Tibaldi un mutamento. La lezione raffaellesca mediata da Perino, che già in Castel Sant'Angelo aveva avuto modo di confrontarsi col Primaticcio (e quindi con Bologna), era qui in dialettica con la maniera internazionale degli Zuccari ma anche con l'ulteriore declinazione felsinea di Prospero e del Mongardini, mostrando in fondo quanto falsificante sia la nostra partizione per scuole e aree e in specifico la doppia ipotesi sulla formazione romana o felsinea del Tibaldi. In realtà, il crogiuolo internazionale romano lasciava spazio per filoni specifici, uno dei quali è appunto quello bolognese⁸. A Villa Giulia, due appaiono i temi fondamentali e connessi: la riflessione – sensibile per un lacuale – sulla continuità della grottesca nella sua elaborazione 'moderna' da Giulio II a Giulio III; e l'organizzazione illusionistica dello spazio, a cominciare dall'esedra d'ingresso col suo pergolato. Ovviamente, non è questa la sede per una disamina accurata di fenomeni di respiro europeo come quelli citati. Basti ricordare come da un lato la grottesca (e soprattutto quando si passa dalla fase Pintoricchio a quella Sodoma-Raffaello) rappresenti il più sistematico aggiornamento di una vastissimo patrimonio iconografico classicista e per secoli l'elemento qualificante della figurazione parietale, incrociando i suoi destini con la nascente emblematica; e come l'illusionismo spaziale (con tutte le sue premesse da Leonardo a Correggio a Parmigianino) apra sì la via al quadraturismo ma al tempo stesso ribadisca la base ideologica pitagorico-platonica, quella cioè di uno spazio ideale predominante sulla fisicità reale.

Tibaldi rafforza il suo raffaellismo e i suoi spunti 'emiliani'⁹ nel cantiere di Villa Giu-

3 Come quadro d'insieme, resta nodale M.L. GATTI PERER 1990.

4 Per l'attività nell'Urbe vedi almeno V. ROMANI 1990; V. ROMANI 1997; V. BALZAROTTI 2018; V. BALZAROTTI 2021a; L. CALZONA 2023, con bibliografia.

5 Per l'attività marchigiana vedi almeno AMBROSINI MASSARI, V. BALZAROTTI, V. ROMANI 2021 e part. V. BALZAROTTI 2021a; V. PUNZI 2023, con bibliografia.

6 Una sintesi in G. BRUNELLI 2001. Per la sua politica di committenza, vedi M. FIRPO-F. BIFERALI 2009, pp. 186-229. La bibliografia su Villa Giulia in G. PIETROPAOLO 2022.

7 Per la storia dei lacuali-urbinati vedi A. SPIRITI 2022b.

8 Vedi V. ROMANI 1988; F. CECCARELLI, D. LENZI 2011; V. BALZAROTTI 2021b.

9 Uso il termine di comodo, ben consapevole di come l'Emilia, politicamente e quindi culturalmente, non esista fino

lia, ed è quindi pronto a porre una serie di questioni – una delle quali è appunto quella quadraturistica – nei successivi cantieri marchigiani e bolognesi, combinandole con un altro elemento fondamentale e di origine: il bramantismo lombardo inteso come scienza prospettica e ancora come reinvenzione pitagorico-platonica dello spazio. Giunto a Roma più che ventenne e quindi adulto, è impensabile che il Pellegrini non abbia, nei precedenti soggiorni milanesi, ammirato operazioni come S. Maria presso S. Satiro. Non entro qui né nella complessa sequela di spostamenti tibaldiani (che implicano però anche costanti aggiornamenti *de visu*) né nella dibattuta cronologia di Palazzo Poggi a Bologna¹⁰, che pure ha dei limiti abbastanza ristretti. Posto che l'attività edilizia inizi a fine anni Quaranta, quella pittorica al pianterreno viene datata o 1551-1553, o 1554-1555 o 1556-1558, ricordando che il committente diventa cardinale nel 1551, redige il testamento, che presuppone l'avanzamento dei lavori, nel 1554, fa apporre al piano nobile lo stemma di Marcello II – papa dal 9 aprile al primo maggio 1555 – e muore nel 1556. Dunque, mi pare ragionevole che il presule rifondi il palazzo, con tutte le istanze ecistiche del caso, al momento dei grandi incarichi finanziari, alla luce dei quali elabori o faccia elaborare un'iconografia conseguente, ritoccata in occasione del cardinalato e visualizzata subito dopo, quindi nella datazione alta dal 1551; senza però escludere interruzioni per i frequenti viaggi di Pellegrino e comunque restando, per il pianterreno, entro i limiti del papato di Giulio III, che muore il 23 marzo 1555.

Il primo ambiente del pianterreno¹¹, la prima Sala d'Ulisse, presenta già un approccio molteplice al tema quadraturistico (fig. 2). Gli angoli sono occupati dai quattro *Venti* (fig. 1), allusivi al dono di Eolo ma anche in generale alle peripezie marittime dell'eroe e alle persecuzioni di Nettuno, posti su ardite quadrature con colonne e pilastri ionici che reggono un architrave; ed è significativa la relazione fra la prospettiva antropica e quella architettonica, l'uomo essendo *pánton chremáton métron*¹². Anche se forse la primazia assoluta spetta al perduto affresco tibaldiano per Palazzo Paselli (già esistente nel 1550)¹³, qui abbiamo il primo caso conservato di vera e propria quadratura, e l'inizio di una moda felsinea che trionferà nel 1562 con Tommaso Laureti a Palazzo Vizzani (fig. 3)¹⁴. Il rigore geometrico e l'esattezza prospettica si abbinano ad una serrata riflessione sul valore simbolico della costruzione visiva. La quadratura

a Luigi Carlo Farini che, come commentava Carlo Sforza, morì pazzo.

10 Bibliografia in V. FORTUNATI PIETRANTONIO 1986, II, pp. 475-541; V. FORTUNATI PIETRANTONIO-V. MUSEMECI 2000; D. LENZI 2011; GUIDI 2021.

11 In questa sede non entro nel complesso tema della successiva figurazione al piano nobile, inclusa la presenza almeno progettuale tibaldiana.

12 Rilevo per inciso l'importanza di questi nudi come modello per lo studiolo Del Monte di Caravaggio: certo, è comune la grande ascendenza di Michelangelo e Giulio Romano, ma il filtro tibaldiano, anteriore solo di un cinquantennio e certo noto con la solita tecnica diffusiva lacuale, mi pare notevole.

13 D. LENZI 2011, p. 20.

14 D. RIGHINI 2011, p. 110.

coordina e mitizza i cinque riquadri a croce, ponendoli in un'ottica che è insieme ravvicinata e mitizzante, simile e dissimile: l'equivalente laico della mandorla gotica per indicare la divinità e l'umanità di Cristo. Ma li pone anche 'in prospettiva', ossia in una sequenza storico-narrativa che riconosce la funzione fondativa del testo omerico ma anche la distanza, se non appunto metaforica, dal nostro tempo: il testo dell'*Odissea*, cioè, è 'vero' come lo è la quadratura, reale nella sua fisicità materica ma rappresentante nell'allusione allo spazio architettonico oggettivo. Il fatto che tale struttura si abbina ai *Venti* è significativo: anch'essi infatti sono reali ma invisibili, agenti ma non palpabili.

Vi è poi un rimbalzo nelle cinque storie, che pongono in modi diversi il rapporto con l'architettura. Se l'*Intervento di Nettuno*, l'*Intervento di Eolo* e l'*Accecamento di Polifemo* presentano meri fondali 'narrativi' e naturalistici, l'*Ira di Polifemo* pone una suggestiva relazione fra la figura mostruosa del ciclope e i due colossali massi dell'andito, irrealisticamente squadrati proprio a creare parallelepipedi di rigore geometrico. In altre parole, è un gioco di illusioni: Polifemo ha tratti umani ma anche mostruosi; la sua siringa è geometrizzata al punto da parere un fascio di colonne; i massi sono corpi geometrici; Ulisse e compagni indossano la pelle lanuta delle pecore, ossia fingono di essere animali. L'arte cioè registra l'ambigua polimorficità della natura e vi aggiunge la propria lucida illusione. Ma il culmine viene raggiunto nella *Minaccia a Circe* (fig. 4), dove lo scenografico scontro fra l'eroe e la maga, la partenza 'obliqua' di Mercurio, la suggestione degli itacensi che riassumono fattezze umane sono collocati in uno scenario complesso: dal primo piano, un pavimento, due colonne dall'alta base (molto tibaldiana, si pensi al S. Fedele milanese) per enfatizzare Circe, proscenio, gradinata bipartita, sfondo con colonne, muro terminale campito da bifore alla fiorentina neoquattrocentesche. Una struttura metateatrale, cioè, viene posta in dialettica con le quadrature angolari: siamo sempre nella dimensione inventiva/ideale, ma con altra valenza. L'istanza iconografica enfatizza evidenti nessi tipo-antitipo fra l'eroe omerico e il presule: come Ulisse, Poggio si basa sulla intelligenza, sull'astuzia, sull'abilità a sopravvivere in mondi diversi; è *polytropos*, e il nesso che s'instaura col paradigma è letteralmente superiore e in prospettiva; ma anche umanista capace di porre in dialettica virtù e fortuna, e cristiano che al dono di fede abbina la volontà di credere (tratto erasmiano, non cripto protestante, come si vedrà in seguito).

Il secondo ambiente terreno, la seconda Saletta d'Ulisse, contiene elementi diversi ma significativi (fig. 5). Il primo è la soluzione d'angolo ripetuta: nicchia con immagine dipinta e struttura timpanata in stucco, arricchita da due erme a capitello e affiancata da prospettive di colonne policrome, a loro volta culminanti con conchiglie in stucco. A parte l'interazione fra tecniche e l'evidente origine lacuale degli stucchi, è rilevante la novità delle colonne policrome, molto poco classiche e invece vicine ad uno sperimentalismo che poteva anche avere origini nella grottesca ma che si declinerà compiutamente solo secoli dopo, in contesti ormai neoclassici. Dei quattro episodi



Fig. 2

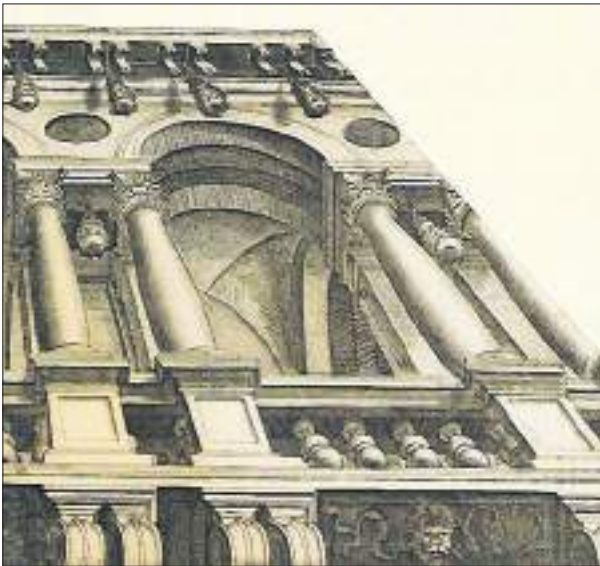


Fig. 3

Fig. 2 - Pellegrino Pellegrini il Tibaldi, *Volta della prima sala terrena*, Bologna, Palazzo Poggi.

Fig. 3 - Tommaso Laureti, *Prospettiva del salone d'onore*, Bologna, Palazzo Vizzani (da E. Danti, *Le due regole della prospettiva di m. Giacomo Barozzi da Vignola con i commentari del R.P.M. Egnazio Danti*, Roma 1583, p. 88).



Fig. 4



Fig. 5

Fig. 4 - Pellegrino Pellegrini il Tibaldi, *Minaccia a Circe*, particolare della volta della prima sala terrena, Bologna, Palazzo Poggi.

Fig. 5 - Pellegrino Pellegrini il Tibaldi, *Volta della seconda sala terrena*, Bologna, palazzo Poggi.

lateralì, solo la *Presentazione di Ulisse ad Alcinoò* è ambientata in uno spazio architettonico complesso. Giocando anche qui sui piani di profondità, il pavimento introduce all'articolata scalinata, che in primo piano porta al muro perimetrale della reggia con colonna dall'alta base tibaldiana, poi ad una parete obliqua (e anche questo è significativo) con colonne, metope e statue, poi ad una sala in prospettiva e al secondo portale, che a sua volta si apre su di uno spazio urbano: tempio cupolato a pianta centrale, campanile cupolato, palazzo con finestre neoquattrocentesche alla fiorentina. Al di là del ripetersi degli stilemi, merita rilievo la sprezzatura di un'architettura fantastica e combinatoria, con citazioni volutamente passatiste: insomma, ancora uno spazio metateatrale, con la gestualità accentuata dei personaggi in primo piano in contrappunto alla pacatezza del *Banchetto di Alcinoò* sullo sfondo ed alla indeterminatezza dei personaggi sulla scena urbana.

La terza Sala, delle grottesche, non ha ovviamente un rapporto diretto col quadraturismo, ma ripropone il tema dal quale siamo partiti, e dimostra come l'intera figurazione del pianterreno sia giocata sulla sprezzatura di riproporre, variandone le combinazioni, le stesse componenti, viste quali espressioni di un unico linguaggio. Il ciclo terreno di Palazzo Poggi ha certo alle spalle la grande riflessione trattatistica che comincia con la tormentata vicenda editoriale di Sebastiano Serlio (dal 1537) per giungere a quella del Vignola¹⁵. Faccio peraltro notare come sia curioso che la data editoriale della seconda, il 1562, coincida con quella dell'incisione della quadratura di Palazzo Vizzani che nel 1583 Egnazio Danti introduce nella propria riedizione vignolesca¹⁶. In ogni caso, il palazzo era stato fondato nel 1559, e il 1562 risulta credibile per la quadratura, in un contesto che peraltro trova impegnato anche Tibaldi. Dunque a Bologna il sesto e gli inizi del settimo decennio vedono una serrata riflessione sul quadraturismo, che porta a realizzazioni (Palazzi Pasini, Poggi, Vizzani) in evidente dialettica, stanti gli stretti rapporti di Pellegrini e Laureti, forti del loro vignolismo; e della prassi lacuale del primo, che spinge all'interazione ed allo scambio di modelli. La quadratura, quindi, si propone a due livelli, come spesso avviene simbiotici: quello concreto di prassi, di tecnica specialistica; e quello teorico di visione simbolica dalle forti radici classiciste.

A questo punto, vale la pena domandarsi quanto Tibaldi fosse effettivamente consapevole, al di là delle sue qualità pittoriche ed architettoniche¹⁷, delle istanze teoriche sottese alle sue operazioni; ed è inevitabile il rimando al suo trattato, formalmente un commento a quello di Leon Battista Alberti (nell'edizione della traduzione nel

15 Non si dimentichi che il Barozzi (peraltro di stirpe lacuale) è l'autore del tempietto di S. Andrea a Roma affrescato da Tibaldi, e che Laureti è probabilmente attivo nel 1552 a Villa Giulia.

16 E. DANTI 1583, p. 88; D. RIGHINI 2011, pp. 110-111; M. DANIELI 2019.

17 Per il ruolo dei Pellegrini nell'architettura bolognese vedi F. CECCARELLI-D. LENZI 2011; e ora M. RICCI 2021 e A. SPIRITI 2022a, pp. 221-225.

1565)¹⁸. Il testo venne redatto in Spagna nel 1587, ma l'elaborazione dei singoli temi può risalire al ventennio precedente. La prospettiva è citata in due passi: il primo (libro VII, par. X) è tecnico architettonico e riguarda l'abbassamento delle volte. Il secondo (libro IX, par. 4), intitolato *Delli ornati di pictura e de' marmi*, è invece importante ai nostri fini e merita una citazione estesa¹⁹:

In li matonati di logge e salle si può far di variate color di pietre molti compartimenti, et ancora di matoni [...] et ancor si po' fingere opere, come si fossero tapetti stesi in tera. Non si doveria dipinger in le pariete se non quelle cosse che naturalmente posino stare come colonate, pilastrate et cose finte di marmo che mostrino di rigar le volte o palchi; et tra una e l'altra colona farvi cosse che, se fosse forato il muro, aparisse il vero. Quelle pariete che rispondono in le salle farvi mense aparechiate, sedie, viole [...] Diverso le camere: dipinger vi letti, camini [...] Quelle facciate di logge che rispondono alla campagna, facciansi paesi da preso e da lontan, con cacce de animali e ucelli [...] Quele pareti verso li giardini siano dipinte di belle strade, fonti, alberi [...] però, volendo uscir di questa regola, sarà bene, in le parte publiche de la cassa, farvi le istorie de li suoi maggiori, de le opere egregie sue, o de li suoi re. Overo gli si porano tutte le statove [...] ma non siano né le statove, né le istorie tanto in quantità confusse che non vi resti largo compartito de colonati [...] ma le collone siano a due, et nel mezzo una stattova; et por l'istoria ne l'intercolonio maggior con le grezi delli architravi de marmi in prospetiva, che dimostri essere il muro sfondato e aperto.

Come si vede, un trentennio di riflessioni ha portato a risultati solo in parte omologhi tra i giovanili affreschi bolognesi e le mature considerazioni del trattato. Permangono l'amore per la policromia, l'uso privilegiato delle colonne, la corrispondenza tendenziale fra architettura dipinta e spazialità reale, ma è diversa l'idea di credibilità della quadratura, come pure l'idea del rapporto fra utilizzo della stanza e soggetto iconografico; e più complessa l'interazione della scultura e la sua applicazione prospettica. Potremmo allora sostenere che proprio la precoce esperienza felsinea abbia permesso a Tibaldi di porsi alcuni problemi; e che la loro evoluzione teorica abbia tentato di superare i limiti retrospettivamente in essa avvertiti. Ma il caso di Palazzo Poggi non è completo se non viene letto in dialettica con la committenza anteriore e parallela, quella della cappella familiare in S. Giacomo Maggiore²⁰. I due affreschi principali (*Annuncio dell'incarnazione di Giovanni Battista* e *Predica di Giovanni Battista*) sono costruiti in modo analogo per quanto attiene ai personaggi e all'originalità iconografica, molto diverso per quanto riguarda lo sfondo.

Nel primo caso, Cristo con gesto cruciforme e in coro angelico invia Gabriele ad annunciare la gravidanza ad Elisabetta, mentre Zaccaria distoglie lo sguardo affiancato

18 S. ORLANDO 1988, pp. 46-47.

19 Cito da G. SIMONCINI 1988, pp. 185-186.

20 Vedi: V. FORTUNATI PIETRANTONIO (a cura di), 1986, pp. 486-487; V. BALZAROTTI 2021b.

da una giovane donna con la sua prole; sullo sfondo, ampio concorso di popolo stupito e in parte compartecipe; l'ambientazione è nel Tempio, campito da colonne doriche e con la grande nube della Presenza. Temi evangelici (tarda gravidanza di Elisabetta, stupore iniziale di Zaccaria, collocazione templare di tale stupore, il *Werouh* come simbolo della *Ruah* ma anche della *Shekinà*) vengono uniti ad altri apocrifi o d'invenzione (Cristologia dell'incarnazione del Battista, nudità degli angeli, ruolo di Gabriele simmetrico all'annunciazione, presenza di Elisabetta nel tempio, fastidio di Zaccaria di fronte alle nascite normali) con un sotteso abbastanza evidente di sola Grazia che non è criptoprotestante ma di quell'evangelismo erasmiano ancora rintracciabile nelle coscienze di quinto decennio. La collocazione architettonica svolge, come nelle *Storie di Ulisse*, un ruolo di contrappunto rispetto alla teatralizzazione dell'evento, e la prospettiva è affidata anzitutto alla forma antropica nel planante Gabriele. Nel secondo caso, a parte le citazioni michelangiolesche e raffaellesche, l'impostazione è diversa: in basso il Battista e la folla, in alto l'anima contesa fra angeli e demoni, ossia una lettura teologica del battesimo come scampo dalla *ventura ira* (Matteo 3, 7) molto vicina al tema benedettino della predestinazione universale alla Giovanni Crisostomo²¹; e qui lo sfondo è di un naturalismo generico. Ma la spazialità della cappella include le grandi colonne scanalate, ovviamente doriche, che rispondono al criterio prospettico sopra enunciato nel trattato tibaldiano. Si può dunque asserire la profonda unitarietà concettuale e compositiva di cappella e sale terrene del palazzo, basate sul nesso sistematico tra visione teologica, citazionismi, interazione fra le arti, ruolo della quadratura e della rappresentazione architettonica, a creare un linguaggio originale.

21 Fondamentale B. COLLETT 1985.

Riferimenti bibliografici

A.M. AMBROSINI MASSARI, V. BALZAROTTI, V. ROMANI (a cura di), *“Di somma aspettazione e di bellissimo ingegno”: Pellegrino Tibaldi e le Marche*, atti del convegno (Ancona, Palazzo Ferretti, 11-12 aprile 2019), Il Lavoro Editoriale, Ancona 2021.

V. BALZAROTTI, *Pellegrino Tibaldi in Sant'Andrea in via Flaminia*, in “Prospettiva”, 169-171, 2018, pp. 226-232.

V. BALZAROTTI, *Sul percorso di Tibaldi da Roma alle Marche e qualche riflessione su possibili compagni bolognesi*, in A.M. AMBROSINI MASSARI, V. BALZAROTTI, V. ROMANI (a cura di), *“Di somma aspettazione e di bellissimo ingegno”: Pellegrino Tibaldi e le Marche*, atti del convegno (Ancona, Palazzo Ferretti, 11-12 aprile 2019), Il Lavoro Editoriale, Ancona 2021, pp. 32-41 (cit. 2021a).

V. BALZAROTTI, *La Maniera a Bologna*, in A.M. AMBROSINI MASSARI, V. BALZAROTTI, V. ROMANI (a cura di), *“Di somma aspettazione e di bellissimo ingegno”: Pellegrino Tibaldi e le Marche*, atti del convegno (Ancona, Palazzo Ferretti, 11-12 aprile 2019), Il Lavoro Editoriale, Ancona 2021, pp. 127-141 (cit. 2021b).

G. BRUNELLI, *Giulio III*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 57, Treccani, Roma 2001, *ad vocem*.

G. BRUNELLI, *Poggio Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 85, Treccani, Roma 2016, *ad vocem*.

L. CALZONA (a cura di), *Sulle tracce di Michelangelo: Marco Pino, Pellegrino Tibaldi, Marcello Venusti*, De Luca, Roma 2023.

F. CECCARELLI-D. LENZI (a cura di), *Domenico e Pellegrino Tibaldi. Architettura e arte a Bologna nel secondo Cinquecento*, atti del convegno (Bologna, 5-7 dicembre 2006), Marsilio, Venezia 2011.

B. COLLETT, *Italian Benedictine Scholars and the Reformation. The Congregation of Santa Giustina of Padua*, Clarendon Press, Oxford 1985.

M. DANIELI (a cura di), *Palazzo Vizzani*, Minerva, Argelato 2019.

E. DANTI, *Le due regole della prospettiva di m. Jacomo Barozzi da Vignola con i commentari del R.P.M. Egnazio Danti*, Francesco Zanetti, Roma 1583.

M. FIRPO-F. BIFERALI, *“Navicula Petri”. L'arte dei papi nel Cinquecento*, Laterza, Roma-Bari 2009.

M. FIRPO-G. MAIFREDA, *L'eretico che salvò la Chiesa. Il cardinale Giovanni Morone e le origini della Controriforma*, Einaudi, Torino 2016.

V. FORTUNATI PIETRANTONIO (a cura di), *Pittura bolognese del '500*, Grafis, Casalecchio di Reno 1986.

V. FORTUNATI PIETRANTONIO-V. MUSUMECI (a cura di), *L'immaginario di un ecclesiastico: i dipinti murali di Palazzo Poggi*, Compositori, Bologna 2000.

M.L. GATTI PERER (a cura di), *Pellegrino Tibaldi: nuove proposte di studio*, atti del convegno internazionale, (Porlezza-Valsolda, 19-21 settembre 1987), in “Arte Lombarda”, 94-95, 3-4, 1990.

F. GUIDI, *Pellegrino Tibaldi e le architetture dipinte nella sale di Ulisse in Palazzo Poggi a Bologna: una riflessione sui modelli*, in M. RICCI (a cura di), *Tra patria particolare e patria comune. L'architettura e le arti a Bologna 1534-1584*, Officina Libraria, Roma 2021, pp. 95-109.

D. LENZI, *Bologna 1550. Palazzo Poggi, una “fabbrica che non ha eguali”*, in F. CECCARELLI, D. LENZI (a cura di), *Domenico e Pellegrino Tibaldi. Architettura e arte a Bologna nel secondo Cinquecento*, atti del convegno (Bologna, 5-7 dicembre 2006), Marsilio, Venezia 2011, pp. 19-32.

S. ORLANDO, *Nota filologica*, in G. SIMONCINI (a cura di), *“L'architettura” di Leon Battista Alberti nel commento di Pellegrino Tibaldi*, De Luca, Roma 1988, pp. 45-55.

G. PIETROPAOLO, *La neviera di Villa Giulia a Roma: storia di un ninfeo rinascimentale*, Tored, Tivoli 2023.

V. PUNZI (a cura di), *Lorenzo Lotto e Pellegrino Tibaldi. Capolavori dalla Santa Casa di Loreto*, catalogo della mostra (Cuneo, Complesso monumentale di San Francesco, 25 novembre 2023-17 marzo 2024), Fondazione CRC, Cuneo 2023.

M. RICCI, *Domenico Tibaldi critica Palladio: un parere inedito sulla facciata di San Petronio a Bologna*, in “Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz”, 63, 3, 2021, pp. 401-408.

D. RIGHINI, *Tommaso Laureti architetto e ingegnere idraulico: aggiunte e precisazioni*, in F. CECCARELLI, D. LENZI (a cura di), *Domenico e Pellegrino Tibaldi. Architettura e arte a Bologna nel secondo Cinquecento*, atti del convegno (Bologna, 5-7 dicembre 2006), Marsilio, Venezia 2011, pp. 109-120.

V. ROMANI, *Problemi di michelangiolismo padano: Tibaldi e Nosadella*, Antenore, Padova, 1988.

V. ROMANI, *Tibaldi “d'intorno” a Perino*, Antenore, Padova, 1990.

V. ROMANI, *Primaticcio, Tibaldi e la questione delle “Cose del cielo”*, Bertonecello, Cittadella, 1997.

G. SIMONCINI (a cura di), *“L’architettura” di Leon Battista Alberti nel commento di Pellegrino Tibaldi*, De Luca, Roma 1988.

A. SPIRITI, *Pio IV Medici e il castello di Melegnano. Un grande palazzo del manierismo europeo*, Silvana, Cinisello Balsamo 2022 (cit. 2022a).

A. SPIRITI, *Prima di Genova: per la cronologia dell’intelrese-urbinate* Marcello Sparzi, in L. STAGNO-D. SANGUINETI (a cura di), *Il Tempio delle Arti. Scritti per Lauro Magnani*, Sagep, Genova 2022, pp. 512-516 (cit. 2022b).



Fig. 1

Fig. 1 - Girolamo Curti, *Sala Urbana*, Bologna, Palazzo Comunale.

GIROLAMO CURTI, IL PIONIERE DELLA QUADRATURA A BOLOGNA TRA ARTE E SCIENZA. IL RUOLO DEL CONTEMPORANEO MATTEO ZACCOLINI

Marinella Pigozzi

ABSTRACT: *To influence the artists who, combining artistic, scientific culture and interest in nature, worked between Emilia and Lombardy and then in Rome, it is worth mentioning Matteo Zaccolini (Cesena, 1574-Rome, 1630), painter and theorist of perspective. With his Treatise on perspective, as well as with his activity as a quadraturist, he had a decisive impact on culture art of the early seventeenth century in Rome and Bologna. His advice and his practice attracted the attention of the contemporary Bolognese Girolamo Curti, known as Dentone (1575-1632). The summer of 1623 saw Girolamo in Rome, active in Palazzo Ludovisi. With his return to Bologna, his painting revealed itself to be rich in a new atmospheric and luministic sensitivity, appearing close to the “nature painting” proposed by Zaccolini.*

KEYWORDS: Girolamo Curti, Matteo Zaccolini, Cesare Baglione, Domenichino, Perspective.

Antonio Masini nella pubblicazione della sua *Bologna perlustrata*, era il 1666, impiegò per la prima volta il termine “quadratura” per segnalare l’attività di Girolamo Curti, detto il Dentone. In particolare, ricordando Curti attivo nel 1630 – ma segnale che aveva già lavorato nella Cappella dei Grimaldi in S. Domenico nel 1603, in S. Cecilia, nella scala del Convento di S. Francesco, nella biblioteca dei Carmelitani di S. Martino, e non solo a Bologna – lo precisa “pittore eccellente di Quadratura, e Prospettiva”¹. Ritengo i suoi interventi importanti e innovativi riscontri della prassi prospettica che con il nuovo, mutevole, punto di vista scelto e prodotto dagli autori sin dal Quattrocento aveva animato la cultura delle terre padane. Sensibili alle proposte delle corti vicine hanno saputo offrire una significativa risposta alle ricerche di Piero della Francesca e di Melozzo, ai lavori teatrali di Leonardo a Milano, alle proposte che Bramante, Raffaello e gli allievi avevano inserite nei palazzi Vaticani. Le indagini erano proseguite a Ferrara nel Palazzo di Antonio Costabili con Benvenuto

1 A. MASINI 1986, p. 629; M. PIGOZZI, in D. SCAGLIETTI KELESCIAN (a cura di), 2005, pp. 59-77; M. PIGOZZI 2007, pp. 9- 54; M. PIGOZZI 2010, pp. 1-22; M. PIGOZZI, in BERTOCCI-FARNETI (a cura di) 2020, pp. 56-70.



Fig. 2



Fig. 3

Fig. 2 - Cesare Cesariano, *Cavaedii Tetrastyli Figura* (da Vitruvio, *De Architectura*, Como 1521).

Fig. 3 - Cesare Baglione, *Oculi con angeli in volo*, Parma, Chiesa di S. Giovanni Evangelista.

Tisi, detto Garofalo, in collaborazione con Cesare Cesariano, e a Mantova nelle sedi gonzaghesche. Non occorre qui ricordare gli sfondamenti illusionistici di Mantegna, preferisco segnalare quali interpreti delle ricerche illusiv e delle pitture all'antica sia il Pordenone nel Palazzo di Paride Ceresara, sia Lorenzo Leonbruno, attivo nel 1522 nella sala della Scalcheria in Corte Vecchia, sia Giulio Romano in dialogo con il pittore, cartografo e prospettico Cristoforo Sorte². Inoltre, lo studio continuo sulle interpretazioni visive di Cesare Cesariano, l'allievo di Bramante noto per la traduzione, il commento e le illustrazioni del *De Architectura* di Vitruvio, edito a Como nel 1521, la sua attenzione alle immagini in prospettiva (fig. 2), e le sue soste nelle corti e nei monasteri padani, testimoniano il dialogo sempre aperto con l'antico e con l'origine archeologica che influenzeranno gli interpreti della quadratura. Gli scritti di Sebastiano Serlio poco dopo hanno confermato la sistematica attenzione alla prospettiva sia in Italia sia in Francia, il suo uso sempre più frequente anche in ambito teatrale, e hanno mantenuto vivo l'interesse per la pittura illusiva dell'architettura in prospettiva. Che la prospettiva e il suo insegnamento fossero fondamentali nella preparazione degli artisti era stato rilevato anche dal bolognese. Nel secondo libro del suo trattato, improntato più ad uno spirito pratico che teorico, dedicato alla prospettiva e pubblicato a Parigi nel 1545, allorché ricordava che "il prospettivo non farà cosa alcuna senza l'architettura", Serlio aveva fatto proprio il messaggio trasmesso da Raffaello nella *Lettera a Leone X*, allorché l'urbinate aveva sottolineato l'importanza della prospettiva per il mestiere dell'architetto:

2 G. BORA 1991, pp. 275-284.



Fig. 4



Fig. 5a



Fig. 5b

Fig. 4 - Matteo Zaccolini e altri, *Salone Mattei*, Roma, Palazzo Mattei Caetani.

Fig. 5 a-b - Matteo Zaccolini e Baldassarre Croce, *Storie di Santa Susanna*, Roma, Chiesa di S. Susanna.

benché questo modo di disegno in prospettiva sia proprio del pictore, è però conveniente anchora a l'architecto. Perché, come al pictore convien la notizia della architectura per saper far li ornamenti ben misurati et con la lor proporzione, così all'architecto si ricerca saper la prospectiva perché con quella exercitatione meglio immagina tutto l'edificio fornito con li suo hornamenti³.

Ben consapevoli delle strategie illusionistiche si riveleranno a Bologna Amico Aspertini nella Villa degli Isolani a Minerbio, Pellegrino Tibaldi nel Palazzo del cardinale Giovanni Poggi e nella cappella di famiglia in S. Giacomo Maggiore. Ben attento alla quadratura si mostrerà Tommaso Laureti in Palazzo Vizzani⁴. Allo scadere del Cinquecento, in parallelo alla diffusione delle Accademie, si è amplificata l'esigenza di fornire strumenti scientificamente più esatti e più utili agli allievi. La Prospettiva era con Grammatica, Aritmetica, Geometria, una delle scienze ritenute necessarie alla formazione dell'architetto e del pittore di architetture. Jacopo Barozzi, detto il Vignola, lo precisa nell'*editio princeps* della sua *Regola delli cinque ordini dell'architettura* pubblicata a Roma nel 1562. Il fermento di questi studi prospettici ha accompagnato a lungo le ricerche di Barozzi e a seguire i commenti di Egnazio Danti e le illustrazioni di Cherubino Alberti in *Le due regole della prospettiva pratica di Messer Iacopo Barozzi da Vignola*⁵. La pubblicazione, apparsa nel 1583 a dieci anni dalla morte del Barozzi, è testo fondamentale nella storia dell'applicazione della prospettiva alla pittura dell'architettura. Se ne era accorto anche Cesare Baglione, straordinario e instancabile interprete della prospettiva con funzione narrativa e simbolica, attivo sul finire del Cinquecento e nel primo Seicento in più palazzi, chiese (fig. 3), castelli e ville del parmense, del bolognese e in Palazzo Vitelli a Città di Castello⁶. Sarà a Bologna il maestro di Curti, che con il suo insegnamento presto divenne

così pratico di oprar la riga e tirar ritte e nette le linee, che trovandovi quella facilità che non provava ne' muscoli, altrettanto s'affezionò alla quadratura, quanto alle figure prendesse avversione. Preso perciò animo, e comperatosi un Vignola ed un Serlio, si pose ad studiar gli ordini dell'Architettura ed a praticar le regole della prospettiva⁷.

Ad influenzare gli artisti che, coniugando cultura artistica, scientifica e interesse per la natura, operarono tra Emilia e Lombardia e poi a Roma, oltre ai nomi già precisati, occorre segnalare Matteo Zaccolini (Cesena, 1574-Roma, 1630), pittore e teorico della prospettiva. Questi, accanto a Francesco Masini e a Silla Visdomini, scenografi a

3 S. SERLIO 1545, p. 25v; F.P. DI TEODORO 2011, p. 145; M. BELTRAMINI 2018, pp. 151-158.

4 M. PIGOZZI, in M. PIGOZZI 2007, pp. 9-54.

5 J. BAROZZI DA VIGNOLA 1583.

6 Per C. Baglione: M. DANIELI (a cura di) 2017; G. CIRILLO 2019, pp. 5-175.

7 C. C. MALVASIA 1678, ed. 1841, II, p. 107.



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8

Fig. 6 - Girolamo Curti, *Decorazioni*, Casino Malvasia di Trebbio di Reno, Castel Maggiore (Bologna), piano terreno.

Fig. 7 - Girolamo Curti, *Quadratura*, Bologna, Convento di S. Francesco, volta della scala.

Fig. 8 - Girolamo Curti, *Progetto di quadratura per la volta della scala*, New York, Cooper Hewitt Museum, Acc. No. 1938-88-6883.

Cesena tra la fine del Cinquecento e il primo Seicento⁸, aveva frequentato la “Scuola di Prospettiva” di Scipione Chiaramonti, matematico, astronomo e filosofo aristotelico, cui Zaccolini, allievo riconoscente, dedicherà gli studi sui colori e sulle ombre⁹. Matteo, pittore di prospettive a Cesena nel Palazzo del Governatore, oggi Comunale, al seguito di Vincenzo Masini, di Silla Visdomini e dell’architetto, pittore e quadraturista Francesco Masini, tutti coinvolti nelle feste per il passaggio di papa Clemente VIII nel 1598, fu poi quadraturista e consulente di prospettiva nella Roma di Clemente

8 G. MILANTONI 1977, pp. 169-181; A. FAEDI 2004, pp. 354-355.

9 G. BENZONI 1980, pp. 541-549; J. BELL 1985, pp. 227-258; F. GUIDOLIN 2014, pp. 98-100.

VIII all'esordio del Seicento e sino agli anni venti¹⁰. Con il suo *Trattato di prospettiva*, diviso in quattro parti: *De' colori*, *Prospettiva del colore*, *Prospettiva lineale*, *Della descrizione dell'ombre prodotte da corpi opachi rettilinei*, oltre che con la sua attività di quadraturista, ha inciso in modo determinante sulla cultura artistica del primo Seicento nell'Urbe e non solo¹¹. Ha teorizzato in chiave originale la necessità dell'osservazione della natura e la sua esemplarità per i colori e il loro uso diversificato nella resa prospettica al seguito degli studi di Leonardo¹² e dei più importanti trattati scientifici dell'epoca. Li ha frequentati a lungo sia nella biblioteca dei Teatini a S. Silvestro¹³, sia nella ricca biblioteca romana di Cassiano Dal Pozzo, possessore di una copia manoscritta del trattato di Zaccolini e primo biografo dello studioso¹⁴. Straordinario, ed efficace, il suo invito all'applicazione della teoria dei colori secondo natura nella pratica artistica. Per accrescere nelle pitture l'impressione della distanza, per adattarvi il mutare dei colori e per realizzare le loro infinite apparenze, si è soffermato in particolare sulla strategia di adeguare gli effetti della metamorfosi dei colori a causa dell'atmosfera interposta alla resa prospettica delle lontananze sia nelle scene teatrali, sia nella quadratura. Questa, annullando i limiti imposti dallo spazio architettonico, crea con il mutare dei colori l'illusione di nuovi spazi e più profonde distanze. Zaccolini, con Giuseppe Agellio, il suo maestro Cristoforo Roncalli e Paul Brill, è proposto fra i responsabili della decorazione in Palazzo Mattei Caetani, in particolare possono essere a lui attribuibili le partiture architettoniche, le erme, i cornicioni su mensole e le colonne tortili del salone voluto dal cardinale Girolamo Mattei¹⁵ (fig. 4). I lavori affidati alla supervisione di Paul Brill datano dal maggio 1599 e Zaccolini arriva a Roma nell'estate 1599¹⁶. Lo troviamo subito al lavoro in S. Susanna, chiesa e monastero affidati alle monache cistercensi. Il cantiere, per il rinnovamento del complesso al tempo di Sisto V, vide coinvolti Domenico Fontana e Carlo Maderno per volere della sorella del pontefice, Camilla Peretti. Di Zaccolini, che qui ritrova Tommaso Laureti conosciuto a Cesena durante i lavori idraulici per la fontana progettata nel 1588 da Francesco Masini¹⁷, sono le prospettive architettoniche e i relativi sfondi paesaggistici aperti sulla realtà dei sei episodi della vita della santa realizzati come arazzi sulle pareti della navata su commissione del cardinale Girolamo Rusticucci, titolare di S. Susanna. Il bolognese Baldassarre Croce,

10 R. MORSELLI, in R. VODRET (a cura di) 2012, I, pp. 251-271.

11 Possiamo datare il manoscritto fra il 1617 e il 1622, vedasi J. BELL 1988, pp. 103-125; F. GUIDOLIN 2015; B. FURLOTTI 2020.

12 J. BELL 2019, pp. 309-334; M. MENGOSZI (a cura di) 2020.

13 G.P. BELLORI 1664, pp. 51-52, ricorda la ricchezza della libreria dei padri Teatini e la presenza dei trattati "del celebre matematico e prospettico pittore il P.F. Matteo Zaccolini, l'uno della Prospettiva lineale, l'altro de' colori con li disegni, e altri commenti sopra Euclide e Sfera del Sacrobosco di sua mano scritta a rovescio, come usava Leonardo da Vinci".

14 C. PEDRETTI 1973, pp. 39-53; J. BELL 2019, pp. 309-334.

15 Per il salone del palazzo: F. CAPPELLETTI 1992, pp. 257-295; P. TOSINI, in L. FIORANI (a cura di) 2007, pp. 141-170.

16 Per il suo arrivo a Roma: J. BELL 1985, pp. 227-258; F. GUIDOLIN 2015, p. 107.

17 F. CECCARONI 1989, pp. 77-89.

giunto a Roma nel tempo di papa Gregorio XIII, poi accademico di San Luca (1581) e membro della Congregazione dei Virtuosi del Pantheon (1584), aveva iniziato il cantiere con Cesare Nebbia e Paris Nogari nel 1595 per la decorazione dell'abside ed è pittore principale a partire dal 1598 per gli ornati della navata¹⁸. Le pareti sono ritmate da illusorie e monumentali colonne tortili poste su alti piedistalli. Da una apparente cornice pendono finti arazzi con le sei scene della vita di Susanna. Accanto a Croce c'è Zaccolini. Ce lo conferma Giovanni Baglione, che a Zaccolini riferisce "tutti gli adornamenti, e i gran colonnati a vite, che fregiano la storia, che nel Vecchio Testamento leggesi dell'accusata, ma innocente Susanna, et anche le prospettive di quelle storie, opera con maniera gagliarda d'honorata fatica, a fresco felicemente distinta"¹⁹. Baglione ancora precisa che "i colonnati, le prospettive, e gli ornamenti tocchi d'oro sono di Matteo Zaccolini da Cesena" e ancora ricorda gli "adornamenti e prospettive, che dalla vista sfuggono, e conducono l'occhio in bella distanza, con grand'arte formati"²⁰. Con giustezza Zeri fece notare che "le enormi colonne tortili dipinte in giallo e oro da Matteo da Cesena spartiscono i diversi pezzi della serie con un movimento che, se da un verso si riallaccia alla teatralità scenica dell'Oratorio del Gonfalone, reca per altro in embrione i termini di una nuova spazialità, che oltre ad annullare, come a Caprarola, l'esatta delimitazione dell'ambiente, trasmette all'atmosfera una incessante vibrazione per una serie di interrompimenti, di spezzature e di accidentalità delle pareti"²¹. Il lavoro del cesenate tende ad eliminare i limiti reali delle pareti e a introdurre diverse profondità ogni volta che il soggetto lo permette (figg. 5a-5b). Zaccolini nella definizione del paesaggio ricerca una bellezza naturale, una sinfonia cromatica non lontana da idilli tassiani e anche a Roma ricorda le esperienze teatrali, le decorazioni effimere e le tecniche scenografiche praticate a Cesena, con probabilità alla fama di questi suoi lavori deve il coinvolgimento romano da parte del bolognese Croce²². C'è una singolare vicinanza d'interessi e di convergenza di stili fra Zaccolini, la sua collaborazione con Croce e l'opera degli Alberti, il prospettico Giovanni e il fratello Cherubino da Borgo San Sepolcro, attivi con Croce sino al 1600 nella Vaticana Sala Clementina all'interno del Palazzo Apostolico²³ e poi in S. Silvestro al Quirinale. Noto al pittore e scrittore Giovanni Baglione, suo attento biografo allineato alla più antica nota manoscritta di Cassiano dal Pozzo, Baglione nel descrivere le "bizzerrerie" dipinte da Zaccolini ricorda che, nel Convento dei teatini di S. Silvestro a Monte Cavallo, presso il Capitolo "finse

18 Per Croce e la prima testimonianza di Celio (1614-1640): R. GANDOLFI 2021, p. 319; L. POSSANZINI 1985, p. 176; A. BOLOGNINI AMORINI 1841, p. 102; A. ZUCCARI 2004, pp. 37-80. Per il foglio di Chatsworth: M. JAFFÉ 1994, IV, cat. 182, pp. 68-69; H. STEINEMANN 1996, pp. 2-34. Per i disegni relativi a S. Susanna presenti a Darmstadt: E. PRIEDL, in M.G. BONELLI-L.P. BONELLI (a cura di) 2001, pp. 109-123. M. ORETTI 1760-1780, ms. B 128, cc. 897-904, lo ricorda arrivato a Roma con qualche esperienza.

19 G. BAGLIONE 1642, ed. 2023, pp. 569-572; J. BELL 1985, pp. 233-235; F. GUIDOLIN 2015, pp. 108-227.

20 G. BAGLIONE 1642, ed. 2023, p. 570.

21 F. ZERI 1957, p. 103.

22 G. MILANTONI 1977, pp. 169-181.

23 Per G. Alberti: G. BAGLIONE 2023, pp. 202-206. Per i rapporti tra Zaccolini e gli Alberti: J. BELL 1993, pp. 91-112.

nella porta di dentro una stora, due secchi, argani, corde, rovine di colonnati, parte di palco che mostra lontananza, et altre bizzerrie, opera a fresco egregiamente compita²⁴. Sopra le scansie della libreria “formò un ordine di libri sì ben finto, che ingannano la vista, con belli rilievi di mensolette, et ornamenti di palle, e di mascheroni diversi, in chiaro, e scuro eccellentemente condotti²⁵. Baglione si sofferma sullo scorcio a cielo aperto realizzato nel 1602-1604 nella chiesa: “ove da quelli religiosi si cantano gli officii divini, su la volta esquisitamente ha dipinti gli adornamenti, e le prospettive intorno alle figure fatte di mano di Giuseppe Agellio da Sorriento, allievo del cavalier Cristofano Roncalli dalle Pomarancie²⁶. Secondo Baglione l’invenzione dell’impaginazione prospettica della volta si deve a Zaccolini, cui si devono riferire anche gli ornati in finto stucco. Li avevano lasciati incompiuti i fratelli Alberti per l’improvvisa morte di Giovanni nel 1601²⁷. In seguito, il 17 aprile 1605, i teatini lo accoglieranno come fratello laico. Anche Giulio Mancini ha ricordato la sua abilità di prospettico: “spinto dal furor naturale pittoresco et in particolare nella prospettiva fa cose meravigliose anchorchè da esso sien fatte per scherzo et in un subito. Come si vede nella chiesa di S. Silvestro²⁸. Ritornato a Roma nel maggio 1623, dopo i coinvolgimenti napoletani, Zaccolini soggiornò tre mesi nella casa teatina di S. Andrea della Valle. Nell’occasione può aver assistito Domenichino, coinvolto nella decorazione del vasto coro e dei pennacchi della cupola della chiesa teatina dal cardinale Alessandro Peretti Montalto. Il senso della spazialità offerto dalle dorate spartizioni architettoniche e dai piani di profondità nelle storie del santo sulla volta del coro, la progettazione degli accordi cromatici e la luminosità dei colori, la proiezione delle ombre, testimoniano una attenta consapevolezza degli scritti di Zaccolini. I consigli del cesenate si riveleranno utili anche negli interventi successivi del bolognese nella Cappella Bandini a S. Silvestro al Quirinale e in S. Carlo ai Catinari²⁹. Desidero ricordare che Kristina Hermann Fiore ha proposto in modo convincente che la collaborazione con Zaccolini di Domenichino sia iniziata già prima della sua stesura della *Caccia di Diana* dipinta con il trionfo delle ninfe nel 1616 per il cardinale Pietro Aldobrandini e poi acquisita dal cardinale Scipione Borghese³⁰. Infatti, il diluire la materia pittorica verso l’orizzonte e la diversa messa a fuoco dei contorni per l’atmosfera interposta, la sequenza creativa adottata: sfondi, piante,

24 G. BAGLIONE 1642, ed. 2023, pp. 627-630.

25 Ivi, p. 629.

26 Ivi, p. 628; M.G. BERNARDINI 2001, pp. 100-105; M.V. FONTANA 2020 con bibl. precedente.

27 M.C. ABRONSON 1978, pp. 195-197. Il primo contratto stipulato tra i padri teatini e Giuseppe Agellio è datato 19 marzo 1602; Roma, Archivio di Stato (ASRm), *Corporazioni religiose maschili, Chierici Regolari Teatini di Sant’Andrea della Valle*, b. 2140, fasc. 37 “Chiesa, Arredi Sacri, Libri” (anni 1559-1864), cc. 180-181. A questo segue un secondo accordo, firmato il 2 luglio 1602 da Agellio e da Zaccolini: *ibidem*, b. 2140, fasc. 37 “Chiesa, Arredi Sacri, Libri” (anni 1559-1864), c. 78r-79v. Vedasi F. GUIDOLIN 2015, Appendice documentaria.

28 G. MANCINI 1614-1621 ca., ed. 1956-1957, I, 1956, p. 263.

29 J. BELL 1985, pp. 251-254; A. COLIVA, in C. STRINATI-A. TANTILLO (a cura di) 1996, pp. 284-297; J. BELL 1998, pp. 49-66; P. SANNUCCI 2009, pp. 44-54; S. RINALDI, in G. PLATANIA (a cura di) 2016, pp. 413-425; S. RINALDI, in M. VALLOZZA-G.M. DI NOCERA (a cura di) 2019, pp. 105-110.

30 K. HERMANN FIORE, in C. STRINATI-A. TANTILLO (a cura di) 1996, pp. 240-252: 248-250.

figure, la consistenza pittorica dei colori e gli accordi cromatici, strategie tutte presenti nella *Caccia*, seguono le teorie sulla prospettiva del colore di Zaccolini. Una conferma degli interessi prospettici di Domenichino e di alcuni altri pittori contemporanei ci viene dall'*Historiarum Clericorum regularium* di Ignazio Silos: “il Cavalier d’Arpino, Pomarancio, Domenico Bolognese, non disdegnavano di rivolgersi a lui e di ascoltarlo, poiché se qualcosa in prospettiva dovevano rappresentare nelle loro tavole si affidavano al giudizio del Zuccolini”³¹. Anche Bellori sollecita la nostra attenzione sul ruolo di Zaccolini nella formazione di Domenichino e di Poussin: il primo “nella prospettiva e matematica si avanzò sotto gli insegnamenti di padre Matteo Zaccolini teatino, soggetto degno di memoria per l’eccellenza in queste facoltà”, e Poussin “applicossi alla geometria ed alla prospettiva ovvero ottica, così nella posizione e diminuzione degli oggetti come nelle ragioni de’ lumi e dell’ombre”³². Questi suggerimenti attirarono l’attenzione del contemporaneo bolognese Girolamo Curti, detto il Dentone (1575-1632). Oltre agli insegnamenti di Cesare Baglione, all’amicizia con Francesco Brizio, Lionello Spada e Lucio Massari, importanti tramiti della cultura carraccesca³³, agli studi individuali sui testi di Serlio e Vignola, alla frequentazione farnesiana con l’allievo figurista Angelo Michele Colonna, ai lavori ferraresi per il marchese Enzo Bentivoglio e il confronto con Alfonso Rivarola detto il Chenda, pittore, scenografo, apparatore, fra gli artefici dello spettacolo inaugurale del teatro Farnese nel 1628, cui Curti partecipò, sarà bene ricordare la sua attività a Roma. L’estate del 1623 vede Girolamo nell’Urbe. Il cardinale bolognese Ludovico Ludovisi, nipote di papa Gregorio XV, già arcivescovo felsineo dal 1612, poco dopo l’elezione dello zio nel febbraio 1621, coinvolge Curti nella decorazione del suo palazzo in piazza SS. Apostoli acquisito nel 1622, l’architetto Carlo Maderno era stato subito coinvolto per la ristrutturazione. Il 15 luglio 1623 il bolognese è pagato “per comprar colori 12” in previsione del suo intervento³⁴. Ludovisi però lascia presto ad altri il palazzo e non abbiamo testimonianze visive del coinvolgimento di Curti nelle decorazioni delle sale. Malvasia non si trattiene dallo scrivere che l’artista vi eseguì “uno dei suoi soliti sfondati nella sala di esso [...], riportandone la meritata lode: e maggiore assai di quella, che per l’addietro erasi tutta attribuita a Giovanni Alberti da Borgo per la famosa pittura della Sala Clementina”³⁵. Il soggiorno di Curti può essere stata un’utile occasione di aggiornamento e di confronto con la vivace realtà romana che andava cambiando, ricca di altri protagonisti bolognesi ed emiliani interessati agli usi della prospettiva e del colore aperto alla natura. Dome-

31 I. SILOS C.R. 1666, p. 615.

32 G.P. BELLORI 1672, ed. 1976, pp. 361, 427.

33 Curti non ha frequentato l’Accademia dei Carracci, ma la frequentavano Leonello Spada, Francesco Brizio, Lucio Massari e attraverso di loro, suoi amici, può essere stato sollecitato al rapporto con la verità e il naturale proprio dell’Accademia, può essere venuto a conoscenza del libro sulla prospettiva che si dice preparato da Agostino Carracci per gli allievi. Vedasi E. FEINBLATT 1972, pp. 342-353; E. GIULIANI, in M. PIGOZZI (a cura di) 2007, pp. 131-154; M. PIGOZZI, in S. BERTOCCI-F. FARNETI (a cura di) 2020, pp. 56-70.

34 H. HIBBARD 1971, p. 214; lo ricordano E. FEINBLATT 1975, p. 350; F. IORIO 2019, p. 361.

35 C.C. MALVASIA 1678, ed. 1841, II, p. 347.

nichino e Zaccolini, con Giovan Battista Agucchi probabile mentore, sono i più prossimi agli interessi di Curti, che, "attaccandosi al naturale, venne a liberarla [la quadratura] di un certo fantastico ideale"³⁶. Dopo il ritorno da Roma, muta la sua attenzione agli effetti della distanza, alla resa prospettica del colore e agli inganni della luce nelle quadrature. Il pittore abbandona il colore vibrante che abbiamo visto nel casino Malvasia (fig. 6) e in villa Paleotti, muta nei suoi interventi il complesso rapporto tra leggibilità ottica e lontananza, intensifica il ruolo delle ombre, conferisce maggiore tridimensionalità e fisicità alle architetture illusorie, una scultorea evidenza. Lo vediamo nei giochi di luce e ombre sino al celeste dello sfondato, il colore apparente della lontananza, nella quadratura della scala del Convento bolognese di S. Francesco (figg. 7-8), nella Chiesa di S. Alessandro a Parma, nella biblioteca dei Carmelitani, nel soffitto della Sala Urbana del Palazzo Comunale (fig. 1), con l'insistenza del chiaroscuro per conferire verosimiglianza alle finte e sode architetture e con l'attenzione alla posizione delle finestre della sala. La progettualità di Curti coinvolge il progetto spaziale, quello pittorico e quello coloristico. Questo in particolare è ricco di una nuova sensibilità atmosferica e luministica, di modulazioni nel passaggio dei toni, di luce, di ombre colorate a secco, è vicino a quella "pittura di natura" proposta da Zaccolini. La ricchezza e la varietà della gamma cromatica è accompagnata da pennellate pastose³⁷. Diffondendo una efficace austerità architettonica, "risvegliò quest'arte, la nobilitò, la ingrandì"³⁸. Seppe confrontarsi, attenendosi al naturale con esiti nuovi, sia con le proposte del contemporaneo bresciano Tommaso Sandrini (1579/1580-1630), introdotte a Reggio Emilia nella cupola della basilica della Ghiara (1612-1616), nella perduta Cappella Manenti in S. Domenico (1612) e nella volta di S. Giovannino (1614), sia con Agostino Tassi conosciuto a Roma nel cantiere di Palazzo Ludovisi. Nei suoi interventi, dopo la traccia del disegno delle architetture sull'intonaco con l'uso di cartoni, procedeva con la stesura del colore in grandi campiture a fresco. Seguiva la regolazione del chiaro e dello scuro fra il primo piano e lo sfondo delle architetture con l'uso delle lumeggiature dorate per dare forza ai rilievi. Concludeva con le rifiniture a secco, una tecnica che applicava con integrazione di pigmenti a tempera, preferita talora per la velocità operativa all'affresco. La strategia delle rifiniture a secco risponde a quei modi brevi e facili che, secondo il *De veri precetti della pittura* di Giovanni Battista Armenini, erano utili nella definizione degli apparati effimeri e nella pittura delle scene teatrali³⁹. Permetteva di dipingere sull'intonaco ancora fresco utilizzando colori e leganti compatibili con la natura alcalina della calce, ad esempio latte o caseina piuttosto che uovo e colla. Curti inoltre ricavava i pigmenti principalmente dai materiali del cantiere di costruzione: marmo, laterizio, arenaria, e non dalle gemme minerali come solitamente facevano i

36 Ivi, II, pp. 105, 106.

37 M. BONI, in M. PIGOZZI (a cura di) 2010, pp. 67-80.

38 C.C. MALVASIA 1678, ed. 1841, II, p. 105; per Curti in S. Alessandro a Parma: M. ORETTI 1760-1780, ms. B 128, c. 317.

39 G.B. ARMENINI 1587, ed. 1988.

pittori. Dopo la stesura del colore sull'intonaco fresco, completava il lavoro con pigmenti legati a calce per le stesure a secco. Tale strategia, praticata nell'Italia settentrionale dalla fine del '500, ancora nella prima metà del Seicento è messa in opera largamente, come testimonia nel 1657 Francesco Scannelli in *Il microcosmo della Pittura*. Questi, informandoci sui lavori di Girolamo Curti, quelli superstiti e altri perduti, scrive che agì “con genio di chiaro oscuro in ordine a' freschi de' muri, con invenzioni capricciose e vaghe d'architettura e prospettiva, e in Bologna di tal sorte è la facciata vicino alla Chiesa de' Padri Celestini nel principio del Corso, e un'altra nella Via degli Orefici, e nel piano della scala nel bellissimo Convento de' Padri Francescani, e in S. Domenico il volto dell'altar maggiore”⁴⁰. E Malvasia aggiunge: “Fu egli del chiaroscuro forse il primo e certo il miglior induttore a Bologna; e come i Caracci nelle figure, così egli nella quadratura attaccandosi al naturale, venne a liberarla da un certo fantastico e ideale”⁴¹. Lanzi è particolarmente generoso e, servendosi anche delle righe di Malvasia, ci ricorda che Curti

Assai specolò sul rilievo, ch'è l'anima di questa professione. Le sue finte cornici, i colonnati, le loggie, i balaustrati, gli archi, i modiglioni veduti di sotto in su, spesso han fatto dubitare che fossero aiutati da stucchi o da altro corpo rilevato; quando tutto è effetto di un chiaroscuro da lui ridotto a una facilità, verità, grazie non più veduta. Ne' colori si attenne al naturale delle pietre e dei marmi [...] Fu sua invenzione tratteggiar l'oro sopra i lavori a fresco. Valevasi dell'olio cotto con trementina e cera gialla stemprate insieme e poste così bollenti con sottil pennello ove occorrono i lumi e ove si applica la foglia dell'oro [...] ne' luoghi esposti non si fidò della calce che non vi unisse marmo bianco sottilmente pesto, come nella facciata del Palazzo Grimaldi⁴².

Tra le sue soluzioni, il vitruviano modello architettonico del loggiato con serliana, già risuggerito da Serlio, utilizzato da Palladio e da Pellegrino Tibaldi in più occasioni, è il suo preferito. Le sue proposte si confrontano, si specchiano, si oppongono, spazi coperti e scoperti si associano, le visuali si prolungano e con la luce naturalistica saranno esemplari per tutti i quadraturisti e gli scenografi che animeranno l'arte emiliana fra il Seicento e il primo Settecento e la renderanno nota nelle corti europee e nell'America Latina.

40 F. SCANNELLI 1657, ed. 1989, p. 369.

41 C.C. MALVASIA 1678, ed. 1841, II, p. 105.

42 L. LANZI 1809, ed. 2022, II, pp. 438-440: 438.

Riferimenti bibliografici

- M.C. ABRONSON, *Painting in Rome during the papacy of Clement VIII (1592-1605). A documented chronology*, in "Commentari", I-IV, 1978, pp. 195-197.
- G.B. ARMENINI, *De' veri precetti della pittura*, F. Tebaldini, Ravenna 1587; ed. a cura di M. GORRERI, Einaudi, Torino 1988.
- G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori, scultori et architetti*, A. Fei, Roma 1642; ed. a cura di B. AGOSTI-P. TOSINI, Officina Libraria, Roma 2023.
- F. BALDINUCCI, *Girolamo Curti detto il Dentone*, in *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, IV, Santi Franceschi, Firenze 1681, pp. 645-649.
- J. BAROZZI DA VIGNOLA, *Le due regole della prospettiva pratica con i commentari del R.P.M. Egnatio Danti dell'Ordine dei Predicatori, matematico dello Studio di Bologna*, F. Zanetti, Roma 1583.
- J.C. BELL, *The Life and Works of Matteo Zaccolini (1574-1630)*, in "Regnum Dei. Collectanea theatina", 111, XLI, 1985, pp. 227-258.
- J. BELL, *Cassiano dal Pozzo's Copy of the Zaccolini Manuscripts*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", LI, 1988, pp. 103-125.
- J. BELL, *Zaccolini and Leonardo's Manuscript A*, in M.T. FIORIO-P.C. MARANI (a cura di), *I leonardeschi a Milano: fortuna e collezionismo*, Electa, Milano 1991, pp. 183-193.
- J. BELL, *Domenichino e Zaccolini sulla disposizione dei colori*, in "Bollettino d'Arte", 101/102, 1998, pp. 49-66.
- J. BELL, *Zaccolini, dal Pozzo, and Leonardo's Writings in Rome and Milan*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", LXI, 2019, pp. 309-334.
- G.P. BELLORI, *Nota delli Musei, librerie, gallerie, et ornamenti di statue e pitture ne' palazzi, nelle case, e ne' giardini di Roma*, Stamperia del Falco, Roma 1664.
- G.P. BELLORI, *Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti Moderni*, Per il Successore al Mascardi, Roma 1672; ed. a cura di E. BOREA, Einaudi, Torino 1976.
- M. BELTRAMINI, *Serlio, Sebastiano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 92, Treccani, Roma 2018, pp. 151-158.
- G. BENZONI, *Chiarumonti Scipione*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, 24, Treccani, Roma 1980, pp. 541-549.
- M.G. BERNARDINI, *San Silvestro al Quirinale, la decorazione pittorica del coro*, in A. NEGRO (a cura di), *Restauri d'arte e Giubileo del 2000*, Electa, Napoli 2001, pp. 100-105.
- S. BERTOCCI-F. FARNETI (a cura di), *L'architettura dipinta: storia, conservazione e rappresentazione digitale*, Didapress, Firenze 2020.
- A. BOLOGNINI AMORINI, *Le vite di Girolamo Curti, detto il Dentone, e di Agostino Mitelli*, Tipi Governativi alla Volpe, Bologna 1833.
- M.G. BONELLI- L. P. BONELLI (a cura di), *La Sala Regia: Viterbo*, Sette città, Viterbo 2001.
- G. BORA, *Giulio Romano, gli scorci e l'eredità padana*, in *Giulio Romano*, atti del convegno internazionale di studi (Mantova, Palazzo Ducale-Teatro Scientifico di Bibiena, 1-5 ottobre 1989), Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Lettere e Arti, Mantova 1991, pp. 275-284.
- F. CAPPELLETTI, *La committenza di Asdrubale Mattei e la creazione della Galleria nel Palazzo Mattei di Giove a Roma*, in "Storia dell'Arte", 76, 1992, pp. 257-295.
- P. CASSOLI, *Curti, Girolamo, detto il Dentone*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 31, Treccani, Roma, 1985, pp. 481-485.
- F. CECCARONI, *Per una lettura della fontana di Cesena*, in "Studi Romagnoli", XL, 1989, pp. 77-89.
- G. CIRILLO, *Saggio di dipinti e disegni inediti del Cinquecento parmense 4a parte*, in "Parma per l'arte", 2019, pp. 5-175.
- A. CÒCCIOLI MASTROVITI-A. GIGLI (a cura di), *"Forza, terribilità e rilievo": il Pordenone a Piacenza e dintorni*, Fondazione di Piacenza e Vigevano, Piacenza 2020.
- M. DANIELI (a cura di), *Cesare Baglione*, Pro Loco, Sala Baganza 2017.
- F.P. DI TEODORO, *Raffaello, Baldassar Castiglione e la lettera a Leone X con l'aggiunta di due saggi raffaelleschi*, Minerva, Bologna 2011.
- A. FAEDI, *Fonti per una storia della pittura cesenate del Seicento: dai manoscritti della Biblioteca Malatestiana*, in M. CELLINI (a cura di), *Storie Barocche. Da Guercino a Serra e Savolini nella Romagna del Seicento*, catalogo della mostra (Cesena, Biblioteca Malatestiana e Palazzo Romagnoli, 28 febbraio-27 giugno 2004), Abacus, Bologna 2004, pp. 354-355.
- E. FEINBLATT, *Contributions to Girolamo Curti*, in "The Burlington Magazine", 114, 1975, pp. 342-353.

- L. FIORANI (a cura di), *Palazzo Caetani, storia arte cultura*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, Roma 2007.
- M.V. FONTANA, *Gli ammaestramenti di Roncalli e la parte di Agellio: il disegno nell'atelier del Pomarancio verso il 1600*, in S. ABLI-M.S. BOLZONI (a cura di), *La scintilla divina: il disegno a Roma tra Cinque e Seicento*, Artemide, Roma 2020, pp. 183-201.
- B. FURLOTTI, *Zaccolini, Matteo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 100, Treccani, Roma 2020, pp. 356-359.
- R. GANDOLFI, *Le vite degli artisti di Gaspare Celio. "Compendio delle Vite di Vasari con alcune altre aggiunte"*, Leo S. Olschki, Firenze 2021.
- F. GUIDOLIN, *Dall'allievo al maestro. Sulle tracce di Matteo Zaccolini per ritrovare "La Nova Pratica di Prospettiva" di Scipione Chiaromonti da Cesena*, in "Venezia Arti", XXIV, 2014, pp. 98-100.
- F. GUIDOLIN, *Il colore della lontananza. Matteo Zaccolini, pittore e teorico di prospettiva*, tesi di Dottorato, Venezia, Università Ca' Foscari, relatore prof.ssa M. FRANK, a.a. 2015.
- H. HIBBARD, *Carlo Maderno and Roman Architecture: 1580-1630*, Zwemmer, London 1971.
- F. IORIO, *Girolamo Curti detto il Dentone (1575-1632). Nuovi contributi*, in "Strenna Storica Bolognese", 2019, pp. 357-372.
- M. JAFFÉ, *The Devonshire collection of Italian drawings*, 4 voll., Phaidon, London 1994.
- L. LANZI, *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle Belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Bassano, G. Rimoncini e figli, 1809; ed. a cura di P. PASTRES, Einaudi, Torino 2022.
- C.C. MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite dei pittori bolognesi*, Per l'erede di D. Barbieri, Bologna, 1678; ed. a cura di G. ZANOTTI, Guidi all'Ancona, Bologna 1841.
- G. MANCINI, *Considerazioni sulla pittura (1614-1621 ca.)*; ed. a cura di A. MARUCCHI-L. SALERNO, 2 voll., Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1956-1957.
- L. MARZOCCHI (a cura di), *Scritti originali del conte Carlo Cesare Malvasia spettanti alla sua Felsina pittrice*, Edizioni Alfa, Bologna 1982.
- A. MASINI, *Bologna perlustrata*, Benacci, Bologna 1666; ed. anast. Forni, Sala Bolognese 1986.
- M. MENGZZI (a cura di), *L'eredità culturale e artistica di Matteo Zaccolini*, Biblioteca Malatestiana, Cesena 2020.
- G. MILANTONI, *Spettacoli, feste e teatri a Cesena nel XVII secolo e il trattato "Delle Scene e Teatri" di Scipione Chiaromonti*, in "Quadrivium", XVIII, 1977, pp. 169-181.
- M. ORETTI, *Notizie de' professori del disegno, 1760-1780*, Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, ms. B 128.
- C. PEDRETTI, *The Zaccolini Manuscripts*, in "Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance", XXXV, 1973, pp. 39-53.
- M. PIGOZZI (a cura di), *La percezione e la rappresentazione dello spazio a Bologna e in Romagna nel Rinascimento fra teoria e prassi*, Clueb, Bologna 2007.
- M. PIGOZZI (a cura di), *Ricerca umanistica e diagnostica per il restauro. Bologna: il caso Curti in città e in villa*, Tip. Le.co., Piacenza 2010.
- G. PLATANIA (a cura di), *"Pot-Pourri". Studi in onore di Silvana Ferreri*, Sette Città, Viterbo 2016.
- L. POSSANZINI, *Croce, Baldassarre*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 31, Treccani, Roma 1985, pp. 176-181.
- P. SANNUCCI, *Luce e colore nei pennacchi del Domenichino a Sant'Andrea della Valle*, in "Kermes", XXII, 2009, 75, pp. 44-54.
- D. SCAGLIETTI KELESCIAN (a cura di), *La chiesa di Santa Cecilia in Bologna. Riscoperte e restauri*, Costa, Bologna 2005.
- F. SCANNELLI, *Il microcosmo della Pittura*, Neri, Cesena 1657; ed. anast. Cassa di Risparmio di Forlì, Forlì 1989.
- S. SERLIO, *Secondo libro di prospettiva*, I, Barbé, Paris 1545.
- I. SILOS C. R., *Historiarum Clericorum regularium a congregatione condita*, Pars Tertia, Petri de Insula, Palermo 1666.
- M. SORTE, *Osservazioni nella pittura*, G. Zenaro, Venetia 1580; ed. in P. BAROCCHI (a cura di), *Trattati d'arte del Cinquecento*, 3 voll., Laterza, Bari 1960, I, pp. 272-301.
- H. STEINEMANN, *Baldassarre Croce, ein Maler der katholischen Reform*, 2 voll., Stuttgart 1986.
- C. STRINATI-A. TANTILLO (a cura di), *Domenichino 1581-1641*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 10 ottobre 1996-14 gennaio 1997), Electa, Milano 1996.
- M. VALLOZZA-G.M. DI NOCERA (a cura di), *Sistemi educativi e politiche culturali dal mondo antico al contemporaneo. Studi offerti a Gabriella Ciampi*, Università degli Studi della Tuscia, Viterbo 2019.
- R. VODRET (a cura di), *Roma al tempo di Caravaggio (1600-1630)*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 16 novembre 2011-18 marzo 2012), Skira, Milano 2012.
- F. ZERI, *Pittura e Controriforma. L'arte senza tempo di Scipione da Gaeta*, Einaudi, Torino 1957.
- A. ZUCCARI, *"Rhetorica christiana" e pittura: il cardinal Rusticucci e gli interventi di Cesare Nebbia, Tommaso Laureti e Baldassarre Croce nel presbitero di S. Susanna*, in "Storia dell'Arte", 107, 2004, pp. 37-80.



Fig. 1

Fig. 1 - Giuseppe Coduri, *Quadrature*, Morbegno, Palazzo Malacrida, salone (foto V. Martegani).

IL QUADRATURISMO DEL SETTECENTO SUL LARIO E IN VALTELLINA

Simonetta Coppa

ABSTRACT: *Particularly in connection with the suppression of religious orders, a considerable number of churches disappeared in the city of Como, so that only through written sources (Bartoli, 1777) are we aware of several now lost decorative fresco cycles, the work of 18th-century quadraturists such as Castellino, the Giovannini brothers, and Felice Biella. More satisfactory is the situation in the area around the upper portion of Lake Como (the so-called Alto Lario) and in Valtellina, both parts of the diocese of Como. In these peripheral areas, we find many well-preserved and well-documented works by masters in the art of quadratura: Giuseppe Coduri known as il Vignoli, Giovan Antonio Torricelli, and Felice Biella.*

KEYWORDS: Quadraturism in Alto Lario and in Veltlin, Giuseppe Coduri, Giovanni Antonio Torricelli, Felice Biella, Francesco Massalli.

In apertura sono indispensabili alcune avvertenze preliminari. Nella città di Como importanti complessi quadraturistici sono andati perduti in seguito alle soppressioni degli ordini religiosi, per le distruzioni e le trasformazioni intervenute nelle chiese. Ne abbiamo conferma attraverso le menzioni delle fonti¹. Di Giuseppe Antonio Castelli detto il Castellino, capostipite della fiorentine scuola quadraturistica monzese del Settecento, erano a Como le quadrature, a fianco del figurista milanese Giambattista Sassi, nella Cappella dedicata a S. Pio V nella distrutta Chiesa domenicana di S. Giovanni in Pedemonte. I “fratelli Castelli da Monza”, di cui scrive il Bartoli, sono da intendersi meglio come il Castellino, coadiuvato dal figlio e allievo Giuseppe. Dei fratelli Giovannini erano sempre a Como le quadrature nella scomparsa Chiesa di S. Pietro al Mercato, di Francesco Palazzi Riva quelle della Chiesa della Trinità, di contorno ad affreschi di Cesare Ligari. Per contro il composto, elegante barocchetto dei Giovannini, abituali collaboratori di Francesco Maria Bianchi e del Magatti, è bene

1 F. BARTOLI 1776-77, II, 1777, pp. 121-122.



Fig. 2



Fig. 4



Fig. 3



Fig. 5

Fig. 2 - Giuseppe Coduri, *Quadrature*, Morbegno, Palazzo Malacrida, salone (foto V. Martegani).

Fig. 3 - Giovanni Antonio Torricelli, *Quadrature*, Sondrio, Palazzo Sertoli in *Quadrivio*, salone dei balli (foto F. Pollini).

Fig. 4 - Giovanni Antonio Torricelli, *Quadrature*, Giuseppe Antonio Torricelli e Giuseppe Antonio Petri-
ni, *Pitture di figura*, Delebio, Oratorio di S. Gerolamo (foto F. Pollini).

Fig 5 - Giuseppe Coduri, *Quadrature*, Morbegno, Palazzo Malacrida, alcova (foto V. Martegani).

attestato nelle quadrature del coro della Chiesa di S. Antonio abate di Lugano, di contorno ad affreschi di Francesco Maria Bianchi, che si pongono in contrasto con il vitalismo esuberante di indirizzo marcatamente rococò dispiegato dai fratelli Torricelli nella medesima chiesa nella Cappella di S. Gerolamo Emiliani²: ma qui siamo al di fuori, benché non lontano, dai confini lariani.

A Como sopravvivono le quadrature del poco noto Giuseppe De Vincenti di contorno agli affreschi del Carloni nella Cappella dell'Immacolata nel Santuario del Crocifisso e dell'Annunciata (1725)³ e la raffinata prospettiva illusionistica di Felice Biella nell'abside di S. Eusebio intorno alla pala del Carloni (*ante* 1753), che costituisce "uno dei più compiuti esempi di decorazione settecentesca del territorio lariano"⁴. Diversi complessi decorativi del territorio rimangono allo stato attuale degli studi ancora nell'anonimato, è ad esempio il caso della grande prospettiva architettonica sulla parete di fondo del presbiterio della Chiesa dei SS. Pietro e Paolo a Nesso, di una monumentalità plastica accostabile a certe soluzioni dei Torricelli, senza tuttavia che se ne possa proporre l'attribuzione ai fratelli luganesi⁵.

Va poi considerato lo stato fortemente lacunoso delle conoscenze sui cicli pittorici di tema profano nei palazzi e nelle ville del territorio lariano, rispetto ad aree limitrofe in qualche misura meglio indagate come la Brianza. Affiorano solo dati sporadici. Francesco Palazzi Riva viene ingaggiato dagli Odescalchi del ramo di Cassano per il palazzo di Como e per la villa di Albese con Cassano (*ante* 1753), per opere oggi di incerta identificazione⁶. Per le Ville dei Giovio a Breccia, Grumello, Verzago, Balbiano, la ricchezza dei dati archivistici, frutto dello spoglio dei libri contabili di casa Giovio dal 1772 al 1794 effettuato dal Caprara⁷, ha fatto emergere numerosi nomi di quadraturisti come i Torricelli, Giuseppe Porro, Giuseppe Coduri, in contrasto peraltro con la forte problematicità nella identificazione delle opere, per le distruzioni e le modificazioni intervenute nel tempo nelle dimore.

Per seguire gli sviluppi del quadraturismo fra tardo barocco, rococò e neoclassicismo per quanto riguarda sia i cicli pittorici delle residenze nobiliari sia quelli, numerosi ma spesso in compromesso stato di conservazione, disseminati nelle chiese, si rivelano terreni di ricerca migliori, perché in grado di offrire materiali più ricchi, maggiormente integri e meglio documentati, i territori di confine come l'Alto Lario e la Valtellina. Qui infatti possiamo incontrare diversi interessanti episodi di quadraturismo che coinvolgono alcuni fra i più qualificati esponenti del genere operosi in Lombardia (e non

2 S. COPPA 1994b, pp. 67-77.

3 A. BARIGOZZI BRINI-K. GARAS 1967, pp. 50, 121.

4 F. CANI-D. PESCARMONA 1997, pp. 170-173.

5 M. MAGNI 1992, pp. 287-296, R. DE PAOLIS 2016, pp. 141-187.

6 A. BONAVITA-M. LEONI 2012, pp. 66-147.

7 V. CAPRARA 1983, pp. 295-307.



Fig. 6



Fig. 8

Fig. 6 - Francesco Massalli, *Quadrature*, Chiavenna, Palazzo Salis Tagstein (foto V. Martegani).

Fig. 7 - Felice Biella, *Quadrature*, Vercana, Chiesa di S. Salvatore, navata (foto N. De Angelis).

Fig. 8 - Felice Biella, *Quadrature*, Domaso, Chiesa di S. Bartolomeo, presbiterio (foto A. Comalini).



Fig. 7

solo): il comasco Giuseppe Coduri, il luganese Giovan Antonio Torricelli, il milanese Felice Biella, accanto a comprimari come Francesco Massalli, luganese, Giuseppe Porro, milanese, Carlo Scotti, intelvese, e altri ancora, fra cui i milanesi Ferdinando e Giuseppe Crivelli, spesso collaboratori del figurista Alessandro Parravicino, nipote del più noto Giacomo⁸. Un caso particolare è costituito dall'attività a Ponte in Valtellina e a Bormio di Giacomo Lechi, monzese, continuatore della scuola del Castellino di cui aveva ereditato la bottega, insieme ad un altro allievo del Castellino, Eugenio Ricci, suo parente e abituale collaboratore⁹. Essa è da collegare alla presenza in quelle località di due Collegi gesuitici entrambi intitolati a S. Ignazio: infatti il Lechi e il Ricci avevano lavorato nel Duomo di Monza a fianco del Carloni in un ampio ciclo pittorico (1738-40), il cui programma iconografico era stato approntato dal gesuita Bernardino Capriate, docente nel collegio di Brera, e la trasferta valtelinese dei quadraturisti monzesi si dovette quasi sicuramente alla intermediazione dei gesuiti di Milano o di Monza¹⁰. Giuseppe Coduri detto il Vignoli (1720-1802)¹¹ è uno degli esponenti di punta dell'indirizzo che è stato definito di "quadratura in superficie"¹², contraddistinto dalla trasposizione degli elementi architettonici in termini di pura decorazione, una tendenza diffusa nel Settecento lombardo (con il Castellino e la sua scuola, i Galliari, l'Agrati, il Biella, e altri), che si distacca dai canoni della quadratura di tradizione bolognese e pozzesca, fondata su un illusionismo prospettico marcatamente geometrico e architettonico. In uno studio di apertura tuttora fondamentale Rossana Bossaglia¹³ osservava che "[il Coduri] trasforma tutta l'architettura in una sorta di fiorita sfrangiata e soffice" e ne apprezzava la "grazia salottiera" e la "consumata destrezza", caratteri che sono al meglio dispiegati nel Palazzo Malacrida di Morbegno (fig. 2), i cui ambienti del piano nobile sono da lui decorati esclusivamente a quadratura (Cesare Ligari, per dissapori con il committente Giampietro Malacrida, limitò il suo intervento al salone maggiore e all'attiguo salotto delle Tre Grazie) (figg. 1, 5). Nel salone maggiore il Coduri ha lasciato la firma e la data 1761. Sulla volta le quadrature, contraddistinte da un fragile e nervoso linearismo e da una leggerezza cromatica giocata su tenui toni grigi, verdini e rosati, circondano la medaglia di Cesare Ligari con il *Trionfo delle Arti e delle Scienze*; lungo le pareti, per ampliare illusivamente la profondità dell'ambiente, si spalancano fughe prospettiche dischiuse da fantasiose finte arcate sormontate da vasti nicchioni, al cui interno svettano vasi slanciati, e si aggiungono inserti paesaggistici e floreali di raffinata eleganza e illusorie aperture a *trompe l'oeil*. L'impianto decorativo del salone

8 F. BORMETTI 2012, pp. 305-345. Si veda anche Eugenia Bianchi in questo volume.

9 F. BORMETTI-A. CORBELLINI 2017, pp. 276-285.

10 S. COPPA 2006, pp. 245-252.

11 P. VENTUROLI 1982, pp. 615-617; S. COPPA 2018, pp. 141-171.

12 A. CÒCCIOLI MASTROVITI 2011, pp. 41-67.

13 R. BOSSAGLIA 1960, pp. 377-398.

ha un precedente nella Chiesa di S. Filippo a Lodi, dove il Coduri qualche anno prima aveva rivestito con analoghe invenzioni dai toni opalescenti le pareti, mentre Carlo Innocenzo Carloni aveva affrescato le volte e i pennacchi¹⁴.

La collaborazione col Carloni si rinnova in Valtellina nel 1763 nella Parrocchiale di S. Fedele a Mello, nella quale le quadrature del Coduri circondano le *Storie* e la *Gloria* del santo titolare. Le volute di aerea leggerezza, i cartigli mossi e sfrangiati, le sovrapposte e le sovralfinestre sormontate da delicate nature morte di frutta e fiori accomunano i cicli di Lodi, Morbegno e Mello. Nel 1767 il Coduri torna a collaborare con Cesare Ligari in Valtellina nella navata della Chiesa della Madonna della Neve e di S. Carlo a Chiuro; qui, come in un intervento più tardo di minori proporzioni nella Cappella dell'Assunta nel Santuario della Madonna in Campagna a Ponte in Valtellina (1770), la sua adesione alla poetica rococò assume toni più controllati, già presaghi dell'affacciarsi di un nuovo indirizzo di gusto, che si manifesterà nella svolta neoclassica degli anni seguenti, con i lavori per Giambattista Giovio nel palazzo familiare di Como (a partire dal 1775), a fianco del Ronchelli e del Rodriguez, nei quali diviene dominante la presenza del figlio Giambattista, ormai all'insegna pressoché esclusiva dell'ornato neoclassico. Un altro episodio sintomatico dell'affermazione del nuovo corso è costituito in Valtellina dalla composta eleganza della decorazione del salone di Palazzo Cattani Morelli a Teglio, documentata all'intel्वese Carlo Scotti nel 1782, "frutto di una concezione sostanzialmente «non prospettica» e linearistica, ormai preneoclassica"¹⁵.

I paralleli nell'impianto architettonico e decorativo tra il salone di Palazzo Malacrida a Morbegno e quello di Palazzo Sertoli in Quadrivio a Sondrio si spiegano con la progettazione da parte del medesimo architetto, Pietro Solari da Bolvedro, e in anni molto vicini¹⁶; essi sono all'origine della tradizionale attribuzione del secondo al Coduri, oggi sostituita con quella al luganese Giovan Antonio Torricelli (1719-post 1811) per ragioni di stile¹⁷ (fig. 3). Rispetto al nitore grafico, alla eleganza linearistica, alla leggerezza cromatica del Coduri, le quadrature del Torricelli si contraddistinguono per la spiccata vigoria plastica degli elementi architettonici e per lo spettacolare illusionismo prospettico che rimandano alla matrice bolognese della sua formazione, giungendo al culmine nell'apparato esclusivamente quadraturistico della volta del salone sondriese. A queste caratteristiche si aggiunge il vitalismo esuberante, quasi frenetico, del repertorio strutturale e decorativo, dalla libertà fantasiosa nella resa dei partiti architettonici, dei vasi sfacciatamente opulenti, delle volute carnose e arricciate, delle cartelle rigonfie modellate da lumeggiature chiare, su cui si dispongono tralci vegetali e floreali dal disegno, quasi per contrasto, minuto e particolareggiato. È un linguaggio che pre-

14 A. BELTRAMI 2006, pp. 261-266.

15 E. NOÈ 1994, pp. 239-240.

16 G. ANGELINI 2018, pp. 173-197.

17 S. COPPA 1989, pp. 68-76.

senta strette congiunture col mondo del rococò internazionale, con il quale i fratelli Torricelli (a fianco di Giovan Antonio è frequentemente presente il figurista Giuseppe Antonio) erano entrati in contatto attraverso l'attività iniziale nella Svizzera centrale, nel coro superiore dell'Abbazia di Einsiedeln, accanto a Carlo Innocenzo e Diego Carloni e ai fratelli Asam (1748-1749) e nella Chiesa gesuitica di Lucerna (1749-1750)¹⁸.

Sempre al progetto dell'architetto Pietro Solari si deve la riedificazione dell'Oratorio di S. Gerolamo attiguo al Palazzo Peregalli di Delebio (dopo il 1745)¹⁹, il cui raffinato interno a pianta centrale di matrice borrominiana è rivestito di quadrature ad affresco di Giovan Antonio che racchiudono *Storie della Vergine* del fratello Giuseppe Antonio e dell'anziano Giuseppe Petrini (fig. 4), autore quest'ultimo della pala d'altare con *L'apparizione della Vergine a San Gerolamo*. I fratelli Torricelli furono ripetutamente attivi in Valtellina, in coppia o da soli, ricordiamo almeno gli interventi a Traona (in S. Alessandro, 1756), a Roncaglia di Civo (*Via Crucis*, 1756) e, per il solo Giuseppe, nei Palazzi Quadrio Pontaschelli a Chiuro e Besta a Teglio e nella Collegiata di Bormio²⁰. Della rimodellazione settecentesca del Palazzetto Salis Tagstein di Chiavenna è di nuovo responsabile l'architetto Pietro Solari; all'interno la volta ribassata del salone è decorata con quadrature di vivo sapore torricelliano, ispirate ad evidenza al modello di Palazzo Sertoli in Quadrivio a Sondrio, assegnate a Francesco Massalli (fig. 6), allievo e parente dei Torricelli²¹, documentato in Valtellina nel Palazzo Peregalli di Delebio (1761), e nelle Parrocchiali di Piantedo (1762) e di Postalesio (1775), qui a fianco di Giuseppe Antonio. Estremamente prolifici, i Torricelli furono attivi a Lugano, in Piemonte (a Malesco in Val Vigizzo e al Sacro Monte di Domodossola), a Bergamo, a Milano e nella Bassa Lombardia: Gaggiano, Magenta, Lodi, Roncadello, Crema, nel Cremasco, a Casalmaggiore²². In una lettera del febbraio 1761 indirizzata al capitano Michele Pedrazzini di Campo Val Maggia scrivono: "noi in locho chiuso dipingiamo tutto l'inverno", una precisazione che, in aggiunta a una ben organizzata bottega, serve a spiegare una produzione tanto copiosa²³.

Spostandoci ora in Alto Lario, li ritroviamo entrambi nella decorazione della Cappella di S. Marta in S. Stefano a Dongo (1756), e il solo Giovan Antonio è documentato nel 1778 nella Villa del Balbiano a Ossuccio, per opere di difficile identificazione, ma in questa parte del territorio lariano la presenza più significativa è quella di Felice Biella (?-1786)²⁴. La fama del Biella è affidata soprattutto alla decorazione della

18 E. AGUSTONI 1998, pp. 201-232; Id. 2019.

19 L. MELI BASSI 1990, pp. 46-50.

20 S. COPPA 1989, pp. 68-76; Id. 2000, pp. 22-31.

21 S. COPPA 2018, pp. 141-171.

22 E. Agustoni 1998, pp. 201-232; Id. 2011, pp. 444-455; M. Dell'omo 2005, pp. 119-130; L. Carubelli 1998, pp. 105-190; M. Tanzi 2015, pp. 153-154.

23 G. MONDADA 1966, pp. 134-136.

24 S. COPPA 2012, pp. 211-236.

grandiosa cupola ellittica del Santuario piemontese di Vicoforte, a fianco di Mattia Bortoloni (1747-1748), ma la sua vasta produzione, nella quale negli ultimi anni fu coadiuvato dal figlio Carlo Giuseppe, spazia dal Piemonte all'intera Lombardia fino a Piacenza e al Piacentino. Nel 1766 egli poteva rifiutarsi di sottoporre un bozzetto di prova per una finta cupola per il Duomo di Pavia, adducendo la sua consolidata fama, e scrivere orgogliosamente di avere dipinto "più di diciotto chiese in Milano, Lodi e in Piemonte, e di essere ben noto per il suo operare" (oggi purtroppo molte di queste opere sono andate perdute, basti citare a Milano quelle nelle Chiese di S. Maria del Camposanto, trasformata in epoca neoclassica, e di S. Maria di Caravaggio, demolita nel 1894). Tanto più importante risulta dunque la presenza in Alto Lario di due vasti complessi quadraturistici del Biella, documentati e in buono stato di conservazione, a Domaso e a Vercana, cui si aggiunge forse un intervento di minore portata a Livo.

In S. Bartolomeo a Domaso l'apparato illusionistico del Biella (1757) si distende lungo le pareti del presbiterio e del coro, intorno agli affreschi di Cesare Ligari e alla pala d'altare di Ferdinando Porta, culminando nella finta cupola sulla volta (fig. 8). Il buon successo di Domaso dovette aprire le porte al Biella e alla sua bottega familiare al più vasto cantiere del S. Salvatore a Vercana, dove il Biella fu impegnato per duecento giorni nel corso del 1762 per la decorazione della volta e delle pareti della navata, compresi l'organo e l'antistante cantoria, e della sagrestia vecchia (fig. 7). Sempre al Biella sono attribuite le quadrature del santuarietto mariano di Livo, decorato nel 1773, oggi visibili solo sulla volta, e in pochi saggi sulle pareti coperte da ridipinture.

Le quadrature del Biella a Domaso, giocate su toni tenui, con dominanti grigie, azzurrine e rosate, hanno un andamento ritmicamente linearistico e nella rinuncia a modellare plasticamente le 'architetture dell'inganno' perseguono effetti di eleganza leggera, squisitamente rococò, eminentemente decorativi. Siamo ben lontani dalla esuberanza plastica e cromatica ostentata fin quasi alla volgarità dai Torricelli, mentre maggiori sono le affinità, già notate dalla Bossaglia²⁵, con la maniera fragile e delicata del Coduri. A Vercana, come più tardi nella collegiata di Borgomanero (1770-1771), protagonista esclusiva è la quadratura, che coinvolge in un globale gioco illusionistico tutto l'interno, escludendo l'apporto dei figuristi. Le soluzioni prospettiche, compositive e decorative e i partiti cromatici adottati sulla volta di Vercana presentano strette somiglianze con quelli dell'Abbazia dei SS. Pietro e Paolo a Ospedaletto Lodigiano (1756) e del S. Vincenzo di Piacenza (1760), né ciò deve stupire, dato che una solida organizzazione di bottega quale quella del Biella, capace di affrontare con un lavoro di squadra complessi apparati pittorici distesi su vaste superfici, presupponeva l'adozione di cartoni e modelli destinati al reimpiego con opportune variazioni. A Vercana (e minore misura a Domaso) si manifesta il gusto del Biella per gli inserti paesaggistici,

25 R. BOSSAGLIA 1960, pp. 377-398.

che accomuna, pur con differenti formule stilistiche, tanto il Biella quanto il Coduri e i Galliari, e un maestro ancora poco conosciuto, il milanese Giuseppe Porro, attivo allo stato attuale delle conoscenze a Bergamo e molto estesamente in Valtellina nella seconda metà del Settecento²⁶. Il Biella vi ricorre tra l'altro a Ospedaletto Lodigiano, a Vercana sui parapetti di organo e cantoria, nella Rocca Scotti a San Giorgio Piacentino e, non lontano da Como, nei tardi interventi nella Villa Perego di Cremnago a Cremnago di Inverigo (1777), dove il suo linguaggio, nella accentuazione calligrafica del linearismo e nella crescente tenuità dei colori, anticipa gli svolgimenti neoclassici, ai quali anche il Coduri e i Galliari si convertiranno nella fase estrema della loro attività.

26 S. COPPA 1994A, pp. 33-119, 299-300.

Riferimenti bibliografici

- E. AGUSTONI, *I fratelli Torricelli e Giuseppe Antonio Petrini. Contatti, influenze e divergenze*, in "Archivio storico ticinese" XXXV, 124, 1998, pp. 201-232.
- E. AGUSTONI, *I Torricelli pittori in Piemonte*, in G. MOLLISI, L. FACCHIN (a cura di), *Swizzeri a Torino nella storia, nell'arte, nella cultura, nell'economia dal Quattrocento ad oggi*, Ticino Management, Lugano 2011, pp. 444-455.
- E. AGUSTONI, *Torricelli, famiglia*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 96, Treccani, Roma 2019, *ad vocem*.
- G. ANGELINI, *Segnalazioni per Giambattista Coduri ornatista tra Como e Milano*, in "Bollettino della Società Storica Valtellinese", 59, 2006, pp. 295-300.
- G. ANGELINI, *Pietro Solari architetto e l'architettura delle dimore signorili tra il lago di Como e le valli dell'Adda e della Mera*, in R. PEZZOLA-A. GAVAZZI (a cura di), *La Fondazione Isabel e Balz Baechi nelle valli dell'Adda e della Mera. Da un restauro a un progetto culturale per il territorio*, Ad Fontes, Morbegno 2018, pp. 173-197.
- A. BARIGOZZI BRINI-K. GARAS, *Carlo Innocenzo Carloni*, Ceschina, Milano 1967.
- F. BARTOLI, *Notizia delle pitture, sculture ed architetture che ornano le chiese, e gli altri luoghi pubblici di tutte le più rinomate città d'Italia*, 2 voll., presso Antonio Savioli, Venezia 1776-1777.
- A. BELTRAMI, *Un'aggiunta al catalogo di Giuseppe Coduri: gli affreschi della chiesa di San Filippo Neri a Lodi*, in F. FARNETI-D. LENZI (a cura di), *Realtà e illusione nell'architettura dipinta. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, atti del convegno internazionale di studi (Lucca, 26-28 maggio 2005), Alinea, Firenze 2006, pp. 261-266.
- A. BONAVITA-M. LEONI, *Ricerche intorno alle architetture Odescalchi*, in *Gli Odescalchi a Como e Innocenzo XI. Committenti, artisti, cantieri*, Nodo Libri, Como 2012, pp. 66-147.
- F. BORMETTI, *Il cantiere settecentesco nella "fabbrica antica". Interventi plastici e pittorici nelle cappelle*, in F. PRANDI (a cura di), *La chiesa di San Fedele in Pendolasco Poggiridenti*, Associazione San Fedele 1514-2014, Sondrio 2014, pp. 305-345.
- F. BORMETTI-A. CORBELLINI, *Quadraturisti monzesi a Ponte in Valtellina per tramite dei Gesuiti: il salone di palazzo Guicciardi*, in E. BIANCHI, A. ROVETTA, A. SQUIZZATO (a cura di), *Le arti nella Lombardia asburgica durante il Settecento. Novità e aperture*, atti del convegno di studi (Milano, 5-6 giugno 2014), Scalpendi, Milano 2017, pp. 276-285.
- R. BOSSAGLIA, *Riflessioni sui quadraturisti del Settecento lombardo*, in "Critica d'arte", VII, 1960, pp. 377-398.
- F. CANI-D. PESCARMONA, *Schede*, in S. COPPA, P.O. KRÜCKMANN, D. PESCARMONA (a cura di), *Carlo Innocenzo Carloni 1686/87-1775. Dipinti e bozzetti*, catalogo della mostra (Rancate-Campione d'Italia 1997), Skira, Ginevra-Milano 1997, pp. 170-173, cat. 47-48.
- V. CAPRARA, *Documenti d'arte settecentesca nell'Archivio Gioivo*, in "Periodico della Società storica comense", 50, 1983, pp. 295-307.
- L. CARUBELLI, *Note sul Settecento cremasco*, in "Insula Fulcheria", 28, 1998, pp. 105-190.
- A. CÒCCIOLI MASTROVITI, *Per il quadraturismo a Cremona e nel territorio nel Settecento: committenti, artisti, cantieri*, in E. BIANCHI-R. COLACE (a cura di), *Artisti cremonesi. Il Settecento*, Cremonabooks srl, Cremona 2011, pp. 41-67.
- S. COPPA, *L'opera dei fratelli Torricelli in Lombardia*, in "Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte", 46, 1989, pp. 68-76.
- S. COPPA, *Ligari, e altro. Per un profilo della cultura artistica in Valtellina dal tardo Seicento al primo Neoclassicismo*, in S. COPPA (a cura di), *Civiltà artistica in Valtellina e Valchiavenna. Il Settecento*, Edizioni Bolis, Bergamo 1994, pp. 33-119 (cit. 1994a).
- S. COPPA, *Il Settecento*, e schede, in M. GREGORI (a cura di), *Pittura a Como e in Canton Ticino dal Mille al Settecento*, Cariplo, Cinisello Balsamo 1994, pp. 67-77 (cit. 1994b).
- S. COPPA, *Schede*, in M. GREGORI (a cura di), *Pittura a Como e in Canton Ticino dal Mille al Settecento*, Cariplo, Cinisello Balsamo 1994, pp. 343-44 e 349-350 (cit. 1994c).
- S. COPPA, *La pittura in Valtellina fra tardo barocco e rococò*, in M. GREGORI (a cura di), *Pittura in Alto Lario e in Valtellina dall'Alto Medioevo al Settecento*, Cariplo, Cinisello Balsamo 1995, pp. 56-62.
- S. COPPA, *Giovan Pietro Romegialli e la pittura del Settecento in Valtellina. Uno sguardo d'insieme e alcuni aggiornamenti*, in G. PEROTTI (a cura di), *Giovan Pietro Romegialli e il Settecento morbegnese*, atti degli incontri (Morbegno, 1999), Comune di Morbegno, Sondrio 2000, pp. 22-31.

S. COPPA, *Considerazioni sul quadraturismo del Settecento in Lombardia. Il ruolo delle scuole locali. Quadraturisti monzesi noti e meno noti*, in F. FARNETI-D. LENZI (a cura di), *Realtà e illusione nell'architettura dipinta. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, atti del convegno internazionale di studi (Lucca, 26-28 maggio 2005), Alinea, Firenze 2006, pp. 242-252.

S. COPPA, *Il quadraturista Felice Biella e la sua opera in Alto Lario*, in "Altolariana - Bollettino della Società Storica Altolariana", 2, 2012, pp. 211-236.

S. COPPA, *Per un profilo di Giuseppe Coduri «diligentissimo pittore d'architettura» ed «eccellente pittore d'ornati». Con qualche osservazione sul quadraturismo del Settecento in Valtellina*, in R. PEZZOLA-A. GAVAZZI (a cura di), *La Fondazione Isabel e Balz Baechi nelle valli dell'Adda e della Mera. Da un restauro a un progetto culturale per il territorio*, Ad Fontes, Morbegno 2018, pp. 141-171.

M. DELL'OMO, *I fratelli Torricelli. Chiarimenti dai documenti e nuove opere tra Piemonte e Lombardia*, in "Bollettino storico vercellese", LXIV, 2005, 1, pp. 119-130.

R. DE PAOLIS, *Realtà e illusione nell'architettura dipinta. Quadraturismo e decorazione pittorica nella Provincia e antica Diocesi di Como (Comasco, Ticino, Valtellina)*, in G.M. VALENTI (a cura di), *Prospettive architettoniche, conservazione digitale, divulgazione e studio*, 2 voll., Sapienza Università, Roma 2016, II, pp. 141-187.

M. MAGNI, *Documenti e proposte per la chiesa dei SS. Pietro e Paolo a Nesso*, in "Arte cristiana", LXXX, 751, 1992, pp. 287-296.

L. MELI BASSI, *L'oratorio di S. Gerolamo a Delebio*, in "Notiziario della Banca popolare di Sondrio", 1990, pp. 46-50.

G. MONDADA, *I pittori Giuseppe e Giovan Antonio Torricelli di Lugano attivi anche a Campo Vallemaggia?* in "Bollettino storico della Svizzera italiana", LXXVII, II-III, 1966, pp. 134-136.

E. NOÈ, *Teglio, palazzo Cattani Morelli*, in S. COPPA (a cura di), *Civiltà artistica in Valtellina e Valchiavenna. Il Settecento*, Edizioni Bolis, Bergamo 1994, pp. 239-240.

M. TANZI, *Casalmaggiore primo amore*, in *La Zenobia di don Álvaro e altri studi sul Seicento tra la Bassa padana e l'Europa*, Officina Libraria, Milano 2015, pp. 153-154.

P. VENTUROLI, *Coduri Giuseppe detto il Vignoli*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 26, Treccani, Roma 1982, pp. 615-617.



Fig. 1

Fig. 1 - Fabrizio Sevesi, Luigi Vacca, *Decorazione illusiva*, Govone (Cuneo), Castello, salone d'onore, parete ovest (foto Paolo Robino 2019, su concessione di Govone Residenza Sabauda ETS).

IL SALONE D'ONORE DEL CASTELLO DI GOVONE: LA DECORAZIONE ILLUSIVA

Maria Vittoria Cattaneo

ABSTRACT: *In 1820, Carlo Felice of Savoy commissioned the decoration of the hall of honour of the Castle of Govone, with illusory architecture, following the theme of the myth of Niobe, in reference to the important enterprise promoted by Pietro Leopoldo of Tuscany in the years 1770-1780. The decoration is entrusted to the painter Luigi Vacca and the architectural layout to the quadraturist Fabrizio Sevesi, leading one to reflect on the new trends in quadraturist painting that leaned towards a more rigorous and measured architectural painting. This study investigates the work and role of Fabrizio Sevesi in relation to his grandfather Fabrizio Galliari and uncle Giovannino Galliari, as well as his training at the Brera Academy of Fine Arts and his subsequent activity as a stage painter and quadraturist in the Piedmontese cultural context of the first half of the 19th century.*

KEYWORDS: Quadraturism in Piedmont, Govone, Fabrizio Sevesi, Luigi Vacca, illusory decoration.

La decorazione del Salone d'onore del Castello di Govone (Cuneo) si inserisce nell'ambito delle opere di restauro e rimodernamento della residenza sabauda intraprese dal 1819 su committenza di Carlo Felice, all'epoca duca del Genevese, sotto la direzione degli architetti Giuseppe Cardone e Michele Borda¹. Con la Restaurazione Carlo Felice era rientrato in possesso del feudo e Castello di Govone, già appannaggio suo e del fratello minore Giuseppe Placido Benedetto conte di Moriana (morto a Sassari nel 1803), e aveva deciso di farne la propria dimora di villeggiatura. La residenza, situata lontano dalla capitale, ben si prestava alle esigenze del duca, che aveva un carattere schivo e amava la tranquillità².

Possiamo trarre informazioni dettagliate sulle opere realizzate soprattutto grazie alla cospicua documentazione conservata presso l'Archivio di Stato di Torino, all'interno

1 Gli interventi realizzati secondo il progetto e la direzione di Cardone e di Borda sono stati trattati da F. DALMASSO 1980a; Id. 1997; S. BROVIA 1997; Id. 2020; L. MALVICINO 2023a, pp. 259-268, 279-292; per Borda si veda in particolare G. BRONZINO 2023.

2 Su Carlo Felice di Savoia si vedano F. LEMMI 1931; G. LOCOROTONDO 1977.



Fig. 2

Fig. 2 - Fabrizio Sevesi, Luigi Vacca, *Niobe*, Govone (Cuneo), Castello, salone d'onore (foto Paolo Robino 2019, su concessione di Govone Residenza Sabauda ETS)



Fig. 3

Fig. 3 - Stampa tratta da A. Fabroni, *Dissertation sur les statues de Niobe* [...], Firenze 1779, planche II.

del fondo *Duca di Genova*. Contratti, documenti di cantiere e inerenti l'amministrazione dei beni, mandati di pagamento e la ricca corrispondenza intercorsa tra le persone a più stretto contatto con Carlo Felice – intendente generale, primo segretario – e i dipendenti dell'Azienda residenti a Govone permettono di seguire i lavori pressoché quotidianamente³.

Gli interventi di rimodernamento procedono spediti soprattutto negli anni 1819-1820: alla decorazione pittorica degli appartamenti a piano terra e al piano nobile si affianca la risistemazione e ampliamento del parco con l'impianto di un giardino all'inglese, ad opera dell'architetto-giardiniere Xavier Kurten⁴. A questo stesso periodo data la decorazione del Salone d'onore (fig. 1), dove Carlo Felice interviene direttamente

3 Torino, Archivio di Stato (ASTo), Sez. Riunite, Duca di Genova, *Casa del Duca del Genevese e Tenimento di Govone*. Le fonti documentarie relative al castello di Govone sono state recentemente analizzate in modo sistematico in L. MALVICINO 2023a.

4 Per l'intervento di Kurten cfr. L. MALVICINO 2023b, con bibliografia aggiornata.



Fig. 4

Fig. 4 - Fabrizio Sevesi, Luigi Vacca, *Decorazione illusiva*, Govone (Cuneo), Castello, salone d'onore, volta (foto Paolo Robino 2019, su concessione di Govone Residenza Sabauda ETS).

nella scelta del tema che doveva unificare pareti e soffitto, decidendo di ricostruire per immagini dipinte l'esito di quello che era stato un celebre episodio della politica culturale di Pietro Leopoldo di Toscana negli anni tra il 1770 e il 1780, il trasferimento da Roma a Firenze del gruppo scultoreo dei Niobidi e la sua sistemazione agli Uffizi, in una sala appositamente decorata dall'Albertolli⁵. L'avvenimento fu celebrato dalla *Dissertazione* del Fabroni (1779) e divulgato attraverso le stampe⁶ (figg. 2, 3). All'inizio del XIX secolo il gruppo scultoreo fu oggetto di un nuovo allestimento per volontà di Ferdinando III di Toscana (cugino e cognato di Maria Cristina di Borbone-Napoli, moglie di Carlo Felice), dando nuovo impulso e diffusione alla conoscenza delle statue. Sicuramente Carlo Felice e la consorte ebbero modo di ammirare la nuova sistemazione nell'aprile 1817, quando si recarono a Firenze per il fidanzamento della figlia del granduca, Maria Teresa, con Carlo Alberto principe di Carignano.

Nel salone del Castello di Govone, dopo alcuni interventi di adeguamento alle pareti e alla volta, la decorazione pittorica che illustra la vicenda mitologica di Niobe e dei

5 Cfr. F. DALMASSO 1980a; Id. 1980b; Id. 1997; Id. 2002; L. MALVICINO 2023c.

6 A. FABRONI 1779.



Fig. 5



Fig. 6

Fig. 5 - Fabrizio Sevesi, Luigi Vacca, *Decorazione illusiva*, Govone (Cuneo), Castello, salone d'onore, parete nord (foto Paolo Robino 2019, su concessione di Govone Residenza Sabauda ETS).

Fig. 6 - Fabrizio Sevesi, Giovannino Galliari, *Decorazione illusiva di navata e abside*, Biella, Cattedrale di S. Stefano.

suoi figli viene avviata nel marzo 1820⁷. Della sua realizzazione sono incaricati, per esplicita volontà di Carlo Felice, i pittori Luigi Vacca⁸ e Fabrizio Sevesi⁹, che operano rispettivamente come figurista e come pittore di architetture prospettiche. Si trattava di due artisti già uniti da una lunga e consolidata collaborazione nel campo delle scenografie teatrali, il primo come decoratore figurista, il secondo come inventore prospettico: a Torino lavorarono in modo pressoché ininterrotto per quasi un quarantennio (dal 1800 fino alla morte di Sevesi, nel 1837) come scenografi per il Teatro Regio e il Teatro Carignano. Il proficuo sodalizio tra i due è ricordato anche dalle fonti coeve: il pittore Francesco Gonin (1808-1889) nelle sue *Memorie* manoscritte descrive Sevesi come “artista di grandissimo merito nelle architetture e nelle prospettive”, mentre giudica Vacca – erede del neoclassicismo accademico del suo maestro Lorenzo Pêcheux – “colto [...], appassionato per l’arte, d’indole studiosa”¹⁰. I due autori erano inoltre legati da vincoli di parentela, in quanto avevano entrambi sposato due figlie dell’architetto, scenografo e costumista Giacomo Pregliasco, “disegnatore del vestiario dei teatri torinesi”, costumista del Regio dal 1799, attivo anche per il Teatro alla Scala di Milano e impegnato inoltre in altri teatri (ristrutturazione del Teatro San Carlo di Napoli, progettista di quello di Chambéry col Sevesi e di quello di Vigevano)¹¹ ed erano entrambi membri e docenti dell’Accademia di Belle Arti di Torino¹², dato estremamente rilevante, come vedremo in seguito.

7 Cfr. L. MALVICINO 2023c.

8 Su Vacca si veda M. TOMIATO 2002b, con bibliografia.

9 Su Sevesi: *ibidem* con bibliografia.

10 Le *Memorie* di Gonin sono state pubblicate integralmente in A. CIFANI-F. MONETTI 2019, pp. 69-108.

11 Su Pregliasco si veda A.M. DE LEONARDIS 2002, con bibliografia.

12 Cfr. E. DELLAPIANA 2002.

Le ragioni della scelta dei due artisti da parte di Carlo Felice sono ben illustrate in un notiziario sull'attività di artisti membri dell'Accademia torinese nel periodo coevo, dove si legge:

I colleghi Luigi Vacca e Fabrizio Sevesi hanno dato e danno continuamente evidenti prove della loro valentia coll' esporre sopra questi teatri nuove produzioni, ingannando il Sevesi lo spettatore con le sue architettoniche prospettive per il rigore delle linee e la ben intesa degradazione di tinte; il Vacca poi con i soggetti di figura a imitazione di Paolo Veronese è giunto a farli comparire originali [...]. Sua Maestà avendo conosciuto il talento prospettico ed ornataista del Sevesi lo impiegò ne' Reali Palazzi e Castelli in compagnia del sig. Vacca¹³.

Fatto non insolito, in quanto sovente i quadraturisti operavano anche in ambito teatrale, derivandone suggerimenti, modelli e analogie tematiche.

La lunga pratica di Vacca e Sevesi ha lasciato l'impronta nel salone del Castello di Govone, dove l'illusione architettonica viene utilizzata in funzione dell'opera del figurista, che viene potenziata in una dimensione scenica che dà risalto ai gruppi statuari. Il salone è interamente affrescato con una complessa e scenografica decorazione monocroma di finte architetture. Viene qui simulato un grande ambiente dell'antichità classica dove lungo le pareti un colonnato corinzio funge da sfondo alle sculture dei Niobidi collocate, come agli Uffizi, su alti basamenti parallelepipedi. Sopra le colonne, alla base della volta, pare protendersi sul salone una balaustra, al di là della quale si sviluppa un grande fregio anch'esso monocromo che illustra il mito di Niobe (fig. 5). La volta sovrastante è dipinta a finte lacunari, alternati a vani rettangolari con gruppi di due o quattro figure monocrome a tutto tondo che rappresentano Aure e Zefiri (fig. 4). Al centro, un medaglione ovale raffigurante l'Olimpo, con Latona, Apollo e Diana, è l'unica parte policroma che si presenta come uno sfondato contro il cielo.

I documenti attestano per il salone di Govone anche l'intervento del pittore genovese Carlo Pagano – già attivo con il conterraneo Andrea Piazza negli appartamenti al piano nobile – con la sua équipe, sul cui contributo a livello decorativo all'interno del salone si deve ancora fare maggior chiarezza¹⁴. La decorazione del salone risultava conclusa già nell'agosto 1820, dopo un vero e proprio *tour de force* in ambito decorativo¹⁵.

La decorazione illusiva del salone di Govone si presta a letture diverse, facendo riferimento al contesto storico-culturale dell'epoca¹⁶.

Una prima interpretazione è legata a quella che potremmo definire 'crisi' della pittura di quadratura in atto dal tardo Settecento. Anna Maria Matteucci ha messo in evidenza come tra la fine del XVIII secolo e l'inizio del successivo si registri una "flessione

13 Cfr. F. DALMASSO 1980a, p. 315 n. 11.

14 Cfr. *Ibidem*; L. MALVICINO 2023c, p. 291.

15 *Ibidem*.

16 Si vedano in merito E. CASTELNUOVO-M. ROSCI 1980; S. PINTO 1987; F. DALMASSO 2000.

del gusto quadraturistico": l'interesse per la pittura di quadratura decade ed essa perde di conseguenza parte del suo "slancio vitale". Gli studi di Matteucci fanno riferimento perlopiù al Veneto, all'Italia centrale e a parte di quella settentrionale, senza toccare il Piemonte¹⁷, tuttavia le sue considerazioni risultano estremamente pertinenti anche per il caso del salone del Castello di Govone.

Il razionalismo del periodo illuminista aveva stimolato il declino di una moda che puntava sull'illusione, sull'inganno e sulla meraviglia. Un colpo decisivo alla pittura di quadratura viene inoltre inferto dagli esempi di figura pubblicati ne *Le Antichità di Ercolano esposte* (Napoli 1757-1792) – opera voluta da Carlo III di Borbone, nonno di Maria Cristina, per rendere note le scoperte archeologiche di Ercolano – che contribuiscono all'affermarsi della parete con colonne di poco oggetto, su cui si librano fregi monocromi istoriati e statue di divinità antiche. Anche i colori vistosi sono banditi perché si ricercano gli effetti cromatici dei marmi.

Le enfattizzazioni spaziali barocche, le grandi superfici interamente affrescate senza alcuna cesura che si estendevano sull'intera parete, continuando sulla volta, lasciano il posto alla scansione degli spazi e alla loro suddivisione in 'comparti'. Diventa "più raro vedere, nel tardo Settecento, la prosecuzione nella volta di altre colonne, miranti a creare una virtuale continuità architettonica con l'intero ambiente"¹⁸. Lo stacco con il soffitto viene ora solitamente sottolineato: l'architettura dipinta deve essere, quanto alle proporzioni, conforme alle dimensioni dell'ambiente. Si registra una maggiore severità dell'impaginato, resa anche attraverso l'uso del monocromo, abbandonando la "vivacità delle tinte felicemente profuse"¹⁹ che connotava la quadratura barocca.

Nella seconda metà del Settecento – rileva ancora Matteucci – in linea con il recupero dell'antico e con le istanze di rigore ed essenzialità proprie del razionalismo, non si può più parlare di quadratura propriamente intesa, quanto piuttosto di pittura di architettura. Le conoscenze prospettiche vengono ancora utilizzate dai pittori per trarre in inganno, ma è un inganno più 'misurato' e 'rigido', meno enfattizzato e volto a suscitare stupore e meraviglia che in periodo barocco. Luce e ombra continuano ad essere sapientemente utilizzate per esaltare la resa plastica dei vari elementi, come si usava in età barocca, ma la parete riacquista il suo valore di limite, separando lo spazio del vissuto da quello della rappresentazione²⁰. Si pone quindi un interrogativo: è sopravvissuta la pittura di quadratura? Se sì, in che modo si è affermata? Riflettendo schemi connaturati alle varie tradizioni locali o proponendo architetture virtuali rinnovate dal gusto neoclassico?

Le considerazioni critiche precedentemente illustrate possono essere riferite anche al caso del salone del Castello Govone, dove la decorazione monocroma lungo le pa-

17 Cfr. in particolare A.M. MATTEUCCI 2006.

18 Ivi, p. 17.

19 Ivi, p. 15.

20 Ivi, pp. 17, 19-21.

reti attesta la rinuncia a un coinvolgente inganno totale. L'impaginato architettonico virtuale e l'organizzazione dei partiti decorativi risultano più 'rigidi', lo stacco tra le pareti e la volta viene sottolineato dal fregio monocromo, che si sviluppa continuo al di sopra delle colonne, al di là della balaustra, lungo tutta la base della volta; sulla volta stessa la decorazione è suddivisa in scomparti tramite incorniciamenti e riquadri monocromi, secondo il gusto neoclassico: potremmo dire che si rileva una sorta di rigore accademico. L'orientamento verso una pittura di architettura piuttosto che verso una quadratura propriamente intesa si può cogliere in particolare nel registro inferiore del salone, dove il finto colonnato corinzio, grazie a un sapiente uso delle ombre e della prospettiva, simula comunque la presenza di una sorta di deambulatorio tra le colonne e le pareti retrostanti. L'effetto prospettico maggiormente accentuato – quella che potremmo ritenere la quadratura propriamente detta – è costituito dalla balaustra che, al di sopra della trabeazione, pare protendersi sullo spazio sottostante.

Anche l'utilizzo dell'illusione architettonica in funzione dell'opera del figurista attesta un cambiamento in atto dalla seconda metà del Settecento, nuovamente rilevato da Matteucci: mentre in precedenza, nel rapporto tra quadraturisti e figuristi, i primi sembravano prevalere, in un'epoca in cui questo genere di pittura aveva perso parte del suo slancio vitale i ruoli cambiano²¹.

A Govone, la scelta del tema e il chiaro omaggio all'antico e alla mitologia sono in linea con il gusto neoclassico e con l'attenzione che si andava diffondendo all'epoca per il collezionismo archeologico; Carlo Felice trovò sicuramente nella moglie, Maria Cristina di Borbone-Napoli – la cui inclinazione per l'archeologia è nota – condivisione e appoggio per le proprie decisioni. La lettura di questa decorazione può essere fatta anche in riferimento al contesto di Restaurazione nel Regno sabauda e, in particolare, alla committenza e alla sensibilità culturale di Carlo Felice e della consorte. Arte e archeologia rivestono infatti un ruolo rilevante per entrambi.

L'interesse di Carlo Felice, re di Sardegna dal 1821 al 1831, per l'archeologia era già emerso prima della sua ascesa al trono. Nel 1825 aveva fatto intraprendere scavi archeologici nello Stato pontificio, alla Villa della Rufinella presso Frascati, territorio dell'antica Tuscolo, che aveva ereditato nel 1824 dalla sorella Marianna del Chiabrese. Probabilmente gli scavi vennero iniziati per volontà di Maria Cristina di Borbone-Napoli, la cui attenzione per l'archeologia era legata alle sue origini²². Figlia di Ferdinando IV, re di Napoli e di Sicilia, e di Maria Carolina d'Asburgo-Lorena, prima di andare in sposa nel 1807 a Carlo Felice di Savoia, la principessa trascorre l'infanzia e l'adolescenza nel Regno di Napoli, in un momento in cui la città partenopea si andava affermando tra le principali capitali d'Europa anche e soprattutto grazie all'importanza riconosciuta all'arte – quella antica in particolare – e all'interesse internazionale destato dagli

21 A.M. MATTEUCCI 2015, p. 152.

22 Cfr. M.V. CATTANEO 2000.

scavi di Ercolano e di Pompei. Le scoperte archeologiche diventano punto di forza della politica culturale di Ferdinando IV e rendono Napoli un importante centro di studi sull'antichità e tappa fondamentale del *Grand Tour*.

La promozione artistica e culturale ha un ruolo centrale anche durante il regno di Carlo Felice, che se ne serve per riaffermare il potere della propria dinastia dopo il governo napoleonico. Sebbene con spirito conservatore e finalizzato soprattutto all'esaltazione delle origini del casato sabauda, durante i dieci anni di governo conduce il Regno di Sardegna a un notevole progresso anche in ambito culturale, facendo proprie alcune delle istanze introdotte dai francesi. Il sovrano assicura a Torino una collezione archeologica di notevole prestigio, che contribuisce all'affermazione della città tra le maggiori capitali europee, acquistando nel 1823 da Bernardino Drovetti, console francese in Egitto dal 1803, la sua collezione archeologica, che costituirà il nucleo fondamentale del Museo Egizio. Nel 1824 avvia inoltre la riforma dell'Accademia di Torino, denominata ora Reale Accademia di Belle Arti, con la riorganizzazione delle scuole di pittura, scultura e architettura, alla formazione del cui corpo docente sono chiamati i maggiori artisti torinesi. È soprattutto mediante le opere commissionate ad artisti di formazione accademica che il re di Sardegna attua il proprio programma di celebrazione dinastica: architettura, scultura e dipinti vengono utilizzati come strumenti di diffusione dell'ideologia sovrana; Carlo Felice rende l'Accademia di Belle Arti una sorta di 'officina di corte' e non di rado si affida ad architetti e artisti formati al suo interno anche per gli interventi nelle proprie residenze.

La scelta degli artisti incaricati della decorazione del salone del Castello di Govone – Vacca e Sevesi – si colloca su questa linea e rispecchia gli interessi di Carlo Felice e i tratti salienti della sua committenza. Il sovrano era un appassionato di teatro, tanto da costituire a Torino la "Reale Compagnia drammatica"; nella residenza di Agliè farà anche realizzare un teatrino, che avrà un ruolo importante nella vita di corte. Luigi Vacca e Fabrizio Sevesi costituivano a quel tempo un binomio di sicuro richiamo, legato ai tanti anni di lavoro in comune in qualità di scenografi per i principali teatri torinesi; inoltre dal 1824 saranno entrambi professori di pittura all'Accademia di Belle Arti riformata da Carlo Felice.

È soprattutto la figura di Sevesi, scenografo e pittore prospettico oggi non molto conosciuto, che merita di essere approfondita in questa sede, poiché la sua formazione e i legami di parentela con i Galliari risultano elementi rilevanti per lo studio della decorazione illusiva del Salone d'onore del Castello di Govone.

Nato nel 1773 a Milano da uno scultore e da Ludovica, terza figlia del pittore e scenografo Fabrizio Galliari, si forma all'Accademia di Brera negli anni in cui Giocondo Albertolli²³ (autore della decorazione della sala degli Uffizi in cui era allestita la collezione dei Niobidi) era professore di ornato e una delle figure di maggior spicco

23 Su Albertolli si segnala qui soltanto il recente C. AGLIATI, P. CORDERA, G. RICCI 2019, con bibliografia aggiornata.

nel corpo docente. Proprio di repertori di grande diffusione e prestigio come quelli dell'Albertolli, Sevesi si avvarrà per le parti di ornato nel salone di Govone. Nel 1797 si trasferisce a Torino, dove risiedeva lo zio Remigio Sevesi, membro della Compagnia di San Luca. Qui già nel 1798 inizia a lavorare come scenografo al Teatro Carignano e dal 1800 al Regio, dove instaura con il pittore e scenografo Luigi Vacca una collaborazione che durerà fino alla sua scomparsa (1837). Come evidenziato da Mercedes Viale Ferrero, entrambi seppero adattarsi alle esigenze del teatro di questo lungo periodo: Vacca “adeguandosi in modo efficace al mutare del gusto, dal neoclassicismo al romanticismo medioevaleggiante e goticheggiante, alla ripresa di un Sei-Settecento di maniera”²⁴, Sevesi “perfezionando il gusto per il ritratto di ambiente, già introdotto dai Galliari, con accenti nuovi”²⁵.

All'intensa attività in campo teatrale, Sevesi affianca infatti quella di pittore prospettico in complessi decorativi d'ambiente. Nel 1810 realizza a Chambéry (dove nel 1823 sarà nuovamente attivo, nel teatro della città, insieme a Pregliasco), sulle pareti del coro della cattedrale, la pittura illusiva in stile gotico che simula uno spazio retrostante: anche in questo caso non si tratta di quadratura propriamente intesa, ma di architettura illusiva dipinta. Nel 1834 è incaricato di proseguire sulle navate del duomo di Biella la decorazione neogotica illusiva di abside, presbiterio e cupola dipinta dal pittore e scenografo Giovannino Galliari tra il 1783 e il 1795. Sevesi definisce quest'ultimo “mio zio e maestro”, testimoniando l'importante ruolo dei Galliari nella sua formazione, ed esprime al contempo imbarazzo e preoccupazione per l'esecuzione dell'incarico a causa del “cambiamento delle mode” che comportano “variazioni di stile” rispetto a quanto realizzato in precedenza: egli dovrà necessariamente intervenire con “uno stile più purgato e più spiegato di carattere”, facendo attenzione a non contrastare troppo con l'opera dello zio²⁶ (fig. 6).

L'imbarazzo provato da Sevesi nell'affrontare il completamento della decorazione realizzata dallo zio attesta chiaramente il profondo cambio di passo avvenuto a livello culturale e decorativo nel periodo intercorso: l'affermazione del razionalismo, caratterizzato da una marcata ricerca del rigore e dell'essenzialità, segna l'abbandono di un tipo di decorazione che, mediante un sapiente uso della prospettiva, mirava a creare uno spazio illusivo, aulico ed enfaticizzato – la pittura di quadratura propriamente detta – a favore di una decorazione illusiva più ‘misurata’, che potremmo definire pittura prospettica di architettura.

24 M. VIALE FERRERO 1991, p. 472.

25 M. VIALE FERRERO 1970, p. 182.

26 Cfr. E. PAGELLA 1987, p. 345.

Riferimenti bibliografici

C. AGLIATI, P. CORDERA, G. RICCI (a cura di), *Ornato e architettura nell'Italia neoclassica. Il fondo degli Albertolli di Bedano, secoli XVIII-XIX*, Edizioni dello Stato del Cantone Ticino, Bellinzona 2019.

G. BRONZINO, *Michele Timoteo Borda, architetto regio discendente di una famiglia di tecnici al servizio della Corte e del territorio*, in L. MALVICINO (a cura di), *Da insediamento fortificato a reale villeggiatura. Committenza, architettura e paesaggio per il castello di Govone*, All'Insegna del Giglio, Firenze 2023, pp. 361-372.

S. BROVIA, *L'architettura fra modelli, progetti e cantieri*, in L. MORO (a cura di), *Il Castello di Govone. L'architettura*, Celid, Torino 1997, pp. 25-43.

S. BROVIA, *L'architettura del castello fra progetti e cantieri*, in S. BORRA (a cura di), *Il Castello di Govone*, Celid, Torino 2020, pp. 18-39.

E. CASTELNUOVO-M. ROSCI (a cura di), *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna/1773-1861*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Reale, Palazzina della Promotrice, Palazzo Madama, maggio-luglio 1980), 3 voll., Stamperia Artistica nazionale, Torino 1980.

M.V. CATTANEO, *Gli inizi della collezione archeologica di Agliè. L'impegno per l'antico di Carlo Felice e Maria Cristina di Savoia: da Tuscolo a Veio (1821-1839)*, in "Studi Piemontesi", XXIX, 2, 2000, pp. 405-430.

A. CIFANI-F. MONETTI (a cura di), *Omaggio a Francesco Gonin (1808-1889)*, Effatà, Cantalupa 2019.

F. DALMASSO, *Govone, residenza estiva di Carlo Felice. Lavori di rimodernamento tra il 1819 e il 1825*, in "Studi Piemontesi", IX, 2, 1980, pp. 313-318 (cit. 1980a).

F. DALMASSO, *Una residenza estiva di Carlo Felice: il Castello di Govone*, in E. CASTELNUOVO-M. ROSCI (a cura di), *Cultura figurativa e architettonica negli Stati del Re di Sardegna/1773-1861*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Reale, Palazzina della Promotrice, Palazzo Madama, maggio-luglio 1980), 1, Stamperia Artistica nazionale, Torino 1980, pp. 299-300 (cit. 1980b).

F. DALMASSO, *Il castello negli anni di Carlo Felice. Decorazione e arredi lignei*, in L. MORO (a cura di), *Il Castello di Govone. L'architettura*, Celid, Torino 1997, pp. 59-65.

F. DALMASSO, *La cultura artistica*, in U. LEVRA (a cura di), *Storia di Torino*, VI, *La città nel Risorgimento (1798-1864)*, Einaudi, Torino 2000, pp. 685-701.

F. DALMASSO, *La decorazione pittorica nel Castello di Govone*, in P. DRAGONE (a cura di), *Pittori dell'Ottocento in Piemonte. Arte e cultura figurativa 1800-1830*, Sagep, Genova 2002, pp. 243-245.

A.M. DE LEONARDIS, voce *Giacomo Pregliasco*, in P. DRAGONE (a cura di), *Pittori dell'Ottocento in Piemonte. Arte e cultura figurativa 1800-1830*, Sagep, Genova 2002, p. 356.

E. DELLAPIANA, *Gli accademi di Albertina. Torino 1822-1884*, Celid, Torino 2002.

A. FABRONI, *Dissertation sur les statues de Niobe dédiés à Son Altesse Royale Monseigneur l'Archiduc Pierre Léopold Grand Duc de Toscane*, Imprimerie Moÿcke, Florence 1779.

F. LEMMI, *Carlo Felice*, Paravia, Torino 1931.

G. LOCOROTONDO, *Carlo Felice di Savoia*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XX, 1977, ad vocem.

L. MALVICINO (a cura di), *Da insediamento fortificato a reale villeggiatura. Committenza, architettura e paesaggio per il castello di Govone*, All'Insegna del Giglio, Firenze 2023 (cit. 2023a).

L. MALVICINO, *Il giardino di Xavier Kurten*, in L. MALVICINO (a cura di), *Da insediamento fortificato a reale villeggiatura. Committenza, architettura e paesaggio per il castello di Govone*, All'Insegna del Giglio, Firenze 2023, pp. 269-278 (cit. 2023b).

L. MALVICINO, *Soggetti e modelli per la decorazione del piano nobile. Luigi Vacca, Carlo Pagani e Andrea Piazza pittori per Carlo Felice*, in L. MALVICINO (a cura di), *Da insediamento fortificato a reale villeggiatura. Committenza, architettura e paesaggio per il castello di Govone*, All'Insegna del Giglio, Firenze 2023, pp. 284-292 (cit. 2023c).

A.M. MATTEUCCI, *La crisi della pittura di quadratura nella seconda metà del Settecento*, in F. FARNETI-D. LENZI (a cura di), *Realtà e illusione nell'architettura dipinta. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, atti del convegno (Lucca, 26-28 maggio 2005), Alinea, Firenze 2006, pp. 13-28.

A.M. MATTEUCCI, *La componente scenica nelle quadrature delle ville venete*, in S. BERTOCCI-F. FARNETI (a cura di), *Prospettiva, luce e colore nell'illusionismo architettonico. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, atti del convegno (Firenze-Montepulciano, 9-11 giugno 2011), Artemide, Roma 2015, pp. 147-156.

L. MORO (a cura di), *Il Castello di Govone. Gli appartamenti*, Celid, Torino 2000.

E. PAGELLA, *Neogotico sabauda*, in S. PINTO (a cura di), *Arte di corte a Torino da Carlo Emanuele III a Carlo Felice*,

Cassa di Risparmio di Torino, Torino 1987, pp. 331-348.

S. PINTO (a cura di), *Arte di corte a Torino da Carlo Emanuele III a Carlo Felice*, Cassa di Risparmio di Torino, Torino 1987.

M. TOMIATO, voce *Fabrizio Sevesi*, in P. DRAGONE (a cura di), *Pittori dell'Ottocento in Piemonte. Arte e cultura figurativa 1800-1830*, Sagep, Genova 2002, p. 369 (cit. 2022a).

M. TOMIATO, voce *Luigi Vacca*, in P. DRAGONE (a cura di), *Pittori dell'Ottocento in Piemonte. Arte e cultura figurativa 1800-1830*, Sagep, Genova 2002, p. 370 (cit. 2022b).

M. VIALE FERRERO, *Filippo Juvarra scenografo e architetto teatrale*, Pozzo, Torino 1970.

M. VIALE FERRERO, *Affanni e dilette di «inventori» e «pittori»*, in A. BASSO (a cura di), *L'arcano incanto. Il Teatro Regio di Torino 1740-1990*, catalogo della mostra (Torino, Teatro Regio, 16 maggio - 29 settembre 1991), Electa, Milano 1991, pp. 447-452.



Fig. 1

Fig. 1 - Giuseppe Dallamano, *Proseguo illusorio della scala reale*, Cherasco (Torino), Palazzo Auregli di Torricella (Foto prof. Bruno Taricco).

GIUSEPPE DALLAMANO E FILIPPO JUVARRA. I DECORI DI PRIMO SETTECENTO IN PALAZZO AUREGLI DELLA TORRICELLA DI CHERASCO

Rita Binaghi

ABSTRACT: *The study of the works of the quadraturist Giuseppe Dallamano, created in the small town of Cherasco in Piedmont, has added a further piece to our knowledge of this artist, who was in close contact with the architects Bernardo Antonio Vittone and Filippo Juvarra. He also highlighted the importance of the role played in Savoy culture by Juvarra's professional studio, to which both Vittone and Dallamano belonged, in educating young aspiring architects in the optical-perspective vision of the architect.*

KEYWORDS: Quadraturism in Piedmont, Cherasco, Giuseppe Dallamano, quadraturist-architect relationship, architectur's optical-perspective vision.

Nel passaggio tra Sei e Settecento, nella città sabauda di Cherasco, assistiamo alla definizione concettuale e pittorica di un nuovo spazio, portato poi, alla fine del secondo decennio del secolo XVIII, a livelli decisamente alti grazie all'entrata in scena del quadraturista modenese Giuseppe Dallamano (Modena, 1679-Murazzano, 1758)¹. Si tratta di un artista proveniente dall'esterno del mondo piemontese e ciò contribuì ad un aggiornamento del gusto.

Il quadraturista modenese godeva della stima dell'architetto Bernardo Antonio Vittone, il quale, nella prima delle sue opere letterarie, le *Istruzioni Elementari* (1760), dedica alcune pagine alla prospettiva². La finalità dell'introdurre tale argomento era far comprendere agli architetti in formazione, a cui l'opera era dedicata, l'importanza di avere un occhio educato alla visione prospettica ed anche al quadraturismo, co-

1 Per una ricostruzione della biografia del quadraturista modenese si veda G. MARTINELLI BRAGLIA 1985, pp. 796-798; ID. 2006, pp. 191-223.

2 B.A. VITTORE 1760, I, pp. 527-535.

noscenze entrambe fondamentali per operare nel concreto, mettendo in opera quelle correzioni ottiche, non allineate alla regola, ma necessarie anche nel fare quotidiano del cantiere edile per soddisfare le esigenze della fruizione percettiva del realizzato. Per questo Vittone tratta nel suo scritto il tema della resa prospettica utilizzata dai pittori di quadratura, e spiega su quali basi scientifiche avvenga il processo riproduttivo: la conoscenza della geometria e della scienza della visione che gli antichi chiamavano "perspectiva"³. Infatti, scrive:

Escogitate quindi con il lume della Geometria, e dell'Arte stessa varie regole, e di lineamenti valendosi e paralleli, e convergenti, e congruamente li colori, ed ombreggiamenti maneggiando, a segno tale si sono in quest'Arte portati, che dalle Opere loro ben spesso ingannato rimane l'occhio di chi le mira, non facilmente discernendo dalle produzioni della Natura, e dalla reale esistenza ciò, che per altro non è, che semplice pittura⁴.

L'INGANNO DELL'OCCHIO E LA CREAZIONE DI UNO SPAZIO ILLUSORIO

Il fine da raggiungere per l'illusionismo ottico-prospettico pittorico era l'inganno dell'occhio, perché era ciò che permetteva di intervenire sull'architettura reale senza spostare muri o mutare sistemi di copertura e meno che mai preoccuparsi di rispettare le esigenze strutturali.

Indubbiamente è questo il grande pregio del quadraturismo, applicato all'edilizia civile e religiosa: una libertà di inventiva ed un contenimento dei costi, perché permetteva di evitare costruzioni o rifacimenti reali, economicamente decisamente più onerosi. Lo scopo perseguito era l'intervento sulla percezione dello spazio, creato in modo illusorio, ma con la potenza semantica dell'effettivamente costruito.

A testimone della versatilità del genere, Vittone nelle *Istruzioni Elementari* cita un unico artefice operoso in Piemonte nella prima metà del Settecento, dimostrando grande abilità nel creare l'equivoco tra reale ed illusorio; l'inganno, scrive l'architetto piemontese, è "cosa che accade a chi nel Piemonte fissa l'occhio nelle opere di Giuseppe Dallamano"⁵. Il modenese è indubbiamente l'artista più interessante che ha operato a Cherasco nei primi anni del Settecento, con cui Vittone aveva un particolare legame, fatto di sincera stima, tanto da citarlo. Il perché di tale citazione è oggi chiaro: Vittone esplicita l'importanza del rapporto che aveva in prima persona con il quadraturista, cui si aggiungeva quello di entrambi con il primo architetto di Sua Maestà, Filippo Juvarra, definito dall'architetto piemontese come proprio "Maestro" quando, nelle *Istruzioni*

3 R. BINAGHI 2015a, pp. 195-203.

4 B.A. VITTORE 1760, I, p. 528.

5 *Ibidem*.

Elementari, parla dell'intercolumnio e mette in luce l'importanza del punto di vista da cui una architettura sarà poi fruita⁶. Vittone cita nuovamente Juvarra nel capitolo dedicato alla prospettiva, ovvero esattamente nelle stesse pagine in cui compare il nome del quadraturista modenese⁷. La contemporaneità non è casuale.

L'architetto piemontese nel citare Dallamano e Juvarra si riferisce ad un'interessante "enclave" culturale sabauda, che si era formata all'interno dello studio dell'architetto messinese, di cui evidentemente sia Dallamano sia Vittone facevano parte. Questo costituisce il nucleo forte di un interessante discorso foriero di sviluppi, che richiederà ulteriori approfondimenti.

La necessità dell'educazione alla prospettiva e all'illusionismo ottico-prospettico per gli architetti, è ciò che aveva fatto sì che Juvarra, colpito dalle capacità fuori dal comune di Dallamano, non solo ne avesse richiesto l'opera per la committenza sabauda, ma – e questo è l'elemento di novità – ne avesse utilizzato le potenzialità per una didattica rivolta ai giovani architetti collaboratori del suo studio come Vittone. In altre parole la citazione di Dallamano, da parte dell'architetto piemontese, è verosimilmente un riconoscimento di un ruolo didattico, come questi fa in maniera più esplicita nei confronti di Juvarra. L'ipotesi spiegherebbe perché risulti essere l'unico quadraturista citato.

Lo studio di architettura diretto dal messinese costituiva un centro culturale in grado di assorbire influenze diverse: aveva un dialogo aperto con la cosiddetta "Accademia dei pittori, scultori ed architetti, detta di San Luca", sabauda, di cui Juvarra faceva parte e con l'Università degli studi torinese nella persona del docente di matematica, l'abate Ercole Corazzi di origine bolognese, in stretto rapporto con Juvarra per ragioni didattiche⁸. Costui era un grande estimatore, oltre che di Juvarra, del conterraneo Ferdinando Galli Bibiena ai cui scritti si appoggiava nei suoi corsi quando trattava l'architettura⁹. Vittone che ne aveva frequentato le lezioni aveva così potuto avvicinarsi anche alla cultura quadraturistica della felsinea Accademia Clementina¹⁰.

Di nascita torinese, ma tramite i contatti sia con l'Accademia di San Luca torinese che romana (di quest'ultima era Accademico di Merito), sia con l'Ateneo sabauda che aveva frequentato, e grazie alla vicinanza allo studio juvarriano, l'architetto Vittone aveva un bagaglio di saperi professionali molto ricco ed in grado di porlo su un piano internazionale.

Il suo giudizio critico sulle potenzialità del quadraturismo e sulle capacità di Dallamano si appoggiava su una solida base. Gli apporti formativi dedotti da Guarino

6 Ivi, p. 528.

7 R. BINAGHI, in corso di stampa.

8 R. BINAGHI 2016, pp. 79-92.

9 R. BINAGHI 2021, pp. 12-39, e la bibliografia ivi citata; A. VITTORE 1760, p. 285.

R. BINAGHI, in corso di stampa.

10 M. PIGOZZI 2006, pp. 285-294.

Guarini, di cui cura l'edizione postuma dell'*Architettura Civile*¹¹ e da Filippo Juvarra, per lui "maestro" in carne ed ossa, gli avevano permesso di comprendere al massimo l'importanza della visione ottico-prospettica anche per l'architettura reale. In questa sensibilizzazione al tema, Dallamano doveva aver avuto per Vittone un importante ruolo, che tramite la citazione gli viene riconosciuto¹².

Andreina Griseri aveva ben compreso che la presenza in Piemonte, provenendo da Modena, di Dallamano era avvenuta grazie a Juvarra¹³. Il "Primo Architetto di Sua Maestà" alla corte sabauda aveva assunto il ruolo di "registra di una rivoluzione del gusto"¹⁴, attuata favorendo l'arrivo da altri centri culturali di quegli artisti o anche solo delle loro opere che meglio si confacevano alle esigenze rappresentative del potere sabauda, in quel momento impegnato a costruire un'immagine di sé di livello europeo; tra gli artisti che vennero fisicamente in Piemonte vi era Dallamano. Sempre Griseri, già a metà del secolo scorso, aveva fatto notare l'esistenza di un taccuino di mano di Juvarra che testimonia una sua presenza nel 1716 in centro Italia, tra Reggio Emilia e Modena¹⁵. La studiosa, in ulteriori interventi, suggerisce anche che il taccuino, così come si presentava quando fu oggetto del suo interesse, avrebbe potuto essere stato "messo insieme dall'architetto Vittone"¹⁶ perché raccolto in un "prezioso volume di disegni appartenuto al Vittone, con fogli di Juvarra, una ventina e più di ottanta del Vittone stesso"¹⁷. Se pensiamo alla presenza dell'architetto piemontese nello studio juvarriano la supposizione di chi fosse stato il collazionatore dei disegni di Juvarra prende ulteriore consistenza e si comprende perché ne sia poi venuto in possesso. Purtroppo però il volume con i venti disegni che Juvarra aveva fatto durante il suo viaggio in centro Italia, allora presente in collezione Fontana e, nel momento del convegno tenutosi in Accademia delle Scienze di Torino, studiato da Andreina Griseri e Vittorio Viale, oggi risulta non più reperibile. Possiamo però considerare la data del 1716, indicata da Griseri in un articolo del 1957¹⁸, come quella della presenza di Juvarra a Modena ed ipotizzare questo il momento dell'incontro tra l'architetto messinese e Dallamano: un anno dopo il modenese è documentato¹⁹ attivo a Cherasco.

Nelle parole dei critici settecenteschi da Mauro Alessandro Lazarelli²⁰ a Girolamo

11 G. GUARINI 1737.

12 R. BINAGHI, in corso di stampa.

13 A. GRISERI 1989, pp. 12-52.

14 *Ibidem*.

15 A. GRISERI 1957, pp. 51-53, fig. 40a.

16 A. GRISERI 1972, p. 154.

17 A. GRISERI 1990, p. 72.

18 A. GRISERI 1957.

19 A BOIDI SASSONE-L. PALMUCCI QUAGLINO 1994, p. 52.

20 M.A. LAZARELLI 1982, p. 36.

Tiraboschi²¹, di Dallamano si sottolinea la bizzarria del carattere che lo aveva portato a rifiutare una scolarizzazione di base tanto da essere analfabeta²², fatto quest'ultimo che ha fortemente condizionato anche il suo impegno professionale in Piemonte. Il motivo per cui il suo operato si svolge all'ombra della figura di Juvarra e verosimilmente all'interno del suo studio, potrebbe proprio essere questo. A causa dell'analfabetismo non aveva potuto entrare a fare parte dell'"Accademia di Pittura, scultura ed architettura, detta di San Luca" torinese e questo costituirà per lui un punto debole che si rivelerà in modo chiaro con la morte di Juvarra; da quel momento in poi le sue fortune presso la committenza sabauda conosceranno un lento declino.

A differenza dei pittori, agli architetti, per ovvi motivi di utilizzo strumentale per l'esercizio della professione, di documenti cartacei, ad esempio le fondamentali *Istruzioni* di cantiere, si chiedeva molto più di una scolarizzazione di base.

Nel caso del giovane Dallamano, la formazione in campo pittorico è modenese ed è da riportare all'attività del padre Pellegrino, pittore a sua volta, cui la critica riconosce interventi da scenografo²³ sotto la guida dell'architetto veneziano Tommaso Bezzi (Venezia, 1652-Modena, 1729). Potrebbe non essere lontano dal vero ipotizzare che proprio Bezzi avesse suscitato gli interessi del giovane Giuseppe verso l'architettura e fosse stato un riferimento per l'acquisizione di saperi matematici ed ottici, avvalendosi della comunicazione orale e delle raccolte di disegni. Il genere che poteva coniugare pittura ed architettura, gestibile anche da un analfabeta, era la quadratura ed a questa Dallamano si dedica.

Juvarra, che aveva compreso le potenzialità del quadraturista modenese, nonostante i suoi noti comportamenti caratteriali denunciati da Lazarelli e Tiraboschi, trova con lui una capacità di dialogo e, a seguito di fatti privati occorsi²⁴, lo convince a trasferirsi in Piemonte. Il pensiero più ovvio è che qui lo inserisca nel suo studio, aprendogli le porte verso una committenza sabauda, soprattutto nobiliare, o imprenditoriale, come a Cherasco e in provincia di Cuneo, cui seguirà quella di corte nella capitale.

Tra l'architetto ed il quadraturista la collaborazione dovette essere intensa. Se paragoniamo il realizzato su suolo piemontese con quanto fatto in precedenza in centro Italia, ed approfondito dagli studi di Graziella Martinelli Braglia²⁵, è evidente una evoluzione della sua maturità artistica diretta ad una progettazione di uno spazio diverso da quello realizzato in terra emiliana²⁶.

Nell'attività svolta nel regno sabauda, balza agli occhi la ricerca da parte di Dallama-

21 G. TIRABOSCHI 1781-1786, VI, 1786, pp. 406-407.

22 L'accezione di analfabeta nel XVIII secolo era diversa dalla contemporanea; cfr. R. BINAGHI 2015b, pp. 381-388.

23 G. MARTINELLI BRAGLIA 2006, p. 191.

24 Dallamano rimane vedovo (G. MARTINELLI BRAGLIA 1985).

25 *Ibidem*; ID. 2006.

26 Ivi, p. 222.

no della mimesi assoluta dell'architettura, sottolineata, infatti, da Vittone come caratteristica precipua del quadraturista. L'architetto piemontese parla di una notevole capacità di creare l'equivoco tra reale ed illusorio, cioè di un totale dominio dell'inganno da parte del quadraturista modenese; in questo venne aiutato dall'influenza esercitata da Juvarra, il quale ebbe un ruolo determinante nel suo evolversi artistico. Lo cogliamo al massimo nella resa di quello che è considerato il momento più alto della sua produzione, ovvero il decoro del salone centrale di Villa della Regina, dove è provato che il disegno di progetto della quadratura fosse stato di Juvarra e la realizzazione di Dallamano²⁷. A Villa della Regina sono ormai tredici anni che i due professionisti lavorano insieme ed il tempo trascorso è palese. Il quadraturista modenese, stretto collaboratore di Juvarra in Piemonte, ne subisce fortemente l'influenza.

PALAZZO AUREGLI DELLA TORRICELLA POI CONTI GALATERI DI GENOLA E SUNIGLIA

Tralasciando quanto già scritto sull'intervento a Villa della Regina a cui si rimanda²⁸, riprendiamo le fila del discorso dal momento in cui il pittore modenese giunge a Torino e, nel 1717²⁹, viene immediatamente chiamato ad operare in Cherasco nel palazzo di Carlo Scipione Auregli della Torricella³⁰. Qui dà una prova di sé che conferma il giudizio positivo espresso da Juvarra. Al di là di un sentimento empatico tra i due maestri, la formazione di Juvarra anche nel campo della quadratura, avvenuta nel percorso scolastico messinese³¹, aveva certamente favorito l'incontro ed il dialogo tra i due professionisti. In questa sua prima opera lo stacco, rispetto alla produzione precedente centro italiana, è notevole, tanto da suggerire che forse a Cherasco ci fosse già un progetto grafico di Juvarra, come sarà più tardi a Villa della Regina a Torino, e che il modenese ne avesse fatto la trasposizione a parete, utilizzando le proprie capacità pittoriche non comuni.

Nella cittadina piemontese Dallamano crea un proseguo per lo scalone del Palazzo Auregli della Torricella (fig. 1), realistico e ricco di movimento nell'andamento delle rampe della scala che pare continuare, suggerendo spazi ad un piano superiore. Ciò che viene rappresentato è il solo spazio, creato da architetture dipinte: non esistono, infatti, figure, non c'è racconto. Il cambio dell'asse di percorrenza della scala dipinta, rispetto a quello dello scalone reale, celebra il trionfo della veduta per angolo di bi-

27 R. BINAGHI 2004, p. 250; ID. 2015, p. 387; G. DARDANELLO 1997, pp. 100-115; ID. 2007, pp. 200-201.

28 R. BINAGHI 2006, pp. 323-334; ID. 2015, pp. 386-388.

29 A. BOIDI SASSONE-L. PALMUCCI QUAGLINO 1994, p. 52 e in particolare n. 24.

30 *Ibidem.*

31 R. BINAGHI 2014, p. 204 e 213, n. 38.

bienesca memoria. Fondamentale il gioco della luce che sembra provenire da ampie finestre circolari ed illumina, secondo un'intensità maggiore rispetto allo scalone reale, l'ambiente del vano scale dipinto. L'architettura rappresentata, grazie all'uso di esili colonne binate e di archi a pieno centro, ma con piano di imposta ribassato, crea una sensazione di leggerezza ed ariosità e richiama disegni di Juvarra sino ad oggi ritenuti per scenografie ad uso teatrale, mentre forse sarebbe corretto chiedersi se alcuni di questi non fossero in realtà ipotesi per quadrature.

A Palazzo Auregli della Torricella gli unici soggetti che non appartengono al mondo dell'architettura sono vasi di fiori; questi ultimi sono resi in modo assolutamente naturalistico. Questa realizzazione e quella più tarda, di committenza regia, Villa della Regina, sono l'espressione di quanto Dallamano intendesse per quadratura: la mimesi assoluta dell'architettura reale, unica protagonista.

Nelle ulteriori opere che si sono conservate in Cherasco, ad esempio in Palazzo Alerame Del Carretto di Monfort, ora Costamagna³², in cui Dallamano opera solo un anno più tardi (1718), egli dipinge una galleria con caratteri che sono già molto più ricchi di elementi decorativi. Sulle pareti sono presenti figure anche se sotto forma di statue e l'architettura (pareti e volta) rappresentata appare ornata da conchiglie ed aquile che vengono percepite come sovrabbondanti. Il risultato potrebbe essere dovuto a precise richieste fatte dalla committenza.

GLI ANNI TRENTA DEL SETTECENTO: ACME E DECLINO

La piena maturità nei confronti della resa di uno spazio architettonico che nulla concede al racconto (e che non a caso è totalmente privo di figure) Dallamano la raggiunge alla fine degli anni Trenta del Settecento. Ma purtroppo saranno anche gli anni in cui non ci sarà più lo 'schermo protettivo' di Juvarra che, allontanatosi da Torino nel 1735, all'inizio dell'anno successivo morirà in Spagna. A ciò si aggiunge il gusto della committenza più incline a richiedere presenze di figure, soprattutto negli ambienti religiosi. Paradigmatici sono gli avvenimenti che caratterizzano gli incarichi mancati per il decoro della cupola del Santuario di Vicoforte di Mondovì e per quello della Chiesa della Trinità o dei Battuti Rossi a Fossano (Cuneo).

A Vicoforte di Mondovì l'architettura reale si deve a Francesco Gallo, cugino del potente ministro Carlo Francesco Ferrero d'Ormea, che sappiamo aver avuto un legame con Juvarra e con Vittone; infatti è il ministro che consiglia il nome di Dallamano per Vicoforte. Il quadraturista, il 4 aprile 1735, è presente a "far partito" con il figlio Nicolò, che lo aveva seguito in Piemonte. Ma la sua proposta non trova l'approvazione della congregazione del santuario a causa della mancanza di un inserimento di figure

32 A. BOIDI SASSONE-L. PALMUCCI QUAGLINO 1994, p. 53.

liturgiche, come si spiega nella lettera inviata dalla congregazione all'architetto Francesco Gallo il 5 aprile 1736. Anche Pietro Antonio Pozzi senior, indicato nei documenti come "fu Carlo milanese, Pittore prospettico", chiamato al posto di Dallamano uscì presto di scena e quanto da lui realizzato venne cancellato e sostituito da un progetto di Giuseppe Galli Bibiena accompagnato da Felice Biella e Mattia Bortoloni. La lettura della ricca documentazione sulla vicenda, che si è conservata e a cui si rimanda³³, dimostra chiaramente come, venuto meno il 'peso' di Juvarra, avesse vinto il potere detenuto dalla potente Accademia di San Luca sabauda.

Una situazione simile si presenta nel giugno del 1736, quando Dallamano e il pittore figurista Michele Antonio Milocco fanno un sopralluogo nella Chiesa della Trinità o dei Battuti Rossi a Fossano (Cuneo) che origina una serie di disegni di Dallamano³⁴ estremamente interessanti, perché dimostrano una abilità non comune nella capacità di rilevare l'esistente e di leggere i disegni progettuali rimasti. In particolare, nei fogli elaborati da Dallamano, colpisce l'attenzione alla posizione delle prese di luce e del loro orientamento secondo i punti cardinali ai fini della resa realistica di luci ed ombre da trasporre nella pittura parietale. È più che evidente una stretta familiarità con i disegni juvarriani, come sostenuto da Giuseppe Dardanello³⁵, che oggi trova una spiegazione nell'ipotesi dell'appartenenza del quadraturista allo studio del "Primo Architetto di Sua Maestà". La presenza continuativa negli anni in un ambiente professionale, dove i contatti quotidiani dovevano essere soprattutto con architetti, aveva contribuito a forgiare Dallamano sempre più in direzione dell'architettura e lo aveva portato ad affrancarsi dalla necessità di doversi appoggiare, per il progetto di una quadratura, ad un architetto, così come era stato in precedenza nel suo rapporto con Juvarra. I disegni preparati da Dallamano per la chiesa della Trinità di Fossano citati rivelano la piena maturità raggiunta.

Alla luce dei fatti precedentemente occorsi a Vicoforte e a Mondovì, non stupisce apprendere che anche a Fossano il modenese venga estromesso da Francesco Beaumont, "Primo Pittore di Sua Maestà", figura influente sulla scena torinese e profondamente legato all'Accademia di San Luca sabauda. Subentrano allora altri artisti: nuovamente gli appartenenti alla famiglia Pozzi (o Pozzo) di origine intelvese³⁶, ecletticamente abili nel sottostare alle richieste della committenza. E la fortuna di Dallamano, caratterialmente poco incline a mettersi in discussione, inizia a declinare.

A Cherasco troviamo negli anni a seguire altri interventi di decoro a quadratura come, ad esempio, quello realizzato da Giuseppe Gallo Barelli, accompagnato dal figu-

33 Per la trascrizione dei documenti si rimanda a C. CUNEO 1985-1986.

34 R. BINAGHI 2006, p. 333, figg. 3 e 4, p. 334, fig. 5.

35 G. DARDANELLO 2004, pp. 335-357; Id. 1997, p. 108, fig. 10.

36 B. RASPINI 2019-2020; L. FACCHIN 2022, pp. 133-147 e la bibliografia ivi citata.

rista Pietro Paolo Operti, sulla volta e sulla parete nord del salone di Palazzo Burotti di Scagnello già Tarichi di Castelvechio ora Fracassi (1772)³⁷. Mancano, però, la leggerezza e l'ariosità delle creazioni architettoniche di Dallamano. È come se il quadraturista avesse cercato di rappresentare tutti gli stilemi del genere insieme, dalla mancanza dell'angolo nel passaggio tra i muri in verticale ed il sistema di copertura (come realizzato da Andrea Pozzo nel salone di Palazzo Lichtenstein a Vienna), ai balconcini, persino alla riproposizione delle aquile, carattere distintivo di Dallamano. Lo spazio viene così ad essere meno percepibile perché totalmente sovraffollato. Difficile allora scambiare il finto con il vero; questa rimane una caratteristica precipua di Dallamano che lo pone al di sopra degli altri quadraturisti operanti in Piemonte in quel torno di anni, come giustamente evidenzia Vittone.

37 A. BOIDI SASSONE-L. PALMUCCI 1994, pp. 18, 55.

Riferimenti bibliografici

R. BINAGHI, *Sistemi voltati di Bernardo Antonio Vittone ed alcune realizzazioni del quadraturismo*, in F. FARNETTI-D. LENZI (a cura di), *L'Architettura dell'Inganno. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, Alinea, Firenze 2004.

R. BINAGHI, *Giuseppe Dallamano, "virtuoso dalla perfetta e commendabile perizia", nel Piemonte di Antico Regime*, in F. FARNETTI-D. LENZI (a cura di), *Realtà ed illusione nell'architettura dipinta. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, atti del convegno internazionale di studi (Lucca, 26-28 maggio 2005), Alinea, Firenze 2006.

R. BINAGHI, "E quadratura trovasi essere detto all'arte di dipingere prospettive, cioè di dipingere di quadratura, che par voce non molto propria" Filippo Baldinucci, in S. BERTOCCI-F. FARNETTI (a cura di), *Prospettiva, luce e colore nell'illusionismo architettonico. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, Artemide, Roma 2015, pp. 195-203 (cit. 2015a).

R. BINAGHI, *Un quadraturista analfabeta: Giuseppe Dallamano (Modena 1679-Murazzano 1758)*, in M.T. BARTOLI-M. LUSOLI (a cura di), *Le teorie, le tecniche, i repertori figurativi nella prospettiva d'architettura tra il '400 e il '700. Dall'acquisizione alla lettura del dato*, Firenze University Press, Firenze 2015 pp. 381-388 (cit. 2015b).

R. BINAGHI, *Bernardo Vittone "allievo di Matematica" e la didattica dell'architettura nella settecentesca Università degli Studi di Torino*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", n.s., 65, 2016, pp. 79-92.

R. BINAGHI, *L'educazione di Bernardo Antonio Vittone tra architettura e ingegneria*, in R. CATERINO, F. FAVARO, E. PICCOLI, *Vittone 250: L'atelier dell'architetto*, Laboratorio CROSS Dipartimento PAU Università Mediterranea, Reggio Calabria 2021, pp. 13-39.

R. BINAGHI, *Bernardo Antonio Vittone (1704-1770): la Prospettiva e la Quadratura nelle pagine delle Istruzioni Elementari*, in corso di stampa.

A. BOIDI SASSONE-L. PALMUCCI, *Cherasco. Palazzi e committenze tra corte e provincia*, Centro Studi Piemontesi, Torino 1994.

C. CUNEO, *La decorazione della cupola del santuario di Vicoforte Mondovì. Fonti, documenti e problemi*, tesi di laurea dell'Università degli Studi di Torino, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore prof. A. GRISERI, a.a. 1985-1986.

G. DARDANELLO, "Open Architecture". *Un disegno per il salone di Stupinigi e una fantasia architettonica di Filippo Juvarra*, in "Dialoghi di Storia dell'Arte", 4-5, 1997, pp. 100-115.

G. DARDANELLO, *Schede* in G. ROMANO-G. SPIONE (a cura di), *Una gloriosa sfida. Opere d'arte a Fossano, Saluzzo e Savigliano (1550-1750)*, Associazione culturale Marcovaldo, Caraglio 2004, pp. 335-357.

G. DARDANELLO, *Circa 1730: Filippo Juvarra e le origini del Rococò a Torino*, in G. DARDANELLO (a cura di), *Disegnare l'ornato. Interni piemontesi di Sei e Settecento*, Fondazione CRT, Torino 2007, pp. 200-201.

L. FACCHIN, *I Pozzo di Loggia nel XVIII secolo: alcune note sull'attività di Pietro Antonio nella provincia di Cuneo*, in I. DI LIDDO-M. PASCULLI FERRARA (a cura di), *L'Arte della Quadratura. Storia e restauro. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, Schena, Bari 2022.

A. GRISERI, *Itinerari Juvarriani*, in "Paragone", 93, 1957, pp. 51-53, tav. 40a.

A. GRISERI, *Il classicismo juvarriano*, in *Bernardo Vittone e la disputa fra Classicismo e Barocco nel Settecento*, atti del Convegno internazionale (Torino, Accademia delle Scienze 21-24 settembre 1970), Accademia delle Scienze, Torino 1972.

A. GRISERI, *Juvarra regista di una rivoluzione del gusto*, in A. GRISERI-G. ROMANO (a cura di), *Filippo Juvarra a Torino*, CRT, Torino 1989, pp. 12-52.

A. GRISERI, *Fortuna del collezionismo di disegni a Torino*, in G.C. SCIOLLA (a cura di), *Nuove ricerche in margine alla mostra da Leonardo a Rembrandt. Disegni della Biblioteca Reale di Torino*, Fondazione San Paolo, Torino 1990, pp. 70-92.

G. GUARINI, *L'Architettura Civile*, appreso Gianfranco Mairesse all'Insegna di Santa Teresa del Gesù, Torino 1737. M.A. LAZARELLI, *Pitture delle chiese di Modana (1714)*; ed. a cura di O. BARACCHI GIOVANARDI, Aedes Muratoriana, Modena 1982.

G. MARTINELLI BRAGLIA, *Dallamano Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 31, Treccani, Roma 1985, *ad vocem*.

G. MARTINELLI BRAGLIA, *Giuseppe Dallamano (1679-1758), "Pittore di molto nome negli ornati" e la quadratura a Modena tra Sei e Settecento*, in "Atti e Memorie. Deputazione di Storia Patria per le antiche province modenesi", s. XI,

XXVIII, 2006, pp. 191-223.

M. PIGOZZI, *Ferdinando Galli Bibiena: le esperienze di Seghizzi e di Troili e la consapevolezza della teoria prospettica dei francesi*, in F. FARNETI-D. LENZI (a cura di), *Realtà e illusione nell'architettura dipinta. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, atti del convegno internazionale di studi (Lucca, 26-28 maggio 2005), Alinea, Firenze 2006, pp. 285-294.

B. RASPINI, *I Dallamano di Modena e i Pozzo di Loggio Valsolda: due famiglie di artisti per la quadratura dipinta nelle chiese del Piemonte meridionale*, tesi di Laurea Magistrale in Storia dell'Arte, Università degli Studi di Torino, relatore prof. G. DARDANELLO, a.a. 2019-2020.

G. TIRABOSCHI, *Biblioteca Modenese*, 7 voll., Società Tipografica, Modena, 1781-1786.

B.A. VITTONI, *Istruzioni Elementari per indirizzo de' giovani allo studio dell'architettura civile*, presso gli Agnelli, Lugano 1760.



Fig. 1

Fig. 1 - G. Battista Cantalupi, *Decorazione della volta*, Orta, Chiesa parrocchiale di S. Maria Assunta.

PROTAGONISTI E LUOGHI DELLA QUADRATURA NEL PIEMONTE ORIENTALE

Anna Còccioli Mastroviti

ABSTRACT: *The contribution presents some testimonies of the great quadrature decoration preserved in the churches and oratories of Novara and eastern Piemonte, from Orta to Gargallo, Boletto to Borgomanero, examples between the 17th and 18th century of the taste choices of lay and religious patrons, and of the evolution of a genre that from Lombardia to eastern Piemonte to Valsesia expressed personalities of great interest.*

KEYWORDS: Quadraturism in Piedmont, quadraturism in Lombardy, Stefano Maria Legnani, Andrea Lanzani, Filippo Abbiati.

IL TRIONFO DELLO SPAZIO DIPINTO

Nel primo Settecento, in Piemonte, si assiste ad una straordinaria vivacità della *res aedificatoria* che si traduce nella costruzione di chiese e di oratori, con la conseguente realizzazione di apparati pittorici e plastici. In questo contesto si colloca il ruolo prioritario acquisito dall'affresco, quale campo privilegiato di rappresentazione, sia nelle case da nobile, sia nelle chiese. Un settore, quello dell'affresco, che registra l'agire di personalità di indiscusso rilievo – Stefano Maria Legnani¹, Andrea Lanzani, Filippo Abbiati –, accanto ad altre del contesto locale, ma interessanti soprattutto per le diramate relazioni intrattenute con artisti romani e per la loro gravitazione attiva fra Lombardia e Piemonte. Il riferimento è a Giorgio Bonola, responsabile, con il padre Rocco, della fondazione dell'Accademia di San Luca (1695) a Corconio sul lago d'Orta², a Giuseppe Zanatta di Miasino, a Giuseppe Antonio Tosi, detto Cuzzio e a

Ringrazio il direttore dell'Ufficio BB.CC. della Diocesi di Novara, arch. Paolo Mira che mi ha generosamente fornito la documentazione fotografica a corredo di questo contributo; grazie a Simonetta Coppa, Marina Dell'Omo, Filippo M. Ferro per avermi consentito di presentare in questa sede la sintesi di un più ampio lavoro dedicato al quadraturismo a Novara e nel territorio nell'ambito del progetto "La pittura a Novara e nel novarese" da loro avviato nel 2014.

1 M. DELL'OMO 1998.

2 F. PETRUCCI, in C. BERMANI (a cura di) 2002 pp. 23-38; M. DELL'OMO, in C. BERMANI (a cura di) 2002, pp.

Gian Battista Cantalupi, rappresentante, quest'ultimo, del rococò sulla riviera d'Orta. È proprio nello straordinario complesso decorativo messo a punto nella Parrocchiale dell'Assunta, a Orta (fig. 1), che Cantalupi, protagonista della pittura rivierasca, raggiunge effetti "di eleganza decorativa e cromatica degni del migliore rococò internazionale"³. Un territorio quello della riviera che, almeno formalmente, fino al 1767 resta separato dallo Stato sabaudo, conservando la dipendenza religiosa e politica dal vescovo di Novara. Sono loro, i figuristi attivi nei primi decenni e nella prima metà del Settecento⁴, coprotagonisti con maestri milanesi, in perdurante e consistente presenza, noti e meno noti: dai citati Legnanino e Abbiati, a Federico Bianchi⁵ a Giacomo Paravicini, detto il Gianolo, a Salvatore Bianchi e al figlio Francesco Maria e, nell'inoltrarsi del secolo, a Gian Battista Ronchelli e ai Biella di cui si dirà oltre. Del resto l'assenza, per il Settecento di una fonte come quella rappresentata dal *Museo novarese* di Lazaro Agostino Cotta⁶, non consente di comporre un catalogo aggiornato della civiltà figurativa del Cusio. Nei decenni coincidenti con il pontificato di Benedetto XIII Orsini (1724-1730), di Clemente XII (1730-1740), di Benedetto XIV (1740-1758) e di Clemente XIII (1758-1769) si registra un incremento delle canonizzazioni e così, accanto alle nuove proclamazioni, concertate con cerimonie sfarzose e complessi apparati liturgici, si attualizzano le tematiche iconografiche arricchite e dipinte entro complesse e articolate architetture dell'inganno.

Il primo Settecento determina dunque un momento di felice apertura a spazi pittorici di forte impatto percettivo per una committenza, di aristocratici, nuovi nobili e di religiosi⁷, che privilegia fama e qualità degli artisti: da Giovan Battista e Gerolamo Grandi a Giuseppe e Francesco Natali, ai fratelli Giacomo Antonio e Antonio Francesco Giovannini artefici di complesse architetture dipinte, connotate da sontuosità decorativa risolta con una tavolozza sfavillante, ma dalle tonalità delicate, come per esempio nella Parrocchiale di Ghemme e nella Chiesa di S. Cristoforo a Vercelli⁸ (fig. 2).

Nel 1722, inoltre, i Giovannini avevano lavorato per la Chiesa di S. Martino ad Asti, del medesimo Ordine. In questa "Città di frontiera" come l'aveva descritta Carlo Morrello nei suoi *Avvertimenti sopra le fortezze* del 1656, con una posizione nodale almeno fino al riassetto dei domini dei Savoia nel Settecento, il grande cantiere pittorico della cattedrale vive un periodo particolarmente vivace coincidente con il ministero episcopale di Innocenzo Milliaavacca, esponente di spicco dell'Ordine Cistercense, vescovo

89-114; F.M. FERRO, in C. BERMANI (cura di) 2002, pp. 115-122.

3 S. COPPA 2005, pp. 27-39, in specie p. 35.

4 M. DELL'OMO, in F. MATTIOLI CARCANO (a cura di) 2005, pp. 55-67.

5 F.M. FERRO-M. DELL'OMO 1996; S. COPPA, in M. GREGORI (a cura di) 1996, pp. 55-69.

6 L.A. COTTA 1994.

7 S. MONFERRINI, in DELL'OMO-MONFERRINI (a cura di) 2014, pp. 14-38; C. CREMONINI 2003, pp. 1-56.

8 P.A.M. TRIOLO 2006-2007, pp. 167-195; M. DELL'OMO, in E. TORTAROLO (a cura di) 2011, II, pp. 487-491.

dal 1693 al 1714⁹. In questi anni si colloca il progetto di rinnovamento barocco, al quale concorrono figuristi e quadraturisti: Salvatore Bianchi, Giovan Battista Pozzo, Francesco Fabbrica (doc. 1680-1724) e Giovan Battista Rocca¹⁰. I lavori, avviati nella primavera del 1711, si concludono alla fine del 1712.

L'interno della cattedrale è scenograficamente trasformato dalle elaborate architetture dell'inganno di Giovanni Battista Rocca (?-post 1718)¹¹, già collaboratore di Giuseppe (1654-1720) e Francesco Natali (1669-1735) a Piacenza nella Chiesa delle Teresiane (altare della Concezione)¹². Le quadrature dei Giovannini, così come quelle di Giovan Battista e Girolamo Grandi e degli Orgiazzi, sono chiaramente riconoscibili per la tipologia e la struttura degli elementi, ma anche per il repertorio decorativo che si avvale di racemi, festoni, vasi di fiori, volute a orecchio che arricchiscono le architetture virtuali. Questa 'nuova' modalità del costruito prospettico che dall'area lombarda penetra nella provincia piemontese (si vedano anche le quadrature dell'Oratorio di S. Rosa da Lima, vicino a Ghemme) investe soprattutto le chiese, numerose anche in Valsesia, territorio dal 1706 passato al ducato di Savoia. Intorno alla metà del secolo il quadraturismo sembra rifiutare criteri di solidità costruttiva. Le macchine virtuali sono dipinte con una valenza decorativa e con un disinteresse sempre maggiore per l'evidenza tettonica.

MOMENTI E ASPETTI DELLA DECORAZIONE A QUADRATURA FRA NOVARA CUSIO OSSOLA CON UNO SGUARDO AI CANTIERI DELLA VALSESIA

Ricordo gli ornati dell'Oratorio dei SS. Pietro e Paolo a Marano Ticino, commissionati dalla famiglia Castiglioni (fig. 3), casato che annoverava magistrati, uomini d'arme, naturalisti ed ecclesiastici e che accrebbe notevolmente il proprio patrimonio nel corso del Seicento. Un *Quinternetto dei ben civili di Marano* fornisce preziose indicazioni sulle proprietà della famiglia, subentrata ai Barbavara nella gestione della Cappella di S. Maria in Castello, nonché promotrice della decorazione dell'oratorio avvenuta all'inizio del Settecento con l'apposizione del proprio stemma sul transetto sud. Il casato milanese si impone sul territorio non solo per gli estesi possedimenti terrieri, ma sigla con le proprie armi gentilizie i luoghi simbolo del potere locale civile e religioso: il castello, il palazzo del comune, la chiesa. Non si tratta di quadrature e di architetture dell'inganno, quanto piuttosto di un diverso orientamento linguistico che connota anche l'ornato della cantoria.

9 G. VISCONTI 2006.

10 A. ROCCO, in B. FAILLA, A. MORANDOTTI, A. ROCCO, G. SPIONE (a cura di) 2014, pp. 126-131.

11 D. MONDO 1988, pp. 54-65; D. MONDO 1990, p. 708; S. COPPA 1993, *ad vocem*.

12 A. CÒCCIOLI MASTROVITI 1986, pp. 36-57; A. CÒCCIOLI MASTROVITI, in L. FORNARI SCHIANCHI, J. BENTINI (a cura di) 1993, II, pp. 169-181; A. CÒCCIOLI MASTROVITI, in F. ARISI (a cura di) 2012, pp. 163-201.



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5

Fig. 2 - G. Antonio e G. Francesco Giovannini, *Decorazione a quadratura della Cappella del Rosario*, Ghemme, Chiesa parrocchiale di Maria Vergine Assunta.

Fig. 3 - Particolare della decorazione, Marano Tiri-
no, Oratorio dei SS. Pietro e Paolo.

Fig. 4 - Lorenzo Peracino, *Decorazione a quadratura della calotta absidale*, Boletto, Santuario della Madonna del Sasso.

Fig. 5 - Lorenzo Peracino, *Decorazione a quadratura della cupola*, Boletto, Santuario della Madonna del Sasso.

Il contributo di questo ancora sconosciuto pittore al quale in sede locale è attribuito anche l'ornato della Chiesa di S. Maria promosso da don Alessandro Castiglioni e documentato al 1742¹³ si misura nella qualità e nell'invenzione del disegno, in un possibile confronto di cultura che si allarga ai repertori decorativi di Jean Bérain. La raffinata *rocaille* che riveste le pareti, la volta dell'edificio sacro e la cantoria evoca il repertorio utilizzato da Girolamo Mengozzi Colonna intorno alla prima decade della seconda metà del Settecento in Palazzo Porto Breganze a Vicenza, di Giovan Battista Natali nel gabinetto di toeletta (*ante* 1734) del Palazzo dei conti Douglas Scotti da Vigoleno a Piacenza. Con ogni probabilità il decoratore dell'Oratorio dei SS. Pietro e Paolo conosce, semplificandoli, i modelli utilizzati dai decoratori legati alla corte sabauda, attivi a Torino in Palazzo Madama o a Villa della Regina, gli interventi dei Valeriani e di Giuseppe Dallamano¹⁴. La stagione del rococò piemontese alla metà del Settecento ha raggiunto livelli di virtuosismo elevatissimi, come testimoniano Pietro Piffetti, Filippo Minei e il pittore di *chinoiserie* Pietro Massa, senza trascurare la diffusione dei modelli di Jean Bérain¹⁵.

L'incidenza del trattato e dell'opera di Andrea Pozzo è riscontrabile nell'opera di Lorenzo Peracino (1710-1790), protagonista della decorazione in ampie zone del basso novarese e di parte della Valsesia. A lui si devono l'affresatura della Chiesa di S. Marta e S. Bernardino a Crevacuore (1758) e della volta della Parrocchiale di Breia, realizzata nel 1761.

Un decennio dopo, Lorenzo Peracino è sui ponteggi del Santuario della Madonna del Sasso a Boleto (figg. 4, 5), ove dipinge la grande macchina illusionistica entro la quale ambienta l'*Incoronazione della Vergine*. Allo stesso frescante spetta anche l'apparecchiatura illusionistica della Cappella di S. Giuseppe, realizzata nel 1771-1772, ove coppie di colonne corinzie costituiscono l'ancona dell'altare dalla cui mensa, in marmi preziosi, si dipartono illusivamente e reggono una articolata trabeazione¹⁶. Di grande interesse ancorché palesemente debitrice alle strutture illusionistiche tardo seicentesche, è la soluzione compositiva messa a punto da Peracino nella zona absidale con l'*Incoronazione della Vergine*: la scena si svolge su un ordine intermedio, dietro il quale colonne corinzie in marmo rosa svettanti su alte basi, reggono una trabeazione che si apre sul cielo nel quale si svolge un concerto d'angeli. L'apparecchiatura virtuale ha un carattere fortemente architettonico, in una perfetta commissione di realtà e finzione. Andrea Pozzo ribadiva che "non potrà discernersi l'unione delle architettura vera con

13 D. TUNIZ 2008.

14 P. FUHRING 1989; A. GRISERI, in A. GRISERI-G. ROMANO (a cura di) 1989, pp. 229-250.

15 M.L. MEYER 1975; L. CATERINA-C. MOSSETTI (a cura di) 2005; G. DARDANELLO, in G. DARDANELLO (a cura di) 2007, pp. 253-280.

16 M. DELL'OMO, in M. DELL'OMO, F. MATTIOLI CARCANO, A. PAPALE (a cura di) 1998, pp. 35-59.



Fig. 6



Fig. 7

Fig. 6 - G. Battista Cantalupi, *Decorazione della Cappella del Rosario*, Gargallo, Chiesa parrocchiale di S. Pietro.

Fig. 7 - Felice Biella e figli, *Decorazione a quadratura*, Borgomanero, Chiesa parrocchiale di S. Bartolomeo.

la dipinta”, ed è proprio quello che si verifica alla Madonna del Sasso ove persistono l’influenza delle soluzioni messe a punto da fratel Pozzo nella Chiesa di S. Francesco Saverio a Mondovì¹⁷ e l’incidenza del dettato teorico della *Perspectiva pictorum et architectorum* (1693-1700). L’originalità della pratica della quadratura e la consapevolezza della teoria prospettica di Andrea Pozzo¹⁸, la geniale interpretazione dei linguaggi della retorica fin dal suo esordio nel cantiere monregalese hanno una sicura incidenza sul territorio, come dimostrano, a circa un secolo di distanza, gli interventi di Peracino a Crevacuore, con soluzioni che evocano la cupola della Chiesa romana del Gesù, e a Boleto¹⁹. Si dovrà tuttavia ricordare che nel 1671, a Milano, il ticinese Francesco

17 M. PIGOZZI, in H.W. PFEIFFER (a cura di) 2010, pp. 130-155.

18 A. GRISERI 1994, pp. 463-482; L. SALVIUCCI INSOLERA 2014, in part. pp. 99-121.

19 B. RUPPRECHT, in A. BATTISTI (a cura di) 1996, pp. 259-268.



Fig. 8

Fig. 8 - Felice Biella e figli, *Decorazione a quadratura*, part., Borgomanero, Chiesa parrocchiale di S. Bartolomeo.

Castelli (1615-1692), autore di un trattato di geometria pratica²⁰, aveva dipinto in S. Maria della Passione una finta cupola ottagonale sulla volta della cappella Brebbia retta da colonne a gruppi di tre che posano su una balastrata dalla quale si affacciano putti alati e sorreggono una trabeazione oltre la quale la cupola si apre sull'azzurro del cielo²¹ e, a Piacenza, entro l'agosto del 1690 Ferdinando Galli Bibiena dipinge in prospettiva la cupola dell'Oratorio di S. Cristoforo, nel cantiere progettato dal ticinese architetto Domenico Valmagini²². Nell'Oratorio di S. Stefano a Corconio, oltre a Giorgio Bonola, Giacomo Paravicini, (1661 ca.- 1729) e il quadraturista Giovanni Romagnolo, sono documentati Federico Bianchi e i fratelli varesini Giovanni Battista e Girolamo Grandi. Dalla concertata collaborazione fra questi diversi artisti, ne è derivata una complessiva unitarietà pittorica sotto l'attenta regia di Bonola che, come attestano i documenti

20 M. GUIDI 1932, pp. 85-87; L. GRASSI 1966, pp. 143-152; L. MARINO 1970, pp. 83-96.

21 N. CARBONERI 1969, pp. 245-260; V. DE FEÒ, in C. CONFORTI (a cura di) 1997, pp. 219-222; S. DELLA TORRE, A. BONAVITA, M. LEONI, in A. SPIRITI (a cura di) 2011, pp.95-104.

22 M. PIGOZZI, in A. CÒCCIOLI MASTROVITI, A. GIGLI, S. PIGHI (a cura di) 2022, pp. 287-311 e L. SERCHIA, *ivi*, pp. 139-173.

dell'archivio parrocchiale di Corconio, aveva assunto anche il ruolo di progettista di elementi di architettura²³. L'Oratorio di Corconio è raffinata testimonianza, nel Cusio, della raggiunta unità delle arti visive di memoria berniniana.

Al miasinese Giovanni Battista Cantalupi (1732-1780) spetterebbero le architetture dell'inganno nelle parrocchiali di Miasino e di Gargallo.

A Miasino, a est del lago d'Orta, nella Parrocchiale di S. Rocco, Cantalupi enfatizza lo spazio altrimenti circoscritto della Cappella di S. Giuseppe di patronato dei Guidetti – ricca famiglia di mercanti di tessuti che nel Settecento ricoprì incarichi pubblici anche a Milano –, sfondando (1751) con illusorie architetture le pareti²⁴. Un ventennio dopo, lo stesso artista è protagonista della decorazione della Parrocchiale di Gargallo (1771) (fig. 6) a sud del lago d'Orta.

Le quadrature della Cappella della Madonna del Rosario, datate sulla cimasa dipinta di una porta che illusivamente si apre a lato dell'altare sono connotate da una estrema leggerezza. In realtà, a Gargallo più che architettura dipinta è un ornato brioso quello che circonda gli ovati con i Misteri del Rosario, orna le paraste, costruisce l'ancona dell'altare e impreziosisce anche i cartigli dipinti nei pennacchi della cupola, entro la quale raffigura l'*Incoronazione della Vergine*. Non è escluso che Cantalupi si possa essere formato sulla cultura lombarda del primo Settecento, al quale si mostra legato ben oltre la metà del secolo. Nella Cappella della Madonna del Rosario è regista indiscusso dell'allestimento di figure e ornati, di un repertorio di elementi decorativi e non strutturali, quelli stessi che riproporrà nella Parrocchiale di Orta²⁵ confermandosi esponente di punta del rococò nel Cusio.

Contemporanea all'affrescatura della Parrocchiale di Gargallo e della Madonna del Sasso a Boleto, è la grande impresa decorativa di S. Bartolomeo, antica Parrocchiale di Borgomanero che nel corso del Seicento è stata teatro di importanti lavori di ampliamento. La commissione è affidata nel 1769 a Felice Biella dal Capitolo della Collegiata, guidato dall'allora prevosto Giovanni Battista Curti²⁶. Presente in cantiere fin dal gennaio 1770, Felice Biella (?-1786) è qui attivo con i figli Carlo Giuseppe e Giovanni²⁷ (figg. 7).

La decorazione della chiesa e della attigua sacrestia, conclusa nel 1772, è un intervento di grande rilevanza nel catalogo del quadraturista milanese, preceduto da altre impegnative imprese realizzate fra la metà del secolo e il 1770: la decorazione della volta della navata centrale della Chiesa dei Gerolamini dei SS. Pietro e Paolo a Ospe-

23 M. DELL'OMO, in F.M. FERRO-M. DELL'OMO 1996, pp. 160-161.

24 M. DELL'OMO, M. EPIFANI, F. MATTIOLI CARCANO (a cura di) 2014, pp. 11-113.

25 M. DELL'OMO 2000, pp. 197-220.

26 C.A. MOLLI 1986; P. ZANETTA 1988.

27 R. BOSSAGLIA 1968, pp. 367-368; S. COPPA, in M. GREGORI (a cura di) 1996, p. 346; S. COPPA, in M. ROSSI-A. ROVETTA (a cura di) 1999, pp. 399-404; S. COPPA, in F. FARNETI-D. LENZI (a cura di) 2006, pp. 243-252 e S. COPPA 2012 (2013), pp. 213-236.

daletto Lodigiano (1756)²⁸, quella della volta della navata della Chiesa dei Teatini di S. Vincenzo a Piacenza (1760-1761)²⁹ con soluzioni ornamentali subito riproposte, nel 1761-1762³⁰, sulla volta della Chiesa parrocchiale di S. Salvatore a Vercana³¹. Rimandi alle quadrature del santuario monregalese sono evidenti soprattutto nell'impaginazione pittorica delle due finte cupole ornate da foglie di acanto arricciate su ampi e morbidi cartigli, ma si colgono echi anche della decorazione del salone al piano nobile nel Palazzo dei marchesi Falletti di Barolo a Torino (1747-1749), esito di una felice collaborazione di Biella con il veneto Mattia Bortoloni (1696-1750). Altrettanto evidenti sono le affinità con gli scenografici apparati decorativi messi a punto da Biella nella Chiesa dei SS. Pietro e Paolo a Ospedaletto Lodigiano (1756)³² e a Lodi (1759), nelle Chiese di S. Maria delle Grazie e dei Filippini, e ancora più stringenti analogie con le eleganti e preziose quadrature nella rocca dei conti Scotti di S. Giorgio della Scala a San Giorgio Piacentino (1760)³³. L'impaginazione virtuale della copertura dell'aula sacra di Borgomanero, ormai squisitamente decorativa, mostra evidenti assonanze compositive e decorative con quelle di Piacenza e di Vercana, al punto da ipotizzare che Biella abbia utilizzato gli stessi cartoni almeno per le unghiate dell'architettura reale della volta. Rimandi alla "veduta per angolo" realizzata utilizzando la "prospettiva per assi eccentrici" di memoria bibienesca, si individuano infine sulle pareti del coro, dove colonne di ordine composito sostengono una struttura terrazzata rappresentata in posizione obliqua. Particolarmente preziosa e condotta su una tavolozza di verdini, grigi e gialli, è infine, a Borgomanero, anche la decorazione della volta della sagrestia dove il doppio livello dell'apparecchiatura illusionistica, con moderato effetto di sfondamento, è affidata da Felice Biella a balconcini convessi e a una cornice dall'andamento mistilineo arricchita da volute sfrangiate oltre la quale si scorge una seconda illusoria struttura architettonica solcata da racemi ed esili nervature (fig. 8). Felice Biella e i Giovannini risolvono la quadratura in una trama decorativa ormai lontana dagli acrobatici impianti architettonici, in una straordinaria consonanza di intenti che abbraccia con fare deciso gli orientamenti in chiave rococò in una vivace stagione che dalla Lombardia al Piemonte orientale alla Valsesia ha espresso personalità sulle quali occorrerà ancora indagare.

28 *LE CHIAVI E IL LEONE* 2013.

29 A. CÒCCIOLI MASTROVITI 1986, pp. 36-57; A. CÒCCIOLI MASTROVITI, in A. CÒCCIOLI MASTROVITI (a cura di) 2010.

30 S. GAVAZZI NIZZOLA-M.C. MAGNI 1993, pp. 439-448; S. GAVAZZI NIZZOLA-M.C. MAGNI 1994, pp. 21-30.

31 S. COPPA 2012 (2013), pp. 211-236 con bibl. precedente.

32 A. BELTRAMI, in *LE CHIAVI E IL LEONE* 2013, pp. 104-117.

33 A.M. MATTEUCCI, in A.M. MATTEUCCI, C.E. MANFREDI, A. CÒCCIOLI MASTROVITI 1991, pp. 365-385.

Riferimenti bibliografici

- F. ARISI (a cura di), *Roberto De Longe*, Tipleco, Piacenza 2012.
- A. BATTISTI (a cura di) *Andrea Pozzo*, Luni, Milano 1996.
- C. BERMANI (a cura di), *Giorgio Bonola e il suo tempo*, atti del convegno di studi nel terzo centenario della morte (Orta San Giulio, 8-10 settembre 2009), Interlinea, Novara 2012.
- R. BOSSAGLIA, *Biella Felice*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 10, Treccani, Roma 1968, pp. 367-368.
- N. CARBONERI, *La finta cupola della chiesa di Badia in Arezzo e le finte cupole di Andrea Pozzo*, in *Architettura nell'aretino*. Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, atti del XII congresso di Storia dell'Architettura (Arezzo, 10-15 settembre 1961), Roma 1969, pp. 245-260.
- L. CATERINA-C. MOSSETTI (a cura di), *Villa della Regina. Il riflesso dell'Oriente nel Piemonte del Settecento*, Allemandi, Torino 2005.
- A. CÒCCIOLI MASTROVITI, *Per un censimento della quadratura negli edifici religiosi a Piacenza fra Barocco e Barocchetto: il contributo dei Natali*, in "Bollettino Storico Piacentino", I, 1986, pp. 36-57.
- A. CÒCCIOLI MASTROVITI (a cura di), *Premio "Piero Gazzola" 2010 per il Restauro dei Palazzi Piacentini*, Ticom, Piacenza 2010.
- A. CÒCCIOLI MASTROVITI, A. GIGLI, S. PIGHI (a cura di), *Struttura, architettura e decorazione delle cupole: grandezza e artificio a Roma e nel ducato farnesiano tra Cinque e Settecento*, atti del convegno di Studi (Piacenza, 7-8 ottobre/Parma, 9 ottobre 2021), Tipleco, Piacenza 2022.
- C. CONFORTI (a cura di), *Lo Specchio del cielo. Forme significati tecniche e funzioni della cupola dal Pantheon al Novecento*, Electa, Milano 1997.
- S. COPPA, *Fabbrica Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 43, Treccani, Roma 1994, *ad vocem*.
- S. COPPA, *Il quadraturista Felice Biella e la sua opera in alto Lario*, in "Altolariana", 2, 2012 (2013), pp. 213-236.
- L.A. COTTA, *Museo novarese IV Stanza e Giunte manoscritte*; ed. a cura di M. DELL'OMO, Centro Studi Piemontesi, Torino 1994.
- C. CREMONINI (a cura di), *Teatro genealogico delle famiglie nobili milanesi. Riproduzioni del manoscritto 11500-11501 della Biblioteca Nacional di Madrid*, Arcari, Mantova 2003.
- G. DARDANELLO (a cura di), *Disegnare l'ornato. Interni piemontesi di Sei e Settecento*, Fondazione CRT, Torino 2007.
- V. DE FEO-V. MARTINELLI, *Andrea Pozzo*, Electa, Milano 1996.
- M. DELL'OMO, *Stefano Maria Legnani, Il Legnanino*, Tipoarte, Ozzano Emilia 1998.
- M. DELL'OMO, *Il trionfo barocco nella basilica*, in *San Giulio e la sua isola*, Interlinea, Novara 2000.
- M. DELL'OMO, F. MATTIOLI CARCANO, A. PAPALE, *Madonna del Sasso. Il Santuario e la rupe: Storia, arte e devozione*, Interlinea, Novara 1998.
- M. DELL'OMO, M. EPIFANI, F. MATTIOLI CARCANO (a cura di), *La chiesa parrocchiale di San Rocco a Miasimo "Un tempio degnissimo di grande e illustre città"*, Caratteremobile, Borgomanero 2014.
- M. DELL'OMO-S. MONFERRINI (a cura di), *Forme che volano 1630-1738. Il Barocco nelle province di Novara e del Verbano Cusio Ossola*, atti delle giornate di studio (Novara, 17-19 maggio 2012), Mediaper, s.l. 2014.
- B. FAILLA, A. MORANDOTTI, A. ROCCO, G. SPIONE (a cura di), *Asti nel Seicento. Artisti e committenti in una città di frontiera*, Sagep, Genova 2014.
- F. FARNETI-D. LENZI (a cura di), *Realtà e illusione nell'architettura dipinta. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, atti del convegno internazionale di studi (Lucca, 26-28 maggio 2005), Alinea, Firenze 2006.
- F.M. FERRO-M. DELL'OMO, *La pittura del Sei e Settecento nel novarese*, Società Storica Novarese, Novara 1996.
- L. FORNARI SCHIANCHI-J. BENTINI (a cura di), *La pittura in Emilia e Romagna. Il Seicento*, Electa, Milano 1993.
- P. FUHRING, *Design in to art. Drawings for architecture and ornaments*, 2 voll., Schwartz, London 1989.
- S. GAVAZZI NIZZOLA-M.C. MAGNI, *Schede per la chiesa di S. Salvatore e il santuario della Beata Vergine della Neve a Vercana*, I, in "Arte cristiana", 81, 1993, pp. 439-448.
- S. GAVAZZI NIZZOLA-M.C. MAGNI, *Schede per la chiesa di S. Salvatore e il Santuario della Beata Vergine della Neve a Vercana*, II, in "Arte cristiana", 82, 1994, pp. 21-30.
- L. GRASSI, *Province del barocco e del rococò*, Ceschina, Milano 1966.
- M. GREGORI (a cura di), *Pittura tra il Verbano e il lago d'Orta tra Medioevo e Settecento*, Silvana, Cinisello Balsamo 1996.

- A. GRISERI-G. ROMANO 1989 (a cura di), *Filippo Juvarra a Torino*, Torino 1989.
- A. GRISERI 1994, *Andrea Pozzo: unità di strategie, prospettiva e pittura*, in "Arte cristiana" LXXXIII, 1994, 763, pp. 463-482.
- M. GUIDI, *Dizionario degli artisti ticinesi*, Formiggini, Roma 1932.
- Le chiavi e il leone. L'abbazia dei Santi Pietro e Paolo in Ospedaletto Lodigiano*, Sollicitudo Arti Grafiche, Lodi 2013.
- L. MANA, *Lo "straordinario ingegno" di Giuseppe Dallamano: revisione all'attività dell'artista nella provincia modenese*, in "Bollettino della Società Studi Storici, Archeologici ed Artistici della provincia di Cuneo", 137, 2007, pp. 117-133.
- L. MARINO, *Francesco Castelli e il suo "Trattato di geometria pratica"*, in "Arte lombarda", XV, 1970, pp. 83-96.
- A.M. MATTEUCCI, C.E. MANFREDI, A. CÒCCIOLI MASTROVITI, *Ville piacentine*, TEP, Piacenza 1991.
- F. MATTIOLI CARCANO (a cura di), *Giovanni Battista Cantalupi e il suo tempo*, atti del convegno (Miasino, 17-18 settembre 2004), Oca Blu, Miasino 2005.
- F. MATTIOLI CARCANO-E. VILLATA (a cura di), *Luca Rossetti pittore ortese del Settecento tra Cusio e Ducato di Savoia*, atti del convegno di studi (Orta San Giulio, 17 novembre 2012), Caratteremobile, Borgomanero 2013.
- M.L. MEYER, *Architectural and Ornaments Drawings: Juvarra, Vanvitelli, the Bibiena family and Other Italian Draughtsmen*, Metropolitan Museum of Art, New York 1975.
- C.A. MOLLI, *San Bartolomeo parrocchiale di Borgomanero*, Fondazione Marazza, Borgomanero 1986.
- D. MONDO, *I pittori Fabbrica e Rocca*, in "Il Platano", XIII, 1988, pp. 54-65.
- D. MONDO, *Fabbrica, Francesco*, in G. BRIGANTI (a cura di), *La pittura in Italia. Il Settecento*, 2 voll., II, Electa, Milano 1990, p. 708.
- H.W. PFEIFFER (a cura di), *Andrea Pozzo a Mondovì*, Jaca Book, Milano 2010.
- L. SALVIUCCI INSOLERA, *Andrea Pozzo e il Corridoio di S. Ignazio*, Artedmide, Roma 2014.
- A. SPIRITI (a cura di), *Andrea Pozzo*, atti del convegno internazionale (Valsolda, 17-19 settembre 2009), Echeo srl, Varese 2011.
- M. ROSSI-A. ROVETTA (a cura di), *Studi di Storia dell'arte in onore di Maria Luisa Gatti Perer*, Vita e Pensiero, Milano 1999.
- E. TORTAROLO (a cura di), *Storia di Vercelli in età moderna e contemporanea*, 2, Utet, Torino 2011.
- P.A.M. TRIOLO, *Il rinnovamento settecentesco della chiesa di S. Cristoforo a Vercelli: testimonianze documentarie e riveli artistiche*, in "Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle arti", 2006-2007, LVII-LVIII, pp. 167-195.
- D. TUNIZ, *Il castello di Marano Ticino: il castrum, le vicende, la chiesa*, Italgrafica, Novara 2008.
- P. ZANETTA, *Le confraternite di Borgomanero*, Litopress, Borgomanero 1988.



Fig. 1

Fig. 1 - Vercelli, Chiesa di S. Cristoforo, interno della navata principale.

**MAESTRI E MAESTRANZE: PROTAGONISTI,
GREGARI E COMMITTENZA NEL CANTIERE
DECORATIVO SETTECENTESCO
DELLA CHIESA DI S. CRISTOFORO A VERCELLI**

Paolo Antonino Maria Triolo

ABSTRACT: *The present work stems from the study of contracts and documents related to the XVIII century renewal of the church of San Cristoforo in Vercelli, carried out within a team system coordinated by the quadratura painters Giovannini brothers, who lead craftsmen and other artists up to the entire decorative completion.*

KEYWORDS: Giacomo Antonio Giovannini, Antonio Francesco Giovannini, Francesco Maria Bianchi, Church of S. Cristoforo in Vercelli, Barnabite Order.

La Chiesa di S. Cristoforo di Vercelli¹ ha una storia complessa che in questo contributo dedicato alle vicende decorative della metà del Settecento potrà essere solo delineata, tuttavia è proprio nel rapporto con le preesistenze artistiche che opera l'*équipe* guidata dai fratelli Giacomo Antonio e Antonio Francesco Giovannini di Varese con il supporto del figurista Francesco Maria Bianchi, attuando soluzioni stilistiche in grado di armonizzarsi con le eccellenze del Cinquecento gaudenziano.

L'architettura con la quale si confrontano i quadraturisti non fu la fondazione originaria risalente al XII secolo, ad opera dal vescovo Ghisolfo II e officiata dagli Umiliati, ma la nuova e più grande chiesa voluta dal preposito commendatario Nicolino Corradi di Lignana, tra il 1498 e il 1507. I lavori strutturali furono ultimati nel 1515 da Giovanni Angelo Corradi di Lignana, procuratore di suo figlio Andrea, futuro preposito. Egli affidò a Gaudenzio Ferrari la decorazione pittorica (1529-1534): la tavola della *Madonna degli aranci*, le tele raffiguranti gli evangelisti e gli affreschi della Cappella dedicata a Maria Maddalena, in seguito la Cappella della Vergine e dell'Assunzione.

Nel 1535 la chiesa fu consacrata ancora a S. Cristoforo dal vescovo di Nicomedia, Guglielmo di Gattinara. Gli Umiliati vi officiarono sino al 1571, anno della soppressione dell'ordine a seguito dell'attentato al cardinale Carlo Borromeo nel 1568, in cui fu coinvolto anche il preposito Gerolamo Corradi di Lignana. La commenda passò ai Gesuiti, poi a privati e dal 1581 ai Chierici Regolari di San Paolo. Dopo il rischio di abbattimento da parte degli spagnoli 1638 e il cannoneggiamento francese del 1704, i

1 G. COLOMBO 1881, p. 137; BREVI CENNI 1927, pp. 1-14; A.M. BRIZIO 1935, pp. 51-59; M. GUILLA 1996, p. 2.



Fig. 2



Fig. 3

Fig. 2 - Francesco Maria Bianchi, *Gloria di San Paolo*, Vercelli, Chiesa di S. Cristoforo, volta.

Fig. 3 - Fratelli Giovannini, *Decorazione*, Vercelli, Chiesa di S. Cristoforo, cupola.

Barnabiti nel 1730 decisero un primo aggiornamento stilistico, con la balaustra all'altare maggiore del marmista Carlo Giudici, su disegno di Filippo Juvarra², un organo nuovo nel 1737³, la decorazione della sacrestia nel 1739⁴.

Risale agli anni 1752-1756 il maggiore rinnovamento, allorché il cenobio barnabite optò per una significativa virata in senso tardo barocco, affidando ai Giovannini "celebri architetti e pittori", la "dipintura" del coro, della cupola, delle navate e della chiesa tutta⁵, nonché la direzione cantiere, composto dal mastro da muro Michele Nervi e dallo scultore ligneo Eusebio Mosca. L'ebanista Matteo de Gaspardis scolpì il pulpito e il mastro Liborio Grisanti, fu contattato per sostituire l'organo⁶. Nelle carte non appare Francesco Maria Bianchi, pittore di figura⁷.

Dopo questa fase di gioiosa vitalità artistica la chiesa non troverà ulteriori occasioni di revisione stilistica, attraversando le soppressioni napoleoniche che allontanarono i chierici di San Paolo dal 1800 al 1817 e le disposizioni di Cavour che nel 1866 sciolse

2 A.M. BRIZIO, p. 58; A. CERUTTI GARLANDA 1982, p. 6; M. GUILLA 1996, p. 2.

3 Archivio di Stato di Vercelli (ASVc), Corporazioni religiose, n. 37; A. CERUTTI GARLANDA 1982, p. 7.

4 A.M. BRIZIO 1935, p. 58; A. CERUTTI GARLANDA 1982, p. 24; M. GUILLA 1996, p. 2.

5 ASVc, Corporazioni religiose n. 37.

6 A. CERUTTI GARLANDA 1982, p. 7.

7 A.M. BRIZIO 1935, pp. 51-59.



Fig. 4

Fig. 4 - Fratelli Giovannini, firma e data di ultimazione dei lavori, Vercelli, Chiesa di S. Cristoforo, navata laterale sinistra.

il cenobio. Dal 1801 S. Cristoforo divenne parrocchiale (S. Giacomo in S. Cristoforo), dopo l'abbattimento della Chiesa di S. Giacomo de Albereto; nel 1899 si insediarono i Domenicani, dal Convento di S. Paolo.

Esaminiamo dunque la veste decorativa progettata dai fratelli Giovannini. Essa comprende un vasto comparto in quadratura arricchito da temi floreali, atto ad accogliere la componente figurativa del Bianchi, sia attraverso l'inserimento di soggetti nelle strutture a finto oggetto sia in spazi dedicati (oculi e medaglioni).

Alla prima tipologia appartiene la parete di cantoria, dove, tra quadrature, trovano sede scene di angeli musicanti con putti alati, poggiati sulla balausta illusiva e prospetticamente sopravanzanti il fondale architettonico. Il figurista realizza le allegorie delle tre virtù teologali e della Chiesa nei pennacchi tra gli archi portanti, su cui poggia il tamburo ottagonale della cupola. Le figure femminili, tra putti e nuvole, convivono con la quadratura e con i floreali.

I Giovannini destinano spazi per la figura, in due modalità che si adattano alla spazialità concessa dalla volumetria reale: lungo i fascioni sottostanti il cornicione, ai lati della navata principale, all'interno delle architetture dipinte sopra la cantoria e all'innesto del transetto i quadraturisti optano per i medaglioni. Dove le volte lasciano più libertà (navata principale presbiterio) le macchine sceniche dipinte si aprono, creando spazio per la più dinamica composizione figurale.

I medaglioni, conchiusi in modanature e ornati di volute squisitamente barocche, ospitano le storie di San Cristoforo del Bianchi, in una bicromia dai toni verde acqua.

Nella *Gloria di San Paolo* la campata larga della navata permette l'apertura di un amplissimo oculo che dà sul Cielo, dove il Bianchi inserisce la complessa ascensione del patrono dei Barnabiti, su un pregevole sfondo aereo dalle lucenti policromie. La raffigurazione trinitaria collima con il centro pittorico e con quello architettonico co-



Fig. 5

Fig. 5 - Vercelli, Chiesa di S. Cristoforo, modello fotogrammetrico.

stituendo il punto di fuga da cui si irradia la luce divina lungo le diagonali. San Paolo ascende al Cielo per tramite della Vergine, intermediaria fra Dio e l'umanità, segnando una variazione curvilinea nella partitura prospettica principale.

Gli angeli sono distribuiti in maniera non omogenea, ma armonica e strutturata, secondo piani di differente profondità spaziale, suggeriti dallo sfumato luministico delle figure più distanti. Affacciati dai cornicioni dipinti, compaiono i Santi Carlo Borromeo⁸, Antonio Maria Zaccaria⁹ e Francesco di Sales¹⁰, cui la committenza barnabita tributa ampia devozione.

Sopra il presbiterio, tra quadrature e temi floreali, si apre lo spazio per la *Gloria di San Cristoforo*, al centro delle linee di fuga, nell'atto di ricevere da un angelo la corona di santità e di martirio.

Nel confronto tra le navate si riscontra nuovamente il duplice registro a differente intensità illusiva dettato dal costruito materiale della chiesa.

Culmine dello sforzo scenografico è la volta della navata principale. Essa lascia ai Giovannini una considerevole superficie per creare strutture che non nascondono la forma architettonica della chiesa né da essa sono vincolate, ma, sfruttando le linee di tensione e gli archi portanti, ne sviluppano nuove prospettive illusivo. I Giovannini, per 'sorreggere' le due imponenti facciate marmoree sopra l'organo e nell'ultima sezione di volta prima del transetto, dipingono archi, capitelli e cornicioni coerenti la muratura, ma in grado di svincolarsene, in equilibrio tra realismo ed effetto illusivo.

Nell'abside, un altare marmoreo a *trompe l'oeil*, inserito in una quinta di colonne, capitelli, ambienti collegati, in cui si incastona la pala della *Madonna degli Aranci*. Oltre il cornicione dell'ottagono si susseguono finestre vere e fittizie; modanature adorne di

8 E. RICCI 1931, p. 118; L. RÉAU 1958, III, tomo I, pp. 298-300; R. GIORGI 2002, pp. 74-76; A.M. RAGGI 1963, III pp. 811-850.

9 E. RICCI 1931, pp. 59-60; L. RÉAU 1958, III, tomo I, p.122; G.M. CAGNI 1962, II, pp. 216-220.

10 E. RICCI 1931, p. 255; L. RÉAU 1958, III, tomo I, pp. 542-543; G.D. GORDINI 1964, V, pp. 1207-1226.

floreali introducono la scorciatissima finta cupola, memore delle complesse soluzioni di Guarino e Juvarra, ma fondata su una leggerezza compositiva nei colori chiari.

La migliore resa prospettica richiede l'osservazione dal centro della navata principale, prima dell'innesto del transetto; osservando il modello 3D ben si coglie l'impegno dei Giovannini in relazione alla contenuta concavità dell'architettura. Sopra al presbiterio, un'altra cupola in scorcio.

Si fa, invece, più asciutto il linguaggio visivo nelle navate laterali, nelle Cappelle del Santo Nome di Gesù e della Madonna del Rosario, così come sugli alzati del presbiterio e sui pilastri: l'esuberanza architettonica si condensa in modanature e volute più sintetiche, alle quali i fratelli infondono dinamismo mediante il *trompe l'oeil*, simulando finestre con uno sfondo architettonico o molteplici cupole. Un'ulteriore soluzione è il ricorso alla variopinta presenza di soggetti floreali, ai quali i Giovannini affidano larga parte della freschezza decorativa. Mazzi di ogni colore dimostrano l'amore per la cromia degli "architetti pittori" e la loro grande abilità nel realizzare elementi naturalistici con cura e precisione, in aderenza al barocchetto lombardo. L'ornato floreale può essere considerato il loro segno distintivo e non è casuale che in S. Cristoforo gli artisti abbiano firmato e datato i lavori all'interno di una composizione fiorita.

In sunto emerge quanto i Giovannini sappiano temperare le proprie capacità, adattandosi alla superba e intoccabile eredità gaudenziana e alla chiesa stessa, alternando una progettualità maestosa alla svelta capacità risolutiva di uno scenografo teatrale, con scorci marcati e tecnicamente impegnativi, pur rifuggendo da sperimentalismi.

Forse è questo aspetto a portare la Bossaglia ad affermare che se i Giovannini "pure nel corpo della tradizione bolognese rappresentano una delle pattuglie più avanzate in senso barocchetto", allo stesso tempo però mostrano la loro scolastica preoccupazione per un saldo impianto prospettico¹¹.

Prevale l'effetto grandioso e il fasto esibito ed esuberante, come in una scenografia teatrale fittizia ed effimera e, proprio per questo, ancor più vivida nell'impatto visivo.

A questo contesto ben si adatta il pennello del Bianchi, la cui una pittura, dotata di una allegra e giocosa *verve* barocchetta, che si sviluppa in una maniera "facile ed eclettica"¹², sfrutta con armonia gli spazi lasciati dalla quadratura. Nella *Gloria di San Paolo* egli gestisce l'alternanza di piani nell'atmosfera resa delle cromie, senza incorrere in frammentazioni aritmiche, nonostante il nutrito numero di personaggi e mantenendo scioltezza nelle gestualità, con uno stile vicino a quello del Legnanino¹³. Prossimo al Magatti nelle composizioni in tecnica bicroma, in Bianchi lo sfumato sottolinea espressivamente le situazioni narrate, senza smarrire la resa dei particolari. Egli esprime

11 R. BOSSAGLIA 1960, p. 396.

12 S. COLOMBO 1968, pp. 92-94; M. GREGORI 1992, pp. 200, 292-293.

13 M. GREGORI 1994, pp. 222, 343-344.

sensibilità e garbo, leggerezza e non retorica, nei temi, con la freschezza dell'estetica barocchetta, fatta di emozioni leggiadre.

BIOGRAFIA DI GIACOMO ANTONIO E ANTONIO FRANCESCO GIOVANNINI DA VARESE

Le prime fonti che testimoniano i pittori Giovanni¹⁴ risalgono alla seconda metà del Settecento: l'Orlandi, il Crespi, il Malvasia e il Bartoli concordano sull'origine bolognese. Crespi li indica come figli del pittore Carlo Cesare Giovanni¹⁵ (Parma, 1695-Bologna, 1758), confondendolo forse con Giacomo Maria (Bologna, 1667-Parma, 1717). Il recente contributo di Dell'Omo ha messo chiarezza sulla questione, identificando il padre Enrico Giovanni¹⁵. Il Bartoli li segnala come "pittori d'architettura". Il Chenna, cui farà riferimento il De Giorgi, li designerà nuovamente come figli di Carlo Cesare e allievi di Ferdinando Galli¹⁶.

Necessario è precisare che la quadratura era già diffusa anche al di fuori dell'ambito del Bibiena e che a Varese operavano i fratelli Grandi, la cui bottega probabilmente era stata frequentata dai Giovanni.

Accreditati già dal Settecento all'area di Varese, i fratelli operarono come "prospettici decoratori"¹⁷; i documenti relativi alle prime opere citano solo il maggiore, Giacomo Antonio. In lui è da riconoscersi il "Gian Antonio Giovanni" che nel 1713 realizzò ad Alessandria, insieme al figurista Giovanni Carlo Aliberti¹⁸, decorazioni nel Palazzo vescovile e quadrature nella Cappella vescovile di S. Giuseppe nell'antica Cattedrale, distrutta in seguito all'editto napoleonico del 1803. I lavori andarono perduti o furono intonacati successivamente¹⁹.

14 P.A. ORLANDI 1719, pp. 191-192; L. CRESPI 1769, II, pp. 124-125; C.C. MALVASIA 1841, II, p. 198; P. BARTOLI 1776-1777, I, 1776, pp. 59-61, 96; II, 1777, p. 121; E. BENEZIT 1956a, IV, p. 277; U. THIEME-F. BECKER 1921, XIV, p. 149 voce *Carlo Cesare Giovanni*; F. RUSSOLI 1974, VI, pp. 69-70; A. BARBERIS 1990, p. 738; COPPA 1992a, pp. 200, 292-293; A. ANCILOTTO, 2001, LXI, pp. 374-376; S.C. MARTIN 2007, pp. 106-107, voce *Giovanni, Giacomo Antonio*.

15 M. DELL'OMO 2020 p. 164. Il padre Enrico è di Varese; l'altro figlio Giacomo Filippo è minusiere a Torino. Giacomo Antonio risulterebbe già morto nell'agosto 1761, quando il figlio Carlo nomina procuratore lo zio Antonio Francesco.

16 G.A. CHENNA 1836, pp. 36-38; G.A. DE GIORGI 1836, p. 83.

17 M. VIALE FERRERO 1980, III, pp. 90, 94-95.

18 M. DELL'OMO 2020, p. 169 segnala che "Francesco Giuseppe di Gattinara, barnabita, a partire dal 1713 aveva coinvolto Giacomo Antonio Giovanni nel lavoro di rinnovamento della cattedrale di Alessandria, nonché nel Palazzo vescovile". Si rimanda anche al testamento del conte Ercole Arborio Gattinara – dimorante presso il collegio dei Barnabiti di Vercelli – che cita i fratelli Giovanni.

19 Risale al 1726 un "Inventario di suppellettili e mobili spettanti a Mons.re Francesco Arborio di Gattinara", vescovo Alessandria dal 1706 al 1727, che testimonia la realizzazione della decorazione della Cappella Vescovile "ad architettura dal famoso Giovanni". In G.A. CHENNA 1836, pp. 36-38; G.A. DE GIORGI 1836, p. 83; A. BARBERIS 1990, p. 738; COPPA 1992a, pp. 200, 292-293; A. ANCILOTTO 2001, pp. 374-376.

Per il carnevale del 1719 Giacomo Antonio al teatro Carignano di Torino realizzò e firmò scene dell'*Ifigenia in Tauride* di Domenico Scarlatti, della *Fede tradita e vendicata* di Francesco Gasparini, dell'*Anagilda* di Lucantonio Predieri²⁰.

Tra il 26 luglio dello stesso anno e il 20 novembre del 1720 Giacomo Antonio si spostò a Carignano presso la Chiesa di S. Spirito²¹; compare anche il fratello Antonio Francesco e si segnalano lavori eseguiti in città²². Nel 1722-1723 ritornano a Varese sia a S. Martino, in prima collaborazione con il figurista Francesco Maria Bianchi e con Pietro Antonio Magatti²³, sia nella Cappella di S. Antonio in S. Francesco con Salvatore Bianchi, padre di Francesco Maria²⁴.

Nel 1723 i Giovannini sono ad Alessandria, ancora nella Cattedrale. Dalla relazione di una visita pastorale del 1760 riportata dal Chenna e dal De Giorgi risulta che le Cappelle di S. Andrea e della Madonna delle Salve furono realizzate da "Gian Antonio Giovannini", con Aliberti e Giuseppe Bianchi da Como²⁵.

Prima del 1728, decorano il salone del prestigioso Palazzo dei Cacciapiatti Novara, con Francesco Maria Bianchi²⁶. Nel 1732 avevano lavorato alla Cappella della SS. Trinità e S. Francesco di Sales della Cattedrale di Asti con Michele Antonio Milocco²⁷.

Nel 1734 i Giovannini firmano il coro e il presbiterio di S. Antonio Abate di Lugano, ancora con Francesco Maria Bianchi, il quale vi lavorerà per lo più nel 1735²⁸; di lì a poco i fratelli saranno alla Parrocchiale di Biumo Inferiore e, come riporta il Bartoli, a Como per le quadrature di S. Pietro in mercato; egli riporta un loro spostamento successivo ad Asti, dove segnala la decorazione della volta della Chiesa di S. Martino²⁹. La chiesa fu consacrata nel 1736 e ciò costituisce un *ante quod* per datare il loro arrivo. Bartoli li ricorda impegnati con Milocco nel Duomo (Cappella a *cornu evangelii*) e alla SS. Annunziata, distrutta nel 1959³⁰, e per dei sopraporta a Palazzo Mazzetti³¹.

20 M. VIALE FERRERO 1980, III, pp. 94-95; A. BARBERIS 1990, p. 738; A. ANCILOTTO 2001, pp. 374-376.

21 L. MALLÉ 1961, p. 176; A. BARBERIS 1990, p. 738; COPPA 1992a, pp. 292-293; COPPA 1994a, pp. 343-344.

22 G.A. LUSSO 1971, pp. 205-208: "già pitture ne' palazzi degli Ill.mi Conti Cervere e del senatore Provana, con successo"; il Lusso riporta il contratto in data 16 luglio 1719, da cui si evince che il pagamento non soddisfece i Giovannini, che realizzarono l'opera a titolo di "regalo", data l'insufficienza dell'offerta; tra le spese coperte dalla congregazione, figura solamente la provvisione di fogli d'oro: ciò testimonia che la doratura era di competenza dei fratelli pittori. Il Lusso riferisce inoltre di un restauro ad opera del prof. M. Busca nel 1931. Cfr. inoltre A. BARBERIS 1990, p. 738.

23 B. RAVASI 1972, n. 2, p. 150; A. BARBERIS 1990, p. 738; A. ANCILOTTO 2001, pp. 374-376.

24 A. BARBERIS 1990, p. 738.

25 G.A. CHENNA 1836, pp. 36-38; G.A. DE GIORGI 1836, p. 83.; A. BARBERIS 1990, p. 738; A. ANCILOTTO 2001, pp. 374-376.

26 M. DELL'OMO-M.G. PORZIO, 2014, pp. 175-186; M. DELL'OMO 2020, p. 164.

27 M. DELL'OMO 2020, p. 166.

28 A. BARBERIS 1990, p. 738.

29 P. BARTOLI 1776-1777, I, 1776, pp. 59-61; L. FACCHIN 2010. Il Bartoli segnala collaborazioni col Milocco e menziona l'affresco del Paradiso, sulla volta della cupola, dell'Aliberti.

30 A. ANCILOTTO 2001, pp. 374-376; L. FACCHIN 2010; entrambe riportano la collaborazione artistica ad Asti sia all'Annunziata nel 1750, sia nel 1760 alla Chiesa della Trinità.

31 P. BARTOLI 1776-1777, I, 1776, pp. 59-61; A. BAUDI DI VESME 1966, II, p.534; A. ANCILOTTO 2001, pp. 374-376.

Nel 1738 lavorarono a Lugano, nella Chiesa di S. Antonio Abate³², per la decorazione interna³³. I Giovannini poi si recarono a Ghemme dove tra 1742 e il 1743 si dedicarono insieme al Bianchi alla decorazione della Parrocchiale dell'Assunta³⁴.

Dopo il 1742-1743 non si hanno tracce precise dei Giovannini; Vesme, basandosi sugli scritti del Barone Giuseppe Vernazza, ipotizzò un soggiorno torinese per via di una decorazione perduta in S. Tommaso³⁵. L'ipotesi non è improbabile, giacché nei documenti relativi alla Chiesa di S. Cristoforo, compare un rimborso per un viaggio da Torino a Vercelli; il contratto fu stipulato il 21 settembre 1752³⁶.

A Vercelli i fratelli pittori si dedicarono al rinnovamento pittorico di S. Cristoforo, insieme a F. M. Bianchi dal 1752, con interruzioni per viaggi a Varese, sino al 1756³⁷. Tra il 1758 e il 1760, ad Asti, si occuparono della decorazione della S. Trinità con Milocco e, forse, della Cattedrale³⁸.

BIOGRAFIA DI FRANCESCO MARIA BIANCHI

Francesco Maria Bianchi³⁹ nacque a Velate, presso Varese, probabilmente nel 1689. Figlio di Maria Pighina e del nobile Salvatore, pittore; lavorò nella bottega paterna, sino ad affrancarsi. La prima testimonianza dell'attività pittorica risale all'anno 1713, presso la Beata Vergine delle Grazie di Busto Arsizio: affiancò il padre, sino al completamento nel 1714⁴⁰. Nel 1723 Francesco Maria venne ingaggiato come figurista, con

32 A. BARBERIS 1990, p. 738; COPPA 1992a, pp. 292-293; COPPA 1994a, pp. 343-344. Si fa riferimento alle cronache locali: G. MARTINOLA 1942, pp. 57-71; V. CHIESA 1956, p. 23.

33 COPPA 1994a, pp. 343-344. Si fa ancora riferimento alle suddette pubblicazioni di G. MARTINOLA e di V. CHIESA (v. *supra*): "ricevendo lire 300 come testimonia il *Centone storico del Collegio di Sant'Antonio Abate di Lugano dei Padri Somaschi*, redatto a mano da Padre Ignazio Taddisi".

34 COPPA 1992a, pp. 292-293; S. PELLICO 1994, p. 80; G. PACCIAROTTI 1995, pp. 226-227; che riporta che S. ROVIDA 1765, p. 95, afferma che "i signori Giovannini di Varese" finirono i lavori nel 1745. M. DELL'OMO 2020 indica che i lavori durarono sino al 1743. Cfr. A. ANCILOTTO 2001, pp. 374-376.

35 A. BAUDI DI VESME 1966, II, p. 534.

36 ASVc, Corporazioni religiose, n. 37

37 BRIZIO 1935, pp. 51-59; U. THIEME-F. BECKER 1921, XIV, pp. 149; L. MALLÉ, 1961, p. 176; B. BAUDI DI VESME 1966, II, p. 534; A. BARBERIS 1990, p. 738; COPPA 1992a, pp. 292-293; COPPA 1994a, pp. 343-344. R. WEINGART 1995, p. 414 voce *Bianchi, Francesco Maria*; M. GREGORI 1998, p. 204; A. ANCILOTTO 2001, pp. 374-376.

38 P. BARTOLI 1776-1777, I, 1776, pp. 59-61; N. GABRIELLI 1977, p. 150; A. ANCILOTTO 2001, pp. 374-376; L. FACCHIN 2010, pp. 537-539. Entrambe le voci relative a Giovannini Giacomo Antonio e Milocco Michele Antonio riportano la loro collaborazione artistica nel 1760 presso la Chiesa della Trinità.

39 P.A. ORLANDI 1719, p. 433; L. CRESPI 1769, II, pp. 124-125; C.C. MALVASIA, 1841, II, p. 364; P. BARTOLI 1776, I, pp. 59-61, 96, II, p. 121; E. BENEZIT 1956b, I, p. 646; U. THIEME-F. BECKER 1909, vol. III, p. 585 voce *Salvatore Bianchi*; A. BAUDI DI VESME 1966, II, p. 534; S. COLOMBO 1968, pp. 92-94; F. RUSSOLI 1972, II, p. 110; S. ZUFFI 1990, II, pp. 623-625; S. COPPA 1992b, pp. 200, 292-293; COPPA 1994b, p. 222, pp. 343-344; G. PACCIAROTTI 1995, pp. 225-227. Quest'ultimo afferma che il Bianchi sarebbe nato a Torino nel 1692, giacché lì si trovava il padre Salvatore per eseguire alcuni lavori; R. WEINGART 1995, p. 414 voce *Bianchi, Francesco Maria* e p. 427 voce *Bianchi, Salvatore*.

40 G. PACCIAROTTI 1989, pp. 123-130.

Pietro Antonio Magatti, in S. Martino di Varese, per le scene dei martirii di San Bartolomeo e di San Lorenzo, su quadrature dei fratelli Giovannini⁴¹.

Anteriore all'anno 1727 è la collaborazione con il padre in S. Agata a Bergamo: il cavalier Bianchi affrescò la Cappella di S. Gaetano, fondatore de Chierici Regolari Teatini, mentre il figlio si occupò del "sott'insù della volta della Chiesa"⁴².

A Varese tra il 1726 e il 1729 realizzò affreschi presso la scomparsa Chiesa di S. Teresa⁴³; nel 1727 è a Busto Arsizio, per le *Storie della Vera Croce* nella Cappella di S. Giovanni Battista nell'omonima basilica, coperti nel 1971. Qui operò presso la Cappella di S. Antonio da Padova, in S. Rocco, dove il padre decorò la Cappella della Madonna del Carmine⁴⁴.

Al medesimo periodo appartiene la pala d'altare della *Madonna con San Francesco e Santa Lucia*, realizzata probabilmente con il padre Salvatore per la famiglia Berlio, da lui lasciata in legato testamentario alla Parrocchiale di S. Stefano a Velate⁴⁵. Prima del 1728 è con i Giovannini a Palazzo Cacciapiatti in Novara⁴⁶. Risalenti al 1731 sono gli affreschi della Chiesa di S. Rocco a Busto Arsizio, nella Cappella dell'Angelo Custode, con il pittore Giuseppe Ober⁴⁷.

Nel 1735 Francesco Maria fu ingaggiato i Giovannini, per il coro e per il presbiterio di S. Antonio a Lugano, con le *Storie di Sant'Antonio Abate*. Nel 1737 realizzò le figure dei cori in S. Carlo e in S. Francesco a Varese⁴⁸. Con i Giovannini operò nel 1742-1743 nella Parrocchiale di Ghemme⁴⁹.

Ritornò a Velate, dove sposò la nobildonna Antonina Rossi (1 giugno 1743), da cui ebbe un figlio, Orazio⁵⁰ (12 settembre 1744).

Al periodo 1752-1756 fu attivo presso S. Cristoforo a Vercelli ancora con i Giovannini⁵¹, nel 1757 affrontò la decorazione della cupola e delle absidi minori del Santuario di S. Maria al Monte di Varese, col Baroffio⁵². Fu questo il suo ultimo lavoro, giacché

41 S. ZUFFI 1990, II, pp. 623-625.

42 A. PASTA 1775, p. 37.

43 S. COLOMBO 1968, pp. 92-94; per i soggetti di Santa Teresa, vedasi la Visita Pastorale: Milano, Archivio della curia vescovile, sez. X, Pieve di Varese, Pozzo Bonelli, 1755, IV, p. 139.

44 G. PACCIAROTTI 1993, pp. 21-22.

45 S. COLOMBO 1968, pp. 92-94: "Donata dal nobile conte Salvatore Bianchi".

46 M. DELL'OMO-M.G. PORZIO 2014, pp.175-186; M. DELL'OMO 2020, p. 164.

47 G. PACCIAROTTI 1987, p. 363; A. PASTA 1775, p. 37.

48 S. COPPA 1992b, pp. 200, 292-293, che fa riferimento alla cronaca locale: ADAMOLLO-GROSSI, *Cronaca di Varese*, Tipografia vescovile dell'Addolorata, Varese 1931, ff. 93r, 104a, 110a, 121r; V. MARLIANI, 1955, p. 52.

49 Vedi *supra* n. 34.

50 S. COLOMBO 1968, pp. 92-94.

51 BRIZIO 1935, pp. 51-59; E. BENEZIT 1956b, I, p. 646; U. THIEME-F. BECKER 1909, III, p. 585; A. BAUDI DI VESME 1966, II, p. 534; S. COLOMBO 1968, pp. 92-94; F. RUSSOLI 1972, II, p. 110; S. ZUFFI 1990, II, pp. 623-625; S. COPPA 1992b, pp. 200, 292-293; S. COPPA 1994b, pp. 222, 343-344; R. WEINGART 1995, p. 414 voce *Bianchi, Francesco Maria*; M. GREGORI 1998, p. 204.

52 C. DEL FRATE 1933, p. 155; S. COLOMBO 1968, pp. 92-94.

morì a Velate il 5 novembre del medesimo anno, “essendo di anni 68 circa”⁵³.

La Magni gli attribuisce la decorazione della Chiesa dei SS. Pietro e Paolo a Nesso⁵⁴; il repertorio Saur gli riconosce una tela con *Venere e Cupido* a Isola Bella, presso la Pinacoteca di Palazzo Borromeo, affreschi a Milano, in Palazzo Chierici, e lavori similari a Monza.

I DOCUMENTI D'ARCHIVIO E IL RAPPORTO CON LA COMMITTENZA

Presso l'Archivio di Stato di Vercelli⁵⁵ sono stati reperiti i contratti e le quietanze risalenti al periodo incluso tra il 29 agosto 1752 e il 30 novembre 1756, relative ai fratelli Giovannini, al mastro da muro Michele Nervi, allo scultore ligneo Eusebio Mosca e al mastro organaro di Liborio Grisanti.⁵⁶ Dalla rilettura del materiale è stato possibile tracciare il rapporto con la committenza, concentrandosi sugli aspetti qualitativi, in precedenza non pienamente analizzati a favore di una lettura più segnatamente cronologica, descrittiva ed economica.

I nuclei di maggiore interesse ineriscono alla definizione gerarchica all'interno del cantiere, alla distinzione tra artisti e artigiani, alla diversa componente fiduciaria e alla giustificazione dell'assenza dalle carte del figurista Bianchi.

Dai contratti redatti in data 29 agosto 1752 tra il collegio barnabitico, nella persona del chierico regolare Celso Maria Broglia, e il mastro da legno Eusebio Mosca e in data 21 settembre 1752 tra il padre Giuseppe Massazza e il capomastro Michele Nervi emerge la stretta dipendenza di entrambi dai fratelli pittori. Nel primo caso al mobiliere viene imposto di “in tutto dipendere dalle regole corrispondenti che gli darà il signor Giovannini ed al suo sentimento” e di rimettersi sempre al suo giudizio, “senza contraddizione veruna”.

Poiché l'attività del mastro è sostanzialmente correlabile al cantiere dei Giovannini per motivo stilistico e non per stretta sequenzialità nel percorso di lavoro, dato il suo impegno sull'arredo ligneo, se ne deduce che ai due pittori viene chiesto di sorvegliare sulla qualità estetica del lavoro. Si specifica che al superiore giudizio Giovannini saranno affidate le eventuali divergenze di opinioni tra le parti, determinando una singolare posizione superiorità gerarchica dei pittori nei confronti di un membro del cenobio, seppur limitatamente al giudizio qualitativo.

Il contratto del 27 aprile 1756, stipulato col Mosca dal suddetto chierico, a nome del preposito Olgiati, stabilisce la data di consegna nel primo d'agosto del 1756, festa di Sant'Eusebio, patrono di Vercelli: qui il termine è tassativo, mentre nei contratti dei Giovannini non ricorrono scadenze vincolanti. Nel contratto redatto da padre Mas-

53 S. COPPA 1992a, pp. 200, 292-293, con riferimento a V. MARLIANI, 1955, p.52.

54 M. MAGNI 1992, pp. 287-296.

55 ASVc, Corporazioni religiose, n. 37; CERUTTI GARLANDA 1982, pp. 5-7; P.A.M.TRIOLO 2001-2002.

56 P.A.M. TRIOLO 2006-2007, pp.167-189; del materiale archivistico è stata data trascrizione diplomatica.

sazza con il capomastro Michele Nervi viene chiesto di “disporre la chiesa per essere dipinta a fregio al grado dei signori Giovannini”, preparando gli intonaci e modificando le finestre. Ciò di per sé suggerisce solo la normale sequenza cronologica dei lavori, ma viene associato al monito di fare “in tutto e per tutto ciò che sarà conveniente ad una perfetta riforma e rammodernamento della chiesa” guidato dai pittori.

Gli appellativi utilizzati illuminano sulla differente posizione sociale, nonché intellettuale. Per Nervi e Mosca la committenza usa sempre il termine mastro e così i due firmano le carte. Nel contratto del 21 settembre 1752 tra padre Massazza e i Giovannini, essi vengono denominati “signori” e “celebri architetti e pittori”. Le signature in calce differiscono leggermente (Giacomo Antonio Gioannini e Antonio Francesco Giovannini), ma collimano con le firme nella decorazione floreale sulle pareti della navata sinistra, ove ritorna la designazione di architetti.

La natura intellettuale della professione e la reputazione culturale dei Giovannini porta alla richiesta di giudicare anche gli aspetti stilistici del lavoro dell'*équipe*: per lo stesso motivo si registra nei loro confronti totale assenza di indicazioni di questo genere, manifestando la grande libertà concessa ai pittori. Viene loro solo richiesto di “continuare nella guisa che hanno cominciato” (quindi prima della data del contratto) e di portare i lavori “a perfetione”, ottenendo per contro benefici come il vitto, l'alloggio, biancheria pulita, la celebrazione messe mensili e i rimborsi per le spese per i materiali pittorici e per i loro viaggi da Torino e per Varese. La recente rilettura ha permesso di soffermarsi sul rigo dove che recita: “ben inteso però che le figure che vorrà in detta pittura il Collegio, siano à di lui conto, con obbligo e patto espresso che detta pitura non debba interrompersi, ma continuarsi e proseguirsi eccellentemente sino a che sia perfezionata e di tutto punto compita l'opera di modo che non debbano assumere altro impegno detta pittura durante, e se non da eseguirsi dopo perfettamente ornata la chiesa medesima”.

La fiducia accordata dalla committenza si concretizza anche nella mancanza di indicazioni sul figurista, del quale si preventiva l'intervento al di fuori del contratto e la cui scelta probabilmente ricadrà sui Giovannini che opereranno per il Bianchi, collaboratore di lunga data. L'assenza di ulteriori documenti non permette di fare valutazioni sull'entità economica del suo lavoro.

Sfugge alla direzione dei Giovannini il mastro organaro Liborio Grisanti, ma la quietanza firmata l'8 novembre 1756, un giorno prima di quella dei Giovannini, inquadra anche questo lavoro nella scansione cronologica comune a tutte le attività del rinnovamento della chiesa vercellese.

Riferimenti bibliografici

- A. ANCILOTTO, *Giacomo Antonio Giovannini*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, 56, Treccani, Roma 2001, pp. 374-376.
- A. BARBERIS, *Giovannini*, in G. BRIGANTI (a cura di), *La Pittura in Italia. Il Settecento*, 2 voll., Electa, Milano 1990, II, p. 738.
- P. BARTOLI, *Notizia delle pitture, sculture ed architetture d'Italia*, Resso Antonio Ravioli, Venezia 1776-1777; ed. Albra, Torino 1969.
- B. BAUDI DI VESME, *Schede Vesme, l'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, Società piemontese di archeologia e belle arti, Torino 1966.
- E. BENEZIT, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, IV, voce *Giovannini*, Librairie Grund, Saint-Ouen 1956, p. 277 (cit. 1956a).
- E. BENEZIT, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, I, voce *Francesco Maria Bianchi*, Librairie Grund, Saint-Ouen, 1956, p. 646 (cit. 1956b).
- R. BOSSAGLIA, *Riflessioni sui quadraturisti del Settecento lombardo*, in "Critica d'arte", 1960, 7, pp. 377-398.
- Brevi cenni sull'origine della Chiesa di San Cristoforo, eretta nel 1515*, Tipografia Gallardi, Vercelli 1927.
- A.M. BRIZIO (a cura di), *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia. Vercelli*, Libreria dello Stato, Roma 1935.
- G.M. CAGNI, *Antonio Maria Zaccaria*, in *Bibliotheca Sanctorum*, II, Città Nuova, Roma 1962, pp. 216-220.
- V. CHIESA, *La Chiesa di Sant'Antonio in Lugano*, Banca Unione di Credito, Lugano 1956.
- G. COLOMBO, *Vita e opere di Gaudenzio Ferrari pittore*, Fratelli Bocca, Torino 1881.
- S. COLOMBO, *Francesco Maria Bianchi*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, 10, Treccani, Roma 1968, pp. 92-94.
- S. COPPA, *Giovannini*, in M. GREGORI (a cura di), *Pittura tra Ticino e Olona*, Cariplo, Milano 1992, pp. 200, 292-293 (cit. 1992a).
- S. COPPA, *Francesco Maria Bianchi*, in M. GREGORI (a cura di), *Pittura tra Ticino e Olona*, Cariplo, Milano 1992, pp. 200, 292-293 (cit. 1992b).
- S. COPPA, *Giovannini*, in M. GREGORI (a cura di), *Pittura a Como e nel Canton Ticino*, Cariplo, Milano 1994, pp. 222, 343-344 (cit. 1994a).
- S. COPPA, *Francesco Maria Bianchi*, in M. GREGORI (a cura di), *Pittura a Como e nel Canton Ticino*, Cariplo, Milano 1994, pp. 222, 343-344 (cit. 1994b).
- A. CERUTTI GARLANDA, *La Chiesa di San Cristoforo in Vercelli*, Cassa di Risparmio di Vercelli, Vercelli 1982.
- L. CRESPI, *Felsina Pittrice. Vita de' pittori bolognesi*, Stamperia di Marco Paglierini, Roma 1769.
- G.A. CHENNA, *Vescovato, vescovi e chiese della città e diocesi di Alessandria, note di C. Mantelli*, Tipografia Luigi Capriolo, Alessandria 1836; ed. anast. Arnaldo Forni, Bologna 1972.
- G.A. DE GIORGI, *Notizie sui celebri pittori e su altri artisti alessandrini*, Alessandria 1836; ed. anast. Arnaldo Forni, Bologna 1977.
- C. DEL FRATE, *Santa Maria del Monte sopra Varese*, Civicchioni, Chiavari 1933.
- M. DELL'OMO-M.G. PORZIO, *Palazzo Cacciapiatti Fossati a Novara*, in M. DELL'OMO-S. MONFERRINI (a cura di), *Forme che volano. Il Barocco nelle province di Novara Verbano Cusio Ossola*, atti delle giornate di studio (Novara, 2012), MediaPer, Borgomanero 2014, pp. 175-186.
- M. DELL'OMO, *Un capitolo di quadraturismo settecentesco lombardo nel Piemonte orientale: i Giovannini tra Novara e Vercelli*, in S. BERTOCCHI-F. FARINETTI (a cura di), *L'architettura dipinta: storia, conservazione e rappresentazione digitale. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura barocca*, Didapress, Firenze 2020, pp. 165-170.
- L. FACCHIN, *Michele Antonio Milocco*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, 74, Treccani, Roma 2010, pp. 537-539.
- N. GABRIELLI, *Arte e cultura ad Asti attraverso i secoli*, Istituto Bancario San Paolo, Torino 1977.
- G.D. GORDINI, *Francesco di Sales*, in *Bibliotheca Sanctorum*, V, Città Nuova, Roma 1964, pp. 1207-1226.
- R. GIORGI, *Santi*, Electa, Milano 2002.
- M. GREGORI (a cura di), *Pittura tra Ticino e Olona, Varese e la Lombardia nord-occidentale*, Cariplo, Milano 1992.
- M. GREGORI (a cura di), *Pittura a Como e nel Canton Ticino*, Cariplo, Milano 1994.
- M. GREGORI (a cura di), *Pittura murale in Italia. Seicento e Settecento*, San Paolo IMI-Bolis, Bergamo 1998.
- M. GUILLA, *Gaudenzio Ferrari in San Cristoforo*, A.P.T. di Vercelli-Tipografia Gallo, Vercelli 1996.
- C.C. MALVASIA, *Felsina Pittrice, Vite de' pittori bolognesi*, Tipografia Guidi dell'Ancora, Bologna 1841.
- G.A. LUSSO, *Luoghi pii*, Alzani, Pinerolo 1971.

- L. MALLÉ, *Le arti figurative in Piemonte dal secolo XVII al secolo XIX*, F. Casanova & C., Torino 1961.
- M. MAGNI, *Documenti e proposte per la Chiesa dei SS. Pietro e Paolo a Nesso*, in "Arte Cristiana", LXXX, 751, 1992, pp. 287-296.
- V. MARLIANI, *Le memorie Varese dall'anno 1636 all'anno 1776*, TIPOGRAFIA GALLI & C., VARESE 1955.
- G. MARTINOLA, *Date e dati sulla Chiesa di Sant'Antonio di Lugano*, in "Bollettino storico della Svizzera italiana", 2, 1942, pp. 57-71.
- S.C. MARTIN, *Giovannini, Giacomo Antonio*, in W. DE GRUYTER, *Allgemeine Künstler-Lexikon*, LV, Deutsche Bibliothek, München-Leipzig 2007, pp. 106-107.
- P.A. ORLANDI, *L'Abecedario pittorico*, Costantino Pissardi, Bologna 1719.
- G. PACCIAROTTI, *Salvatore Bianchi, pittore lombardo del tardo Seicento a Torino*, in "Studi Piemontesi", 1987, XVI, fasc. 2, pp. 361-369.
- G. PACCIAROTTI 1989, *Dipinti di Salvatore Bianchi da Velate in Piemonte*, in "Studi Piemontesi", 1989, XVIII, fasc. 1, pp. 123-130.
- G. PACCIAROTTI (a cura di), *Arte nella pieve di Busto Arsizio: pittura scultura dal Cinquecento al Settecento*, Gabriele Mazzotta, Milano 1993.
- G. PACCIAROTTI, *Pittori varesini del tardo Seicento e del Settecento nel novarese*, in *Artisti lombardi e centri di produzione italiani nel Settecento*, a cura di G.C. SCIOLLA-V. TERRAROLI, Bolis, Bergamo 1995.
- A. PASTA, *Le pitture notabili di Bergamo*, Francesco Locatelli, Bergamo 1775; ed. anast., Arnaldo Forni, Bologna 1976.
- S. PELLICO, *Vita della Beata Panacea, con note storico critiche a cura di M. Perotti*, Interlinea Edizioni, Novara 1994.
- A.M. RAGGI, *Carlo Borromeo*, in *Bibliotheca Sanctorum*, III, Città Nuova, Roma 1963 pp. 811-850.
- B. RAVASI, *Varese. Chiesa di San Martino*, in "Arte Lombarda", 2, 1972, pp. 150-155.
- L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, Presses Universitaires, Paris 1958.
- E. RICCI, *Mille santi nell'arte*, Hoepli, Milano 1931.
- S. ROVIDA, *Storia della pastorella valesiana, la beata Panacea che si venera in Agamio, volgarmente Ghemme Novarese*, Francesco Cavalli stampatore vescovile, Novara 1765.
- F. RUSSOLI (a cura di), *Francesco Maria Bianchi*, in *Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori ed egli incisori italiani*, II, Giulio Bolaffi, Torino 1972, p. 110.
- F. RUSSOLI (a cura di), *Giovannini*, voce in *Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori ed egli incisori italiani*, VI, Giulio Bolaffi, Torino 1974, pp. 69-70.
- U. THIEME-F. BECKER, *Bianchi, Salvatore*, in *Allgemeine Lexicon der Bilden Künstler*, III, Verlag von E.A. Seeman, Leipzig 1909, p. 585.
- U. THIEME-F. BECKER, *Giovannini, Carlo Cesare*, in *Allgemeine Lexicon der Bilden Künstler*, XIV, Verlag von E.A. Seeman, Leipzig 1921, p. 149.
- P.A.M. TRIOLO, *La decorazione settecentesca della Chiesa di San Cristoforo a Vercelli*, tesi di laurea, relatore prof. G.C. SCIOLLA, Università degli Studi di Torino, a.a. 2001-2002.
- P.A.M. TRIOLO, *Il rinnovamento settecentesco della Chiesa di San Cristoforo a Vercelli: testimonianze documentarie e rilievi artistici*, in "Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti", 2006-2007, LVII-LVII, pp. 167-189.
- M. VIALE FERRERO, *La scenografia dalle origini al 1936. Storia del Teatro Regio di Torino*, Cassa di Risparmio di Torino, Torino 1980.
- R. WEINGART, *Bianchi, Francesco Maria; Bianchi, Salvatore*, in K.G. SAUR, *Allgemeine Künstler-Lexikon*, X, Deutsche Bibliothek, München-Leipzig 1995, pp. 414, 427.
- S. ZUFFI, *Francesco Maria Bianchi*, in G. BRIGANTI (a cura di), *La Pittura in Italia. Il Settecento*, 2 voll., Electa, Milano 1990, II, pp. 623-625.



Fig. 1

Fig. 1 - Gaetano Perego, *Quadrature*, Stupinigi, Palazzina di Caccia, ala di ponente, seconda anticamera (foto di Enrico Muraro).

“SAVANT DANS L'ARCHITECTURE ET LA PERSPECTIVE, A PEINT
 AUSSI A FRESQUE D'UNA MANIERE TRES GRACIEUSE”:
 GAETANO PEREGO, PITTORE QUADRATURISTA DA MILANO
 IN PIEMONTE NELLA SECONDA METÀ DEL SETTECENTO

Marina Dell'Omo

ABSTRACT: *Gaetano Peregò's name often returns in 19th-century Turinese guidebooks already with the title of painter of architecture and perspective. His activity unfolds with his inclusion in the teams of artists working for the Savoy-Carignano family, sealed by his membership of the Compagnia di San Luca. His Piedmontese career began in Innocente Bellavite's team, for the scenery of the 1741-1742 theatre season in Turin, at the same time as his work at the sanctuary of Vicoforte, alongside Felice Biella. Sources record him as constantly active in Turin, in the Savoy shipyards, until his death in 1786.*

KEYWORDS: Quadraturism in Piedmont, quadraturism in Turin, Gaetano Peregò, Stupinigi, Agliè, Royal Palace of Turin.

La figura del pittore Gaetano Peregò, protagonista nella decorazione quadraturistica della seconda metà del Settecento nel Regno di Savoia, emerge unicamente dai documenti piemontesi, a dispetto delle origini milanesi, di cui nulla sappiamo¹. Il suo nome affiora infatti per la prima volta nei pagamenti alla squadra di Innocente Bellavite per la stagione del Teatro Regio torinese 1741-1742, una squadra quasi tutta milanese, a fronte della provenienza veneta dello stesso Bellavite². È forte il sospetto che l'*équipe* al seguito dello scenografo veronese avesse lavorato insieme a Milano nel 1739 per gli scenari ivi allestiti in occasione del carnevale, ma la mancanza di documenti al riguardo non ci consente di dire di più³. Al suo approdo piemontese

Per consigli e segnalazioni desidero ringraziare Rita Binaghi, Daniela Cereia e Massimiliano Caldera; per la collaborazione Marta Fusi, Lorenza Santa, Cristina Scalon ed Elisabetta Silvello. Per la parte fotografica grazie a Enrico Muraro.

1 Due documenti testimoniano la permanenza di contatti con Milano anche in seguito al trasferimento a Torino: si tratta di due procure stilate nel 1765 e nel 1769, la prima con la nomina a procuratore di Antonio Bonacina, presumibilmente esponente della famiglia milanese di incisori: Archivio di Stato di Torino (d'ora in avanti ASToo), *Insinuazioni di Torino*, l. 2, v. 1, 9 febbraio 1765. Nella letteratura critica il suo nome affiora per la prima volta nel *Pregiudizio smascherato* (1770) del pittore Ignazio Nepote, suo collaboratore nella palazzina di Caccia di Stupinigi: "Peregò, nel battesimo / Gaetanin gli dissero / con particolar metodo / colora le muraglie / Sa naturale e lucida / l'architettura rendere / Ornati, fiori, e foglie / dipinge a meraviglia"; A. BAUDI DI VESME 1968, p. 809.

2 M. VIALE FERRERO 1980, pp. 517-518; M. DELL'OMO in corso di stampa (a).

3 G. TINTORI-M.M. SCHITO 1998; A. MIGNATTI 2013.



Fig. 2



Fig. 3

Fig. 2 - Gaetano Perego, Giovanni Battista Sanbartolomeo e Bartolomeo Papa, *Quadrature e decorazioni a stucco*, Stupinigi, Palazzina di Caccia, ala di levante, anticamera (foto di Enrico Muraro).

Fig. 3 - Gaetano Perego, Giovanni Battista Sanbartolomeo e Bartolomeo Papa, *Quadrature e decorazioni a stucco*, part., Stupinigi, Palazzina di Caccia, ala di levante, anticamera (foto di Enrico Muraro).

Perego è accompagnato da Felice Biella, quadraturista anch'egli di origini milanesi, che già nel maggio del 1741 riscuoteva i primi pagamenti per il lavoro al Santuario di Vicoforte, cooptato da Giuseppe Galli Bibiena, suo probabile maestro⁴. A novembre anche il Perego risulta tra i collaboratori del Biella nel medesimo Santuario, ma la sua attività in questo contesto sembra limitarsi ad un ambito cronologico ristretto, a differenza del collega che avrebbe ivi operato fino al 1752⁵.

Se gli interventi piemontesi del Biella paiono circoscritti all'impresa di Vico, diversamente la carriera professionale del Perego prosegue nel regno sabauda, con il trasferimento a Torino dove egli avrebbe preso dimora stabile. Dal 1747 inizia la collaborazione con Mattia Franceschini, pittore torinese, allievo di Claudio Francesco Beaumont e attivo presso la corte dei Savoia, una collaborazione destinata a durare fino alla morte dell'artista nel 1758⁶. Nel 1747 il nostro è infatti implicato nella cerimonia per la canonizzazione di due santi dell'ordine presso la chiesa dei cappuccini, con Franceschini e Francesco Ladatte⁷. La collaborazione con Ladatte segue per la stagione teatrale del 1747-1748 e nel 1750 con la pittura dei due vascelli in cartapesta per la battaglia navale sul Po per il matrimonio di Vittorio Amedeo con Maria Antonia Ferdinanda di Spagna e anche della macchina dei fuochi, già ideata da Benedetto Alfieri⁸. Se tutti questi lavori non risultano verificabili trattandosi di apparati effimeri, il Perego si rivela *ante* 1753 nella volta dell'oratorio dei filippini, accanto ancora al Franceschini. L'opera, non documentata ma attestata dalla guida di secondo Settecento, è data da una semplice cornice, dattorno alla scena figurata con l'*Incoronazione della Vergine*, con quattro cupolette sugli spigoli, qualche sfrangiamento e festoni di fiori: una decorazione funzionale a quanto dipinto dal figurista⁹. Ancora al 1753 si data l'intervento perduto con Franceschini nel Teatro Carignano, ove realizza la "cornice del plafone,

4 M. DELL'OMO 2010, pp. 60-73; M. DELL'OMO in corso di stampa (a). Sul Biella si veda S. COPPA 2012, pp. 211-236.

5 M. DELL'OMO 2010.

6 F. MONETTI-A. CIFANI 2012, pp. 133-142; G. DARDANELLO 2011, pp. 119-120 con bibliografia precedente.

7 G. DARDANELLO 2012, pp. 103-105.

8 Ivi, p. 106. Al Perego, in modo dubitativo, è riferita l'ideazione della prospettiva della *Veduta dei fuochi di gioia* [...] fatti in occasione delle felicissime nozze di Vittorio Amedeo, incisa da Giovanni Antonio Belmondo: M. VIALE FERRETO, in V. VIALE (a cura di) 1963, p. 49. Si veda anche: A. RIZZO 2012, p. 217. Per Perego pittore della macchina dei fuochi, per la quale Ladatte fu lo statuario addetto alle cartapeste si veda ASTO, *Ordinati*, 1750; F. VARALLO 2011, pp. 174-190, in particolare p. 177, n. 13.

9 L. FACCHIN 2005, p. 138 con bibliografia precedente.



Fig. 4

Fig. 4 - Gaetano Perego, Giovanni Battista Sanbar-
tolomeo e Bartolomeo Papa, *Quadrature e decora-
zioni a stucco*, Stupinigi, Palazzina di Caccia, ala di
levante, sala da pranzo (foto di Enrico Muraro).

Fig. 5 - Gaetano Perego, Ignazio Nipote, *Decora-
zioni*, Stupinigi, Palazzina di Caccia, appartamento
della Regina, Cappella di Sant' Uberto (foto di En-
rico Muraro).

Fig. 6 - Gaetano Perego, *Quadrature e decorazioni*,
Aglie, Castello, appartamento del mezzanino, ca-
mera da letto (foto di Enrico Muraro).



Fig. 6



Fig. 5

con tutti li pilastrini, il tutto lumeggiato in oro e lumeggiata soffitta¹⁰, e al 1750 quello con lo stesso figurista nella Chiesa francescana di S. Antonio, anch'esso scomparso¹¹. Nel sesto decennio del Settecento si concentrano le vicende personali, con il matrimonio con Maria Rosalia Milocco di Giuseppe nel 1753¹² e la nascita dei due figli, Maria Elisabetta (1756) e Giuseppe Andrea Maria (1759), corredata dai battesimi con testimoni eccellenti, Bernardino Galliari per la femmina e Andrea Boucheron per il maschio¹³. La conoscenza di Bernardino Galliari doveva essere maturata nell'ambito dei lavori per il Teatro Carignano, laddove il Galliari aveva dipinto nel 1754 il sipario. Quanto al Boucheron, la conoscenza era la dimostrazione del suo inserimento nella corte sabauda, considerando la posizione dell'argentiere in quel contesto, inserimento confermato nel 1757 dalla sua entrata nella Compagnia di San Luca di Torino¹⁴.

Negli anni seguenti si collocano i lavori nella Palazzina di Caccia di Stupinigi, dove egli si trova a operare senza pittore figurista e quindi nella possibilità di mostrare a pieno le sue capacità nell'ambito della pittura di quadratura. I tempi sono quelli di Benedetto Alfieri e Giovanni Tommaso Prunotto, a sostituzione dello Juvarra, responsabili dell'ampliamento dell'appartamento di levante e della sistemazione della galleria orientale, destinati al duca del Chiabrese, Benedetto Maurizio¹⁵. Qui si esprime una varietà diversificata di linguaggi¹⁶, con le cineserie¹⁷, motivi a grottesca¹⁸, decorazioni alla Berain, l'utilizzo degli specchi in uno dei soffitti della residenza, decorato nel 1763 "a ghiacci e finte porcellane", per mano di Giovanni Pietro Pozzo¹⁹.

Non sono note le dinamiche della chiamata di Perego, ma gli anni di questi suoi interventi coincidono anche con la sua affermazione piemontese: certamente presenziare nella Palazzina di Stupinigi, ovvero in una delle residenze reali, era un segnale forte del riconoscimento del suo ruolo di quadraturista in un contesto che negli anni

10 ASTO, *Finanze*, Azienda Savoia - Carignano, cat. 52, m. 5.; L. PALMUCCI QUAGLINO 2009.

11 L. FACCHIN 2005, p. 138.

12 Il matrimonio è celebrato a Torino nella Chiesa di S. Tommaso il 2 settembre 1753: Archivio Arcivescovile di Torino (d'ora in poi AAT), *San Tommaso*, Matrimoni 1748-1775; F. VARALLO 2009 pp. 47-51. Non è stato possibile appurare la parentela della moglie di Perego con il Milocco pittore, figlio di Carlo, essendo lei figlia di Giuseppe di Giovanni Domenico.

13 AAT, *Sant'Eusebio*, Battesimi. Da questi documenti egli risulta risiedere nella Chiesa di S. Eusebio e in particolare nella Casa dei Padri di San Carlo. Il figlio Giuseppe non seguì la carriera del padre, ma diversamente si dedicò all'avvocatura. Nel dicembre 1789, morto il padre e vivente la madre, sposava Gabriella Cignaroli figlia del pittore Vittorio Amedeo e di Rosalia Ladatte, a sua volta figlia dello scultore Francesco. Il 28 dicembre era l'atto di dote, presenti Felice Giannotti e Francesco Regis di Montaldo di Mondovì, per cui: ASTO, *Insinuazioni di Torino*, 1790, l. 1, v. 1. Questa notizia corregge quanto riportato dal Vesme che riferiva Gabriella Cignaroli moglie di Gaetano Perego (A. BAUDI DI VESME 1968, p. 809).

14 Biblioteca Reale di Torino, *Miscellanea Vernazza*, v. 44. Si veda anche A. BAUDI DI VESME 1968, p. 809.

15 N. GABRIELLI 1966. Sul gusto del Chiabrese si veda P. ASTRUA 1987, pp. 75-83.

16 E. COLLE 1987, pp. 186-198.

17 L. CATERINA, C. MOSSETTI 2005.

18 G. DARDANELLO 2016, pp. 59-63; M. DELL'OMO, in corso di stampa (c).

19 Per la loro attività a Stupinigi si veda A. BAVA, F. GUALANO 2016, p. 38; M. DELL'OMO, in corso di stampa (b).



Fig. 7



Fig. 8

Fig. 7 - Gaetano Perego, *Quadrature e decorazioni*, Agliè, Castello, appartamento del mezzanino, salone (foto di Enrico Muraro).

Fig. 8 - Gaetano Perego, *Quadrature e decorazioni*, part., Agliè, Castello, appartamento del mezzanino, salone (foto di Enrico Muraro).

precedenti aveva visto materializzarsi una figura del calibro di Giovan Battista Crosato, uno dei pittori più qualificati nell'ambito della pittura veneta contemporanea. Giova ricordare che il Perego doveva aver conosciuto personalmente il Crosato, considerando che questi disegnò il suo ritratto, forse in occasione delle attività teatrali torinesi, che avevano coinvolto entrambi gli artisti negli stessi anni²⁰. A Stupinigi sono tre i soffitti dove l'artista interviene – nel 1756, nel 1761 e nel 1765 –, accanto agli stuccatori Giovanni Battista Sanbartolomeo e Bartolomeo Papa (figg. 1-4)²¹ e in ultimo, a fianco di Ignazio Nipote, nel 1770-1771 nell'anticamera della Cappella di S. Uberto dell'Appartamento della Regina (fig. 5), risistemata dall'architetto conte Ignazio Birago di Borgaro²². Nella anticamera dell'appartamento di ponente egli si trova ad operare con Francesco Antoniani, pittore milanese già nella squadra di Innocente Bellavite nella

20 G. FIOCCO 1941, p. 51; M. VIALE FERRERO 1980 p. 160. Sul Crosato si veda ora: D. TON 2013.

21 Per gli stuccatori: M.V. CATTANEO 2006, pp. 135-138; L. FACCHIN 2011, pp. 416-417.

22 Archivio Ordine Mauriziano di Torino, *Registro Conti Stupinigi, 1751-1761*; Ivi, *Registro Conti Stupinigi 1762-1771*; *MUSEO DELL'ARREDAMENTO* 1966, pp. 63-65. Si veda anche: A. BAVA-F. GUALANO 2016, pp. 37-62.

stagione teatrale torinese del 1741-1742 e poi presente anche in altre residenze sabau-
de nel ruolo di paesista²³.

A ruota di questi interventi, tra il 1772 e il 1773, il 1781 e il 1782, si collocano quelli nell'appartamento del mezzanino del castello di Agliè (figg. 6-8). Qui, i lavori, affidati per la parte architettonica al citato architetto Birago che potrebbe aver sostenuto la chiamata del nostro, dopo averlo conosciuto a Stupinigi, erano voluti dal Duca del Chiabrese, lo stesso committente della Palazzina di Caccia. Già individuati dalle fonti ottocentesche e dettagliatamente documentati nei libri di conti dello stesso Duca²⁴, essi alternano decorazioni a lacunari ad altre vegetali digradanti verso il centro, il tutto all'interno di incorniciamenti da cui fuoriescono elementi decorativi. A questi lavori, comprensivi anche dei disegni di stoffe con trofei di guerra e vari ornati funzionali alle tappezzerie con cui si rivestono gli spazi di collegamento tra le stanze dell'appartamento, si aggiunge l'intervento nella chiesa parrocchiale, ricostruita dal 1766 a spese del Chiabrese, con il concorso di artisti presenti a corte.

L'inserimento nella squadra dei pittori operanti per i Savoia si conferma in Palazzo Reale nella camera di Parata dell'appartamento della Regina, laddove il nostro, nel 1764, dipinge "li trofei di guerra, li pannelli dei lambriggs e lo squarciato della finestra", insieme a Vittorio Amedeo Rapous, opere scomparse con il riallestimento carloalbertino²⁵.

Nel 1767 il Perego è ormai un pittore affermato a Torino e a dimostrazione è l'intervento nel soffitto della Cappella Beria in S. Teresa, dipinto con Ignazio Nepote, laddove allo stato attuale le decorazioni si presentano con rifacimenti novecenteschi²⁶. Uno dei temi che ne conferma l'attribuzione proposta dal Bartoli è quello delle finte arcate che, in gioco illusivo, si intrecciano con altrettanti raffinati elementi a stucco. Questo motivo sarebbe stato utilizzato anche dalla bottega dei Pozzo di Loggio e in particolare da quella di Pietro Antonio, nella sala esagonale della Palazzina di Stupinigi, tanto da far pensare all'utilizzo degli stessi cartoni e a scambi tra artisti.

Le finte arcate con inserti floreali, *cartouches*, conchiglie, ritornano ancora nel coro e presbiterio del Duomo di Asti, ove il Perego lavora con il maestro intelvese Carlo Innocenzo Carloni²⁷. La sua convocazione in questo caso è mediata dal pittore qua-

23 N. GABRIELLI 1966, p. 133.

24 S. MARTINETTI 2018, p. 68, con riferimenti bibliografici precedenti. I documenti relativi si trovano nei *Conti dell'Appannaggio del Duca di Chiabrese* e per il Perego coprono gli anni dal 1772 al 1776. Si veda anche: M. DELL'OMO in corso di stampa (d).

25 ASTO, *Camera dei conti di Piemonte-Real Casa, Tesoreria*, art. 217; A. BAUDI DI VESME 1968, p. 809.

26 La Cappella già dedicata all'Addolorata era stata concessa al conte di Sale, Carlo Domenico Beria che nel suo testamento ordinava di decorarla (ASTO, *Insinuazioni di Torino*, 1742, l. 9; ivi, *Insinuazioni di Torino* 1743, l.2). Ma il suo apparato decorativo sarebbe stato realizzato dal figlio solo nel 1767 come testimoniava una lapide non più presente (in specie N. GABRIELLI 2014).

27 L. FACCHIN 2005, pp. 147-148; I. BOLOGNA 2017, pp. 159-161.

draturista Francesco Casoli, originario di Guarene e già collaboratore del nostro negli apparati effimeri per il matrimonio del Duca di Savoia nel 1750 e presente anche a Stupinigi²⁸. Da una lettera resa nota da Ivana Bologna, sappiamo che nel luglio 1767 il Perego annuncia di essere in procinto di giungere nella città piemontese, ove è stato proposto per il lavoro di cui sopra²⁹. In questo caso il ruolo del nostro appare ridimensionato, come già nell'Oratorio torinese di S. Filippo, funzionale alle scene figurate. Nel Duomo di Asti il Perego sarebbe ritornato nel 1784 per il suo ultimo lavoro, precedente la morte avvenuta nel 1786³⁰. Questa volta lo accompagnava Rocco Comanetti, suo collaboratore in un ambiente di Palazzo Carignano a Torino nel 1780³¹. Ma come è stato notato, la decorazione astigiana dell'anziano quadraturista, estesa anche alle parti superiori dell'ambiente, sembra già risentire dell'onda della nuova cultura figurativa, nella presenza di un inedito gusto antiquario.

Mancano all'appello altri suoi lavori, nello specifico quelli in alcune dimore private torinesi, segnalati dal Paroletti, ove sembra che il Perego abbia operato singolarmente. Di queste la più prestigiosa doveva essere quella in piazza S. Carlo del conte Giuseppe Gioacchino Pastoris, investito nel 1734 di Borgo, andata distrutta nell'ultimo conflitto bellico³². Non da meno dovevano essere gli apparati nel Palazzo di Goffredo Peiretti, conte di Condove, già restaurato dall'architetto Giovanni Battista Borra e quelli della dimora degli Armano di Grosso³³, nell'Isola di Sant'Anselmo, quest'ultima risparmiata dai bombardamenti e ancora esistente, frazionata in appartamenti privati sull'attuale via del Carmine. Inutile sottolineare che queste famiglie erano tutte legate ai Savoia con ruoli diversi.

Pur a fronte di tante mancanze, e partendo da quanto ancora sopravvissuto e illustrato, credo si possa affermare che i risultati migliori del Perego rimangono quelli della Palazzina di Caccia di Stupinigi e del Castello di Agliè. L'effetto è ovunque di grande raffinatezza ed eleganza, con un linguaggio aderente allo stile rococò e una parlata che ha perso i connotati propriamente architettonici, configurandosi come quadratura di superficie. Ma è anche riservato un posto privilegiato alla cornice, ancora secondo i modelli alla Berain, di grande voga a Torino nei decenni precedenti. Lo stucco e l'affresco, in particolare a Stupinigi, si combinano insieme in particolare armonia, secondo quella unità delle arti che era stata il modello seguito da Juvarra a Torino³⁴. Lo stile del pittore milanese è per certi versi attardato, stanti i tempi, in una espressione ancora

28 N. GABRIELLI 1966, pp. 38-39.

29 Francesco Casoli, nato a Guarene nel 1704, risultava già presente a Stupinigi tra il 1738 e il 1739 (*Ibidem*). Per il resto la sua attività si svolge soprattutto nel Monferrato.

30 AAT, *Sant'Eusebio, Morti*, alla data: nell'atto di morte, il 30 settembre 1786, il Perego è detto di anni 70.

31 I. BOLOGNA 2017, pp. 161-165.

32 M.V. PAROLETTI 1819 p. 300; *NUOVA GUIDA* 1826, p. 64.

33 M.V. PAROLETTI 1819, pp. 294, 296.

34 A. GRISERI 1989, pp. 229-250.

ammiccante in direzione rococò, nel persistere sulla strada dell'ornatismo, tuttavia un ultimo atto prima del trionfo dell'antico che, nell'ambito della pittura di quadratura, avrebbe determinato anche un diverso modo di intendere l'impaginazione degli spazi³⁵. Rimane forte il collegamento sia con la scuola monzese – esemplari le quadrature della sacrestia grande del Duomo di Monza (1755), – che con quella di Felice Biella³⁶ (si vedano i raffronti con gli interventi in S. Vincenzo a Piacenza, databili al 1760³⁷, e quelli in S. Bartolomeo a Domaso, *ante* 1757)³⁸. Così i risultati non sono distanti da quelli di Antonio Agrati, quadraturista di fiducia di Biagio Bellotti³⁹. I toni tenui, con dominanti grigie e azzurrine, la leggerezza e la linearità sono i tratti fondamentali con cui si esprime il Perego. Questi aspetti si accompagnano ai motivi in voga nelle residenze di corte di Torino e dintorni e parte di un patrimonio comune ad altre discipline artistiche. Il tema dei lacunari, ad esempio, nel pennello del Perego quasi un ricamo raffinato e prezioso, è realizzato in stucco nello stesso contesto geografico nel castello di Rivoli e nella cupola maggiore della basilica di Superga nel terzo decennio del Settecento, così le grandi conchiglie aperte fanno parte di un catalogo condiviso con gli stuccatori⁴⁰. Ma campioni esemplari sono anche a Racconigi nel salone della Villa 'I Berroni' e in quello di *Ercole* del Castello, decorati rispettivamente tra il 1770 e il 1775 e il 1759-1760 da Giuseppe Bolina, lo stesso maestro presente negli anni settanta ad Agliè. I repertori si ripetono, proposti con buone ragioni dagli architetti, nel caso di Agliè Ignazio Birago di Borgaro, in quello di Racconigi Giovanni Battista Borra⁴¹. Nel catalogo di quest'ultimo, in particolare, i lacunari sono parte privilegiata, frutto delle sue frequentazioni del Levante, tradotte in disegni confluiti negli album di Robert Wood, che egli aveva accompagnato nei viaggi in quei luoghi lontani⁴².

35 A.M. MATTEUCCI 2006, pp. 13-28.

36 S. COPPA 2006, pp. 242-252.

37 A. CÒCCIOLI MASTROVITI 2010, pp. 7-19.

38 S. COPPA 2012.

39 G. PACCIAROTTI 2016, pp. 107-109.

40 G. DARDANELLO 2007, pp. 107-117.

41 A. APRILE, A. RIZZO, G. DARDANELLO 2007, pp. 241-26; L. FACCHIN 2011, pp. 410-423.

42 O. ZOLLER 2001, pp. 217-289; G. DARDANELLO 2013, pp. 127-132.

Riferimenti bibliografici

A. APRILE, A. RIZZO, G. DARDANELLO, *Alfieri, Borra, Birago e Dellala: architetti e cantieri per ornati e rilievi di Giuseppe Bolina*, in G. DARDANELLO (a cura di), *Disegnare l'ornato. Interni piemontesi di Sei e Settecento*, Editris, Torino 2007, pp. 241-267.

P. ASTRUA, *Le scelte programmatiche di Vittorio Amedeo, duca di Savoia e Re di Sardegna*, in S. PINTO (a cura di), *Arte di corte a Torino da Carlo Emanuele III a Carlo Felice*, Editris, Torino 1987, pp. 75-83.

A. BAVA-F. GUALANO, *Stupinigi e il primato della bellezza. Restauri e nuove proposte per la celebrazione di una residenza europea*, in A. GRISERI-M. VERDUN DI COTTOGNO (a cura di), *Il Settecento a Stupinigi. Nuovi orizzonti europei*, Sagep, Genova 2016, pp. 37-62.

A. BAUDI DI VESME, *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, 3 voll., Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, Torino 1963.

R. BIANCHI, E. CARBOTTA, F. GUALANO, *Scheda 3. La volta a ghiacci*, in E. GABRIELLI (a cura di), *La Palazzina di Caccia di Stupinigi*, Leo S. Olschki, Firenze 2014.

I. BOLOGNA, *La committenza religiosa nel Settecento* in A. MARCHESIN, P. NICITA, B.A. RAVIOLA, A. ROCCO (a cura di), *Nella città di Asti in Piemonte. Arte e cultura in epoca moderna*, catalogo della mostra (Asti, Palazzo Mazzetti 20 ottobre 2017- 25 febbraio 2018), Sagep, Genova 2017, pp. 159-161.

L. CATERINA-C. MOSSETTI (a cura di), *Villa della Regina. Il riflesso dell'Oriente nel Piemonte del Settecento*, Allemandi, Torino 2005.

M.V. CATTANEO, *II. Giovan Battista Sanbartolomeo, un luganese protagonista per la decorazione a stucco nei cantieri di Torino (1749-1798)*, in M.V. CATTANEO-N. OSTORERO, *L'Archivio della Compagnia di Sant'Anna dei Luganesi in Torino*, Fondazione per l'Arte della Compagnia di San Paolo, Torino 2006, pp. 131-152.

A. CÒCCIOLI MASTROVITI, *La chiesa dei teatini di san Vincenzo. Testimonianze inedite per il cantiere dell'architettura e della decorazione*, in A. CÒCCIOLI MASTROVITI-T. GIANNESI (a cura di) *Premio "Piero Gazzola" 2010 per il restauro dei palazzi piacentini. Chiesa dei teatini di San Vincenzo*, Ticom, Piacenza 2010, pp. 7-19.

E. COLLE, *L'elaborazione degli stili di corte*, in S. PINTO (a cura di), *Arte di corte a Torino da Carlo Emanuele III a Carlo Felice*, Editris, Torino 1987, pp. 186-198.

S. COPPA, *Considerazioni sul quadro turismo del Settecento in Lombardia*, in F. FARNETI-D. LENZI (a cura di), *Realtà e illusione nell'architettura dipinta. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, atti del convegno internazionale di studi (Lucca, 26-28 maggio 2005), Alinea, Firenze 2006, pp. 242-252.

S. COPPA, *Il quadraturista Felice Biella e la sua opera in Alto Lario*, in "Altolariana", 2, 2012, pp. 211-236.

G. DARDANELLO, *Juvarra e l'ornato da Roma a Torino: repertori di motivi per assemblaggi creativi*, in G. DARDANELLO (a cura di) *Disegnare l'ornato: interni piemontesi di Sei-Settecento*, Editris, Torino 2007, pp. 107-117.

G. DARDANELLO, *Mattia Franceschini*, in G. DARDANELLO (a cura di), *Beaumont e la scuola del disegno, Pittori e scultori in Piemonte alla metà del Settecento*, Nerosubianco, Cuneo 2011, pp. 119-120.

G. DARDANELLO, *Cartapeste. Francesco Ladatte e Giovanni Battista Bernero*, in G. DARDANELLO (a cura di), *Di modello, di intaglio e di cesello. Scultori e incisori da Ladatte ai Collino*, Editris, Torino 2012, pp. 103-118.

G. DARDANELLO, *Da Palmira a Racconigi. Classicismi ellenistici alla prova della tradizione*, in G. DARDANELLO (a cura di), *Giovanni Battista Borra da Palmira a Racconigi*, atti della giornata di studi (Racconigi, 8 ottobre 2011), Editris, Torino 2013, pp. 127-132.

G. DARDANELLO (a cura di), *La chiesa di Santa Teresa a Torino. Storia e restauri*, 3, <http://sicar.beniculturali.it>, 23 ottobre 2014.

G. DARDANELLO, *Per il prototipo del "palazzo reale". Le scelte di Juvarra alla prova nel castello di Rivoli*, in G. DARDANELLO (a cura di), *Palazzo Reale a Torino. Allestire gli appartamenti dei sovrani (1658-1789)*, Editris, Torino 2016, pp. 53-87.

M. DELL'OMO, *Per il percorso di Mattia Bortoloni in Piemonte, tra documenti, ipotesi e contesti*, in F. MALACHIN-A. VEDOVA (a cura di), *Bortoloni Piazzetta Tiepolo. Il 700 veneto*, catalogo della mostra (Rovigo, Palazzo di Pinacoteca Roverella, 30 gennaio-11 giugno 2010), Silvana, Cinisello Balsamo 2010, pp. 61-73.

M. DELL'OMO, *Per Innocente Bellavite veronese, scenografo e pittore di quadrature e rovine*, in corso di stampa (a).

M. DELL'OMO, *Rileggendo Mattia Bortoloni in Piemonte. Riflessioni e digressioni*, in corso di stampa (b).

M. DELL'OMO, *Contributo alla pittura di quadratura nella palazzina di caccia di Stupinigi nella seconda metà del Settecento. Pittori dalla Lombardia e da Bologna*, in corso di stampa (c).

M. DELL'OMO, *Da Andrea Lanzani a Gaetano Perego: figure, ornamenti e quadrature per l'apparato decorativo*

nell'«Appartamento dei bagni» tra Sei e Settecento, in corso di stampa (d).

L. FACCHIN, *Bernardo Antonio Vittone, la pittura e i pittori* in W. CANAVESIO (a cura di), *Il voluttuoso genio dell'occhio. Nuovi studi su Bernardo Antonio Vittone*, Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, Torino 2005, pp. 131-163.

L. FACCHIN, *I ticinesi Bolina e Sanbartolomeo. Una società di stuccatori attiva a Torino nella seconda metà del Settecento e alcune note per l'architetto Bonvicini*, in *Svizzeri a Torino* in "Arte e storia", XI, 52, 2011, pp. 410-423.

G. FIOCCO, *Giovan Battista Crosato*, Le tre Venezie, Venezia 1941.

N. GABRIELLI (a cura di), *Museo dell'arredamento. Stupinigi: la Palazzina di caccia*, T. Musolini, Torino 1966.

A. GRISERI, *I nuovi protagonisti della decorazione* in A. GRISERI-G. ROMANO (a cura di), *Filippo Juvarra a Torino. Nuovi progetti per la città*, Editris, Torino 1989, pp. 229-250.

S. MARTINETTI, *Castello di Agliè*, in A. MORANDOTTI-G. SPIONE (a cura di), *Scambi artistici tra Torino e Milano. Cantiere di studio*, Scalpendi, Milano 2018, pp. 67-72.

A.M. MATTEUCCI, *La crisi della pittura di quadratura nella seconda metà del Settecento*, in F. FARNETI-D. LENZI (a cura di), *Realtà e illusione nell'architettura dipinta: quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, atti del convegno internazionale di studi (Lucca, 26-28 maggio 2005), Alinea, Firenze 2006, pp. 13-28.

A. MIGNATTI, *Scenari della città. Ritualità e cerimoniali nella Milano del Settecento*, Serra, Pisa-Roma 2013.

F. MONETTI-A. CIFANI, *Contributo documentario e artistico per il pittore torinese Mattia Franceschini (1705-1758)*, in "Arte Cristiana", 100, 2012, 869, pp. 133-142.

Nuova guida de' forestieri per la reale città di Torino ossia descrizione di questa metropoli e de' suoi contorni adorna di piana e varie vedute opera pubblicata dai fratelli Reyceud e comp. libraj di S.S.R.M., Stamperia reale, Torino 1826.

G. PACCIAROTTI, *Biagio Bellotti: itinerari pittorici*, in *Biagio Bellotti 1714-1780. "...patria ut noscat" affinché la mia città mi conosca*, Nomos edizioni, Busto Arsizio 2016, pp. 107-109.

L. PALMUCCI QUAGLINO, *Da Trincotto a teatro. Il luogo per il gioco del trincotto diventa "ampio e comodo spazio per spettacoli teatrali"*, in A. RE REBAUDENDO (a cura di), *Il teatro Carignano. Dalle origini al restauro*, Contrasto, Torino 2009, pp. 13-39.

M.V. PAROLETTI, *Turin et ses curiosites*, Freres Reyceud, Torino 1819.

G. TINTORI-M.M. SCHITO (a cura di), *Il Regio Ducal teatro di Milano (1717-1778). Cronologia delle opere e dei balli con 10 indici*, Bertola & Locatelli, Milano 1998.

A. RIZZO, *Giovanni Antonio Belmond. Un incisore tra Bologna Parigi e Torino*, in G. DARDANELLO (a cura di), *Di modello, di intaglio e di cesello. Scultori e incisori da Ladatte ai Collino*, Editris, Torino, 2012, pp. 213-218.

F. VARALLO, *La decorazione pittorica e plastica*, in A. RE REBAUDENDO (a cura di), *Il teatro Carignano. Dalle origini al restauro*, Contrasto, Torino 2009, pp. 41-65.

F. VARALLO, *Cerimonia ed etichetta per le feste matrimoniali a Torino nella seconda metà del Settecento*, in A. COLTURATO-A. MERLOTTI (a cura di), *La festa teatrale nel Settecento. Dalla corte di Vienna alla corte d'Italia*, atti del convegno internazionale di studi (Reggia di Venaria, 13-14 novembre 2009), Libreria Musicale Italiana, Lucca 2011, pp. 174-190.

V. VIALE (a cura di), *Mostra del Barocco Piemontese. Architettura e scenografia*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama, Palazzo Reale, Palazzina di Stupinigi, 22 giugno-10 novembre 1963), 3 voll., Arti grafiche Fratelli Pozzo-Salvati-Gross e C., Torino 1963.

M. VIALE FERRERO, *La scenografia dalle origini al 1936*, Pozzo Gros Monti, Moncalieri 1980.

O. ZOLLER, *Giovanni Battista Borra disegnatore e architetto nel Levante e in Inghilterra*, in G. DARDANELLO (a cura di), *Sperimentare l'architettura. Guarini, Juvarra, Borra e Vittone*, Editris, Torino 2001, pp. 217-289.



Fig. 1

Fig. 1 - G.B. Riccardi, *Progetto decorativo della parete laterale con l'ingresso dei padri barnabiti per la Chiesa del Carrobiolo a Monza*, ASMi, Archivio generale del Fondo di religione, b. 2589 (foto: S. Monferrini).

GIOVANNI BATTISTA RICCARDI

“INGEGNOSO PRONTISSIMO DIPINTORE ED ARCHITETTO”

Sergio Monferrini

ABSTRACT: *It was the priest Serviliano Latuada who defined Giovanni Battista Riccardi, highlighting his characteristics: active as a draughtsman, quadrature painter and architect from 1720 to 1770. His name is best remembered for the numerous drawings engraved by Marc'Antonio Dal Re for the first edition (1726) of *Ville di Delizia*, and for the *Iconography of the City and the Castle of Milan*, enriched with thirty-two views of significant places and monuments (1734).*

His activity as an architect is documented by several works, such as the high altar of the Barnabiti church of S. Alessandro in Milan (1736-1741). He devoted himself to architectural illusionistic painting in various Milanese churches (S. Eufemia, S. Marco, S. Eustorgio), but also in Monza. Here he worked on several occasions, also with his son Carlo and with Giovanni Antonio Cucchi. Carlo continued his father's activity with his brother Donnino, who was a figure painter.

KEYWORDS: Quadraturism in Milan and Monza, Giovanni Battista Riccardi, architectural illusionistic painting, 18th century.

La molteplicità di tendenze che caratterizza il Settecento lombardo nell'ambito della pittura di figura, e che ne determina la complessità di fondo, come hanno ormai ben evidenziato gli studi¹, sembra trovare un parallelo nella quadratura e nella grande decorazione, dove convivono realtà e propensioni diverse. Un posto particolare merita senza dubbio il milanese Giovanni Battista Riccardi sia per la lunga carriera, documentata dagli anni Venti agli anni Settanta, sia per la multiforme attività nel campo del disegno, della pittura e dell'architettura². È il sacerdote Serviliano Latuada a definire il Riccardi “ingegnoso prontissimo dipintore ed architetto” e ancora “celebre disegnatore”, evidenziando queste tre sue caratteristiche³.

Il suo nome compare per la prima volta in relazione ai numerosi disegni per la prima edizione (1726) delle *Ville di delizia o siano palaggi camparecci nello Stato di Milano*

1 Ricordo in ultimo: S. COPPA 1999, pp. 38-51; E. BIANCHI 2017, pp. 33-34.

2 Su Giovan Battista Riccardi: L. GRASSI 1966, pp. 285-287; R. BOSSAGLIA 1971; A. SPIRITI 1995, pp. 146-152; ID. 1998, pp. 212-221; A. ROVETTA 2003, p. 32; G. MORI 2003, pp. 86-87.

3 S. LATUADA 1737-1738, III, 1737, pp. 101-102; V, 1738, p. 164.



Fig. 2



Fig. 3

Fig. 2 - G.B. Riccardi, *Progetto decorativo delle volte delle navate laterali per la Chiesa del Carrobiolo a Monza*, ASMi, Archivio generale del Fondo di religione, b. 2589 (foto: S. Monferrini).

Fig. 3 - G.B. Riccardi, *Proposta decorativa per le pareti della Chiesa del Carrobiolo a Monza*, ASMi, Archivio generale del Fondo di religione, b. 2589 (foto: S. Monferrini).



Fig. 4

Fig. 4 - G.B. Riccardi, *Proposta decorativa per le pareti della Chiesa del Carrobiolo a Monza*, ASMi, Archivio generale del Fondo di religione, b. 2589 (foto: S. Monferrini).

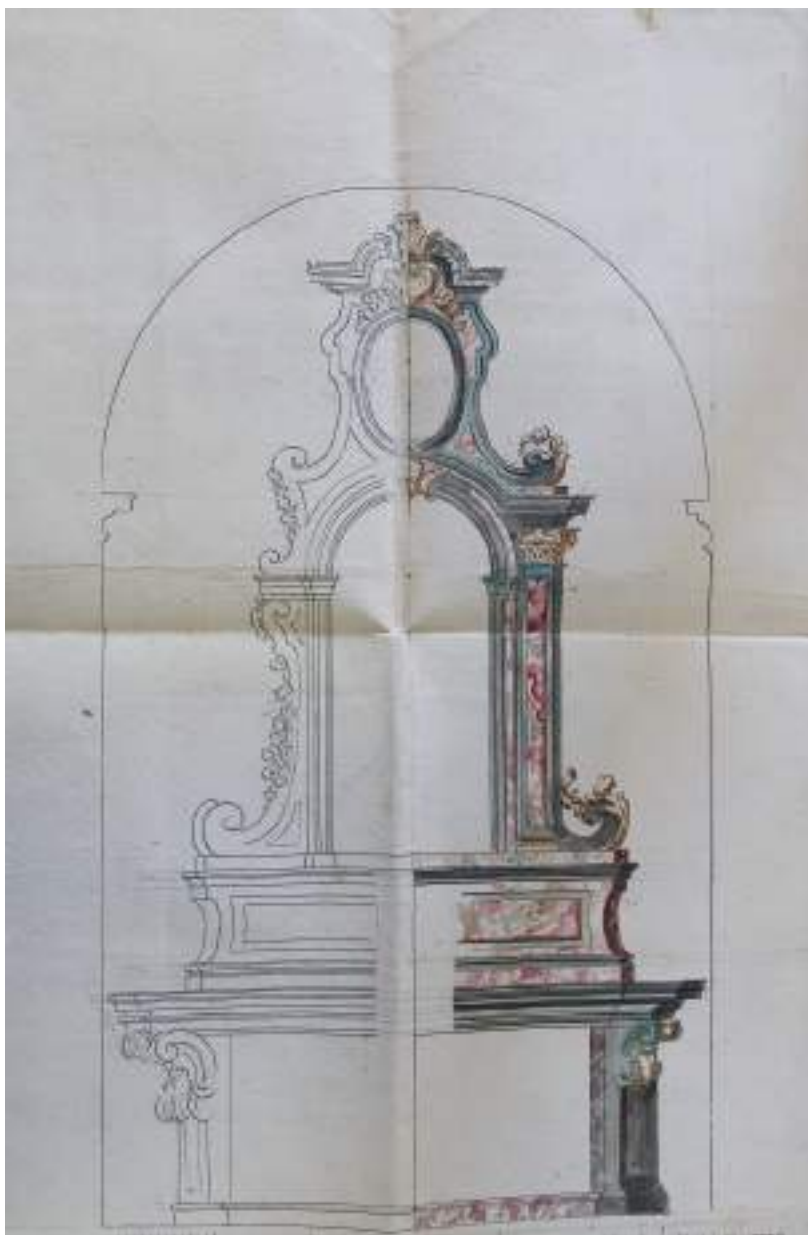


Fig. 5

Fig. 5 - G.B. Riccardi, *Pogetto di sistemazione dell'altare della cappella dell'Addolorata nella Chiesa del Carrobiolo a Monza*, ASMi, Archivio generale del Fondo di religione, b. 2589 (foto: S. Monferrini).

di Marc'Antonio Dal Re⁴. Fra queste il grandioso progetto del Palazzo Archinto a Robecco sul Naviglio, realizzato solo in minima parte, è presente con varie incisioni. La sezione della "Sala grande", prevista al centro dell'edificio, è raffigurata da Riccardi con una ricca decorazione che avrebbe dovuto essere dipinta e che possiamo ragionevolmente immaginare di sua creazione. La cupola presenta un'architettura illusionistica con balconcini, balaustre, colonne; la parte sottostante un grande finestrone polilobato, colonne alla base tortili e poi scanalate, scale, nicchie, mensole, tutte riccamente decorate, così come appare anche il piano inferiore, separato da un'alta cornice, in cui spicca la grande porta centrale e i decori alla Berain. In quegli anni (1722-1723) un Giovanni Battista Ricaldi compare quale disegnatore di diverse mappe catastali realizzate per il nuovo censimento dello Stato di Milano, fra le quali ricordo ad esempio Vigevano e Ruino, in provincia di Pavia, e Pozzolo Formigaro, in provincia di Alessandria⁵. Si tratta del nostro: anche nelle incisioni di Dal Re compare come Ricaldi, per quel fenomeno di rotacismo tipicamente lombardo tra elle ed erre⁶. Ecco dunque che, come i disegni incisi per le *Ville di delizia* alternano vedute a piante degli edifici, così la sua *Iconografia della città e castello di Milano*, una mappa del 1734 di oltre tre metri di grandezza, mostra trentadue luoghi e monumenti significativi della città⁷.

Questa attività di disegnatore di architetture concrete e reali, come quelle di Milano, o di quelle solo progettate e ideali, come numerose delle ville presentate da Dal Re, lo portò a cimentarsi direttamente nella progettazione architettonica. Molti infatti furono i suoi interventi in questo campo, come l'altare maggiore della Chiesa di S. Alessandro dei Barnabiti a Milano, realizzato fra il 1736 e il 1741 e celebratissimo per la ricchezza d'invenzione e la bellezza dei marmi e delle pietre semipreziose⁸, la progettazione del giardino della Villa di Gaetano Tinelli a Laveno⁹, o ancora il disegno per la facciata del Duomo di Milano del 1746¹⁰. È sua anche la soluzione adottata nel Santuario superiore della Madonna di Corbetta per l'innalzamento dell'affresco miracoloso sopra l'altare, eseguito da Carlo Nava per i marmi e Carlo Antonio Pozzi per i bronzi¹¹. Fra i disegni progettuali pervenutici vi è quello per l'arco trionfale realizzato

4 M.A. DAL RE 1726-1743. Nella seconda edizione il nome di Riccardi non compare più, probabilmente abraso dallo stesso Dal Re. Sul tema si veda: M.A. DAL RE-S. DE FRANCESCHI, 1998; M. CORTI 1999, pp. 21-32; A. ROVETTA 2005, pp. 39-47.

5 Torino, Archivio di Stato (ASTo), Sezioni riunite, *Catasti*, Catasto teresiano.

6 Sul fenomeno: N. BERTOLETTI 2011, pp. 47-69.

7 E. VERGA 1911, pp. 58, 122; P. ARRIGONI 1970, p. 59.

8 È Latuada a celebrare la "preziosità e maestria" del progetto, con una invenzione stimata dagli intendenti "per la sodezza e bella simmetria delle parti, ma singolarmente per la vaghezza e distribuzione delle pietre preziose, che quello compongono" (S. LATUADA 1737-1738, III, 1737, p. 101). Si veda: M.G. CASIRAGHI 1979, pp. 22-23; A. SPIRITI 1999, pp. 57-60; A.M. RODA 2003, pp. 451-452.

9 P. FRIGERIO 2003, pp. 165-192.

10 Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano, *Archivio disegni*, 177; G. MORI 2003, pp. 86-87.

11 A. SPIRITI 1995, pp. 146-152. Nava e Pozzi lavorarono anche nella Chiesa del Carrobiolo dei Barnabiti di Monza,

nell'entrata solenne dell'arcivescovo Giuseppe Pozzobonelli a Milano nel 1744, eretto dal fratello marchese Gerolamo, e abbellito da un dipinto di Giovanni Cesare Sassi, nipote del più celebre Giovanni Battista¹².

Per don Antonio Verri dipinse nel 1762 sei finte finestre nella Villa di Biassono, oggetto, a partire dal 1749, di interventi decorativi che coinvolsero i fratelli Galliari. E, sempre per i Verri, decorò nel 1761 con il figlio Carlo la perduta Cappella di S. Eugenio nella Chiesa di S. Eustorgio a Milano¹³.

L'impegno di Riccardi negli apparati effimeri ha un altro episodio significativo e prestigioso nella macchina dei fuochi d'artificio per la festa di San Carlo del 1756, nota attraverso due stampe¹⁴. Come esecutore invece lavorò all'ornato della facciata del duomo per l'ingresso dell'arcivescovo Carlo Gaetano Stampa il 10 maggio 1739, con Gaetano e Antonio Dardanoni e Francesco Bianchi¹⁵. La sua attività di pittore è documentata in varie chiese milanesi: in S. Marco nella Cappella di S. Cecilia, S. Francesco e S. Carlo, dove progettò anche la balaustra dell'altare maggiore¹⁶; nella Cappella della S. Croce in S. Eufemia (1735), rinnovata in seguito in stile neogotico; in S. Maria delle Agostiniane al Cappuccio, distrutta nell'Ottocento, dove "nell'anno 1737 fu terminato con lisci marmi a varie tinte l'altare, ed ornata tutta la chiesa con pitture a tempera, fatte nell'architettura da Giovanni Ricardi, e nelle figure da Giuseppe Pellegrino"¹⁷; e ancora in S. Bartolomeo¹⁸, chiesa anch'essa demolita. Un disegno per un soffitto, conservato al Louvre, recante la scritta "Ricardi Gio Batta anno 1758", mostra un'architettura solida, ricca di colonne, lesene, modanature, balconcini, illeggiadrita da vasi di fiori negli angoli e figure sedute¹⁹.

Il rapporto di Riccardi con l'ordine barnabita sembra non limitarsi a singoli episodi, ma caratterizzarsi per un legame continuativo di fiducia, con il pittore che forniva anche proposte, consulenze e suggerimenti²⁰. La chiesa dove fu particolarmente attivo è

dove fu attivo Riccardi (Archivio di Stato di Milano, d'ora in poi ASMi, *Archivio generale del fondo di religione*, b. 2589).

12 Giovanni Cesare Sassi, figlio di Tommaso (1709-1766) fu attivo nella Chiesa di S. Giorgio in Palazzo, dove il fratello Giuseppe Maria risulta essere canonico, nel 1765-1766 (V. CAPRARA 1981, pp. 274-275), e successe allo zio Giovanni Battista alla direzione della Accademia Ambrosiana (S. COPPA 2006, pp. 146-147). Il 12 settembre 1765 venne pagato per un quadro "deve servire in forma di pallio rappresentante il Bambino Gesù con la Beata Vergine" per la Chiesa dei Barnabiti di Monza (ASMi, *Archivio generale del fondo di religione*, b. 2589).

13 V. ORLANDI BALZARI 2015, pp. 238-239.

14 *Il Disegno della Macchina di Fuochi artificiali d'altezza 48 Bra eretta nella Piazza del Duomo di Milano per la Festa di S. Carlo Borromeo il giorno 4 Novembre 1756* e il sonetto *Per la festa del nostro protettore San Carlo Borromeo* (Milano, Raccolta di stampe Achille Bertarelli, A.S. g. 20-34; A.S. g. 20-35). Le incisioni sono riprodotte in C. ALBERICI 1980, tavv. 12-13.

15 *ANNALI DELLA FABBRICA* 1885, p. 133.

16 S. LATUADA 1737-1738, V, 1738, pp. 280, 283. La ricorda anche L. BOSSI 1818. A. SPIRITI 1998, pp. 212, 221.

17 S. LATUADA 1737-1738, IV, 1738, p. 204.

18 Ivi, p. 209.

19 F. MANCINI 2016, pp. 84, 87.

20 Il rapporto sembra dipendere in particolare da padre Giovanni Luigi Fedeli, chierico di S. Paolo e prevosto del

quella di S. Maria al Carrobiolo di Monza²¹: nel 1755 fu pagato 202 lire per la realizzazione di uno scurolo²², in occasione dell'allungamento della Cappella dell'Addolorata affrescata da Federico Ferrario e Francesco Antonio Bonacina²³, rifatta da Carlo Amati all'inizio dell'Ottocento²⁴. Nel 1762 il figlio Carlo informava i padri della Congregazione monzese della disponibilità paterna a dipingere le volte delle due prime arcate della chiesa per 18 zecchini l'una, ridotti a 30, per dimostrare la buona volontà, "col obbligo di ritoccare ciò che sarà guasto nella pittura della capella di S. Paolo e di rifare i capitelli opera di molto perdimento di tempo". Con altri venti zecchini era inoltre disposto a compiere anche la terza volta e la facciata con la porta verso il convento²⁵. La lettera annunciava al preposito Fedeli l'imminente invio di un disegno, che verosimilmente corrisponde a quello conservato nell'Archivio di Stato di Milano, il quale mostra la decorazione di uno spicchio di volta. La scritta apposta, non di mano di Riccardi, prevede la possibilità di sostituire al mascherone qualche altra figura o forma e di aggiungere delle "cadute" (cascate) di fiori nelle parti disegnate in azzurro per "rallegrare" l'insieme²⁶ (fig. 2).

Le pareti del tempio ospitavano sei confessionali e Riccardi, interpellato al riguardo, ideò differenti soluzioni decorative²⁷: prendendo spunto dalle colonne che dividono le navate e quelle nell'arco della cappella dell'Addolorata, le ripropose sui muri perimetrali per dare maggiore monumentalità e uniformità all'interno, contribuendo anche a dilatare illusionisticamente lo spazio. Per la cornice dipinta dei quadri, posti al di sopra dei confessionali, immaginò due possibili forme, creando un effetto di rilievo sulla parete, la cui profondità è accentuata dalle colonne dipinte in secondo piano, di colore verde (serpentino) rispetto alle altre rese con effetto di marmo broccatello, molto usato in Lombardia (fig. 4). In un'altra proposta l'illusione della profondità è data, al di là della diversità di soluzioni per la cornice del quadro superiore, dalla finta volta e, sui lati, dalle altrettanto finte porte, anche qui proponendo soluzioni diverse, composta e con linee rette la prima e più giocata sulle curve la seconda (fig. 3).

Collegio monzese (G.M. CAMPINI, *Notizie delle chiese di Monza e sua campagna*, 1770, ms., Biblioteca Ambrosiana di Milano, V 18 Sup, p. 107). Sul testo di Campini, in continuo aggiornamento dall'autore, si veda R. CARA-G.M. CAMPINI 2011.

21 Sulla chiesa e il convento barnabita: M. COLOMBO-G. MARSILI 1992, pp. 3-50; ID. 1997, pp. 3-29; P. MAGNANI PUCCI, M. COLOMBO, G. MARSILI 1997.

22 Il relativo confesso è datato 25 marzo 1755 (ASMi, *Archivio generale del fondo di religione*, b. 2589).

23 ASMi, *Archivio generale del fondo di religione*, b. 2589.

24 Si conserva un disegno della pianta e del prospetto datato 1802 a Milano nel fondo Amati presso le Civiche Raccolte Grafiche e Fotografiche del Castello Sforzesco, Gabinetto dei disegni, CR GD MI d 50.

25 La lettera è datata 8 febbraio 1762 (ASMi, *Archivio generale del fondo di religione*, b. 2589).

26 ASMi, *Archivio generale del fondo di religione*, b. 2589. Pur presentandosi oggi ridipinte – probabilmente da Luigi Morgari che intervenne nella navata centrale nel 1926 – lasciano intravedere come furono pensate nelle quadrature dal Riccardi.

27 I disegni sono conservati in ASMi, *Archivio generale del fondo di religione*, b. 2589.

Nel 1764 ricevette per il lavoro compiuto nelle due arcate di mezzo e relative pareti 450 lire. Si è conservata la parete dipinta nella navata destra, dove è la porta che dà accesso al convento, di cui possediamo anche il disegno proposto ai Barnabiti (fig. 1). La parte figurata si deve a Giovanni Antonio Cucchi, retribuito con 48 lire e mezza, compresa una libbra di cioccolata per gli *Angeli a fresco* e 28 lire e due messe, celebrate secondo le sue intenzioni, per il ritratto di San Carlo²⁸.

Sempre all'interno della chiesa, l'abilità di disegnatore e di architetto di Riccardi si può valutare nel progetto di sistemazione dell'altare della Cappella dell'Addolorata, "non troppo felice nel disegno" della parte superiore, che il nostro modificava, anche qui con due possibili soluzioni decorative, le quali davano miglior proporzione alle parti²⁹ (fig. 5). Non siamo in grado di sapere se la proposta sia stata realizzata a causa delle modifiche successive operate alla cappella. Si conoscono inoltre altri due suoi disegni architettonici per un tabernacolo portatile da utilizzare nella festa del beato Alessandro Sauli, celebrata con particolare solennità dopo la canonizzazione nel 1741³⁰. È suo anche il progetto per il piccolo altare della Cappella del Noviziato, realizzato nel 1764, con pietre dure contornate da rami dorati, per il quale ricevette 41 lire, oltre a 2 lire e mezza per essere intervenuto "nel colorire alcune mancanze nelle pietre"³¹.

Due anni dopo presentò un disegno, reso noto da Davide Tolomelli, per la finta cupola del Duomo di Pavia, che si voleva chiudere con un tavolato ligneo provvisorio, ma che alla fine non venne realizzato³². L'illusione prospettica della cupola ottagonale, molto rigorosa, presenta caratteri spiccatamente architettonici, con un tamburo dotato di aperture a serliana di antica tradizione lombarda sormontate da piccole finestre, le uniche con un profilo di gusto settecentesco.

L'ultima testimonianza della sua attività ci è offerta dalle scene dell'opera *Ciro in Media*, realizzate con i figli nel 1772 per il Collegio Imperiale Longone di Milano, confermando l'attività di scenografo che l'aveva già visto operare per il teatro ducale nel 1754 con Antonio Ghezzi³³, e, sempre al Longone, nel 1765 e 1766. Sarà l'altro figlio

28 ASMi, *Archivio generale del fondo di religione*, b. 2589.

29 ASMi, *Archivio generale del fondo di religione*, b. 2589.

30 ASMi, *Archivio generale del fondo di religione*, b. 2589.

31 ASMi, *Archivio generale del fondo di religione*, b. 2589. Le pietre per realizzare l'opera furono acquistate (ASMi, *Archivio generale del fondo di religione*, b. 2589) e forse furono riutilizzate in parte quelle rimaste dopo la costruzione dell'altare maggiore dei Barnabiti a Milano. Sembra che il manufatto piacesse molto al cardinale Angelo Maria Durini, che offrì 1000 zecchini per acquistarlo (V. MOCCHETTI 1828, p. 135).

32 Era già intervenuto in città nella casa marchese Francesco Malaspina, nella facciata dell'Università e nella porta del ponte sul Ticino per l'entrata di Maria Luisa di Borbone Spagna nel 1765 (D. TOLOMELLI 2009, pp. 379-382). Sul soffitto del tamburo: S. ZATTI 1995, pp. 307-311.

33 Insieme elaborarono le scene di due opere per il carnevale (M.T. AGNESI 1753 e A. ZENO 1754). Nel 1757 Giovanni Battista e il figlio Carlo tentarono di ottenere il contratto per le scene con gli appaltatori del teatro, ma uno di questi ultimi si era già impegnato a favore dei pittori Medici e Ghezzi. L'anno successivo Riccardi propose un nuovo ribasso "in faccia alla maggior opera", rinunciando a dipingere gli scenari per un'opera a Bergamo, ma anche questa volta non ottenne l'incarico (Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, *Località milanesi*, b. 255).

Donnino a lavorare per spettacoli al Collegio nel 1779, 1780 e 1784, mentre Carlo dichiarò nel 1787 di aver “servito per vent’anni in qualità di maestro d’architettura, e di pittura i nobili convittori”³⁴.

Giovanni Battista Riccardi morì a Milano il 29 giugno 1773, all’età di 72 anni, nella Parrocchia di S. Simpliciano, dove risiedeva almeno dal 1745³⁵.

Le opere di Giovanni Battista Riccardi ci restituiscono l’immagine di un artista, dall’indiscussa capacità di disegnatore, in grado di padroneggiare con grande abilità, ma anche con fantasia, un repertorio che, pur guardando agli effetti decorativi tipici della pittura illusionistica rococò, rimane saldamente ancorato alla tradizione architettonica. Le sue invenzioni, ingentilite da elementi vegetali, fiori, frutti e foglie, declinati in forme e fogge differenti (cascate, festoni, pendoni, ghirlande), o da vasi e nastri, in cui le curve prevalgono spesso sulle linee rette, presentano indubbi caratteri di solidità e concretezza, certamente derivanti dalla sua attività di architetto, non disgiunti da un senso profondo della monumentalità, spesso caratterizzato dall’uso delle finte colonne di marmi policromi.

Un accenno ai figli, Carlo e Domenico o Donnino, che continuarono l’attività paterna: entrambi sono pagati al Carrobiolo, a prova di un rapporto privilegiato con la chiesa monzese, per aver lumeggiato d’oro le volte dipinte nel 1764³⁶. Il primo fu pittore di architettura e architetto (morì anche lui in S. Simpliciano nel 1809 a 63 anni³⁷) mentre Donnino lo fu di figura. Il nome di quest’ultimo è celebre soprattutto per aver realizzato il primo sipario del Teatro alla Scala nel 1778 su soggetto di Giuseppe Parini³⁸ e per gli affreschi della XV Cappella del Sacro Monte di Orta³⁹. L’intervento dei due fratelli a fine secolo nella sala da ballo del Castello di Belgioioso è ormai di gusto pienamente neoclassico⁴⁰.

34 ASMi, *Autografi*, b. 101. Si veda per alcuni riferimenti: D. DAOLMI 2002, e già pubblicato D. DAOLMI 1996, pp. 3-86.

35 Archivio Parrocchiale di S. Simpliciano di Milano, *Registro degli atti di morte*. Nel 1745 fu qui cresimato il figlio Carlo (*Notula confirmatorum hoc anno die 28 aprilis 1745*).

36 ASMi, *Archivio generale del fondo di religione*, b. 2589.

37 Archivio parrocchiale di S. Simpliciano di Milano, *Registro degli atti di morte*.

38 Del sipario rimane oggi il bozzetto presso il Museo teatrale della Scala.

39 E. DE FILIPPIS-F. MATTIOLI CARCANO 1991, pp. 38-39.

40 S. LOMARTIRE 1987.

Riferimenti bibliografici

M.T. AGNESI, *Ciro in Armenia. Dramma per musica da rappresentarsi nel Regio-Ducal Teatro di Milano, nel Carnevale dell'Anno 1754*, per Giuseppe Richino Malatesta, Milano 1753.

C. ALBERICI, *Incontro con la Civica Raccolta di stampe Achille Bertarelli*, Comune di Milano, Milano 1980.

Annali della fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente, VI, Reggiani, Milano 1885.

G. ANGELINI, *Il Duomo di Voghera tra Sette e Ottocento. Progetti e restauri da Francesco Croce a Carlo Maciachini*, in "Bollettino della Società Pavese di storia patria", CXIX, 2019, pp. 197-214.

P. ARRIGONI, *Milano settecentesca dall'album dell'incisore Marc'Antonio Dal Re*, Stabilimento Tipografico Stucchi Ceretti, Milano 1927.

P. ARRIGONI (a cura di), *Milano nelle vecchie stampe. Avvenimenti, Costumi, Piante*, II, Cassa di Risparmio delle Province Lombarde, Milano 1970.

S. BERTOCCI-F. FARNETI (a cura di), *Prospettiva, luce e colore nell'illusionismo architettonico. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, Artemide, Roma 2015.

N. BERTOLETTI, *Clemente Merlo e i dialetti lombardi (con una postilla sul rotacismo nel milanese antico)*, in "L'Italia dialettale", LXXII, 2011, pp. 47-69.

E. BIANCHI, *La fortuna di Maratti nella pittura lombarda del Settecento*, in E. BIANCHI, A. ROVETTA, A. SQUIZZATO (a cura di), *Le arti nella Lombardia asburgica durante il Settecento. Novità e aperture*, atti del convegno (Milano, 5-6 giugno 2014), Scalpendi, Milano 2017.

R. BOSSAGLIA, *Storia di Monza e della Brianza. 5. L'arte dal manierismo al primo novecento*, Il polifilo, Milano 1971.

L. BOSSI, *Guida di Milano*, I, Vallardi, Milano 1818.

E. BRIVIO, F. REPISHTI (a cura di), *...e il Duomo toccò il cielo. I disegni per il completamento della facciata e l'invenzione della guglia maggiore tra conformità gotica e razionalismo matematico 1733-1815*, Skira, Milano 2003.

V. CAPRARA, *Documenti settecenteschi inediti per la milanese basilica di San Giorgio al Palazzo*, in "Archivio storico lombardo", CVII, 1981, pp. 273-283.

R. CARA-G.M. CAMPINI, *Chiese di Monza, del suo Territorio e della sua Corte (1773)*, LED, Milano 2011.

M.G. CASIRAGHI, *La chiesa di S. Alessandro a Milano*, Nuove Edizioni Duomo, Milano 1979.

R. CASSANELLI-G. GUERCI (a cura di), *Giardini di Lombardia tra età dei lumi e romanticismo*, Centro di documentazione storica, Cinisello Balsamo 1999.

M. CAVALLERA (a cura di), *I Tinelli. Storia di una famiglia (secoli XVI-XX)*, F. Angeli, Milano 2003.

M. COLOMBO-G. MARSILI, *La chiesa e il collegio di S. Maria del Carrobiolo a Monza*, in "Studi Monzesi", 8, 1992, pp. 3-50.

M. COLOMBO-G. MARSILI, *La chiesa e il collegio di S. Maria del Carrobiolo a Monza*, in "Studi Monzesi", 10, 1997, pp. 3-29.

S. COPPA, *La pittura del tardo Seicento alle soglie dell'età neoclassica*, in M. GREGORI (a cura di), *Pittura a Milano dal Seicento al Neoclassicismo*, Cariplo, Milano 1999, pp. 38-51.

S. COPPA, *Legnaino, Sassi, Magatti. Precisioni e novità per il Settecento lombardo*, in "Arte lombarda", 146/148, 2006, pp. 144-152.

M. CORTI, *Le prospettive di Marc'Antonio Dal Re. Un'analisi delle scelte di restituzione grafica*, in R. CASSANELLI, G. GUERCI (a cura di), *Giardini di Lombardia tra età dei lumi e romanticismo*, Centro di documentazione storica, Cinisello Balsamo 1999, pp. 21-32.

M.A. DAL RE, *Ville di delizia, o siano palagi camparecci nello Stato di Milano, divise in sei tomi*, Milano 1726-1743.

M.A. DAL RE-S. DE FRANCESCHI, *Vedute di Milano di Marc'Antonio Dal Re*, F. Angeli, Milano 1998.

D. DAOLMI, *I balli negli allestimenti settecenteschi del collegio imperiale Longone di Milano*, in G. MORELLI (a cura di), *Creature di Prometeo. Il ballo teatrale dal divertimento al dramma. Studi offerti a Aurel M. Milloss*, Leo S. Olschki, Firenze 1996, pp. 3-86.

D. DAOLMI, *I balli negli allestimenti settecenteschi del collegio imperiale Longone di Milano*, in <https://www.examenapium.it/curriculum/milano/longone/index.htm>, 2002.

P. FRIGERIO, *Il giardino di villa Tinelli a Laveno*, in *I Tinelli. Storia di una famiglia (secoli XVI-XX)*, in M. CAVALLERA (a cura di), *I Tinelli. Storia di una famiglia (secoli XVI-XX)*, F. Angeli, Milano 2003, pp. 177-182

M.L. GATTI PERER (a cura di), *Il Santuario di Corbetta*, ISAL, Milano 1995.

- M.L. GATTI PERER (a cura di), *La chiesa di San Marco in Milano*, Silvana, Milano 1998.
- L. GRASSI, *Provincie del Barocco e del Rococò. Proposta di un lessico biobibliografico di architetti in Lombardia*, Ceschina, Milano 1966.
- M. GREGORI (a cura di), *Pittura a Milano dal Seicento al Neoclassicismo*, Cariplo, Milano 1999.
- S. LATUADA, *Descrizione di Milano*, G. Cairoli, Milano 1737-1738.
- S. LOMARTIRE, *Castello di Belgioioso. "Descrizione della Villa di Belgioioso" con le incisioni di Marc'Antonio dal Re*, Torchio de Ricci, Pavia 1987.
- P. MAGNANI PUCCI, M. COLOMBO, G. MARSILI (a cura di), *La chiesa di Santa Maria di Carrobiolo. Itinerario storico artistico*, Università popolare, Monza 1997.
- F. MANCINI, *De l'Italie à la France: reconstitution d'un album de dessins de quadratura autrefois conservé au département des Arts graphiques du musée du Louvre*, in "Artitalies", 22, 2016, pp. 80-90.
- V. MOCCHETTI, *Opuscoli sopra le belle arti*, O. Manini, Milano 1828.
- G. MORELLI (a cura di), *Creature di Prometeo. Il ballo teatrale dal divertimento al dramma. Studi offerti a Auel M. Millos*, Leo S. Olschki, Firenze 1996.
- G. MORI, *Giovanni Battista Riccardi*, in E. BRIVIO, F. REPISHTI (a cura di), ... e il Duomo toccò il cielo. I disegni per il completamento della facciata e l'invenzione della guglia maggiore tra conformità gotica e razionalismo matematico 1733-1815, Skira, Milano 2003, pp. 86-87.
- V. ORLANDI BALZARI, *Epigoni rococò del quadraturismo milanese nella seconda metà del Settecento*, in S. BERTOCCHI-F. FARNETI (a cura di), *Prospettiva, luce e colore nell'illusionismo architettonico. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, Artemide, Roma 2015, pp. 233-239.
- A.M. RODA, *L'altare maggiore di Sant'Alessandro in Zebedia*, in "Civiltà ambrosiana", 20, 6, 2003, pp. 451-452.
- A. ROVETTA, *Alla ricerca di un architetto romano, tra di segni e pareri (1732-1752)*, in E. BRIVIO-F. REPISHTI (a cura di), ...e il Duomo toccò il cielo. I disegni per il completamento della facciata e l'invenzione della guglia maggiore tra conformità gotica e razionalismo matematico 1733-1815, Skira, Milano 2003, pp. 15-32.
- A. ROVETTA, *Residenze barocche nella storiografia artistica milanese: le due edizioni delle Ville di delizia di Marc'Antonio Dal Re*, in "Arte lombarda", 143, 2005, pp. 39-47.
- G.C. SCIOLLA-V. TERRAROLI (a cura di), *Artisti lombardi e centri di produzione italiani nel Settecento. Interscambi, modelli, tecniche, committenti, cantieri. Studi in onore di Rossana Bossaglia*, Bolis, Bergamo, 1995.
- A. SPIRITI, *Il Santuario dal Manierismo all'Ecclettismo*, in M.L. GATTI PERER (a cura di), *Il Santuario di Corbetta*, ISAL, Milano 1995, pp. 107-178.
- A. SPIRITI, *La vicenda della pittura barocca dalla fine della Maniera all'Arcadia*, in M.L. GATTI PERER (a cura di), *La chiesa di San Marco in Milano*, Silvana, Milano 1998, pp. 165-229.
- A. SPIRITI, *Sant'Alessandro in Zebedia a Milano*, ISAL, Milano 1999.
- A. SQUIZZATO (a cura di), *Le arti nella Lombardia asburgica durante il Settecento. Novità e aperture*, atti del convegno (Milano, 5-6 giugno 2014), Scalpendi, Milano 2017.
- D. TOLOMELLI, *Un bozzetto di Giovanni Battista Riccardi per il soffitto dipinto nel duomo di Pavia (1766)*, in "Bollettino della Società Pavese di Storia Patria", 109, 2009, pp. 379-382.
- E. VERGA, *Catalogo ragionato della raccolta cartografica e saggio storico sulla cartografia milanese*, Tip. U. Allegretti, Milano 1911.
- S. ZATTI, *Considerazioni sui quadraturisti, pittori prospettici e scenografi a Pavia in età barocchetta*, in G.C. SCIOLLA-V. TERRAROLI (a cura di), *Artisti lombardi e centri di produzione italiani nel Settecento. Interscambi, modelli, tecniche, committenti, cantieri. Studi in onore di Rossana Bossaglia*, Bolis, Bergamo, 1995, pp. 307-311.
- ZENO, *Lucio Vero. Dramma per musica*, Giuseppe Richino Malatesta, Milano 1754.



Fig. 1

Fig. 1 - Ferdinando Crivelli (con Giuseppe Crivelli?), *Quadrature*, Ponte in Valtellina (Sondrio), Chiesa della Madonna del Buon Consiglio, volta.

DA MILANO ALLE “REGIONI PIÙ RIMOTE DEL SETTENTRIONE”. FERDINANDO E GIUSEPPE CRIVELLI QUADRATURISTI DEL SETTECENTO LOMBARDO

Eugenia Bianchi

ABSTRACT: *Among the quadraturists active in the mid-eighteenth century in the Valtellina and Valchiavenna areas are Ferdinando and his son Giuseppe Crivelli, characters who have already been the object of scholarly attention, but on whom further reflection is necessary, not only to update their catalogue and better define their weight and individual skills within the family workshop, but also to place their story in a broader critical circuit than is currently the case. And by updating their catalogue with some unpublished evidence, a production emerges that is qualitatively superior to some local events and in tune first with the modes of the Monza school of quadratura of Giacomo Lechi and Eugenio Ricci, and then with those of Giovanni Antonio Torricelli and Giuseppe Vignoli known as Coduri.*

KEYWORDS: Quadraturism in Valtellina and Valchiavenna, Ferdinando Crivelli, Giuseppe Crivelli, painted altars.

Nell'occasione di presentare alla Commissione Straordinaria Governativa l'autocandidatura per la cattedra di prospettiva nella nascente Accademia di Brera, il pittore d'ornato Giuseppe Levati (Concorezzo, 1719-Milano, 1828) sottolineava l'opportunità di dare nuova linfa a un genere, quello della pittura prospettica, che a Milano si era inaridito, in quanto

il deciso favore dato ai soli Artisti esteri, vidde languire i proprj, ed obbligati i giovani allievi di qualche aspettazione [...], di procacciarsi nelle regioni più remote del settentrione quel compenso alla propria abilità e studio che in codesta provincia davasi a Forastieri in ciò più fortunati¹.

La crisi della tradizione quadraturistica lombarda, registrata da Levati a ridosso dell'apertura di Brera (1776), non era un fatto estemporaneo, piuttosto il risultato di un progressivo decadimento contestuale al venir meno del gusto rococò, di cui l'architettura dipinta era stata una delle interpreti più felici.

Per l'aiuto offertomi nel corso della presente ricerca ringrazio Chiara Brizzolari, Anna Còccioli Mastroviti, Simonetta Coppa, Marina Dell'Omo, Emanuela Gasperi, Sergio Monferrini, Maria Angela Previtera.

¹ La lettera non datata si conserva in Archivio di Stato di Milano (d'ora in poi ASMi), *Autografi*, b. 100.



Fig. 2



Fig. 3

Fig. 2 - Ferdinando Crivelli (con Giuseppe Crivelli?), *Altare dipinto*, 1744 ca., Montagna in Valtellina (Sondrio), Chiesa della Madonna di Caravaggio detta Madonnina.

Fig. 3 - Ferdinando Crivelli (con Giuseppe Crivelli?), *Altare dipinto*, Chiavenna (Sondrio), Chiesa di S. Bartolomeo, Cappella di S. Bartolomeo.

Tra le “regioni più remote del settentrione” a cui fa riferimento l’artista di Concozzo sono da annoverare anche la Valtellina e la Valchiavenna, che, non a caso, dopo la metà del XVIII secolo, sperimentano una notevole vitalità proprio nel campo della grande decorazione. Rinvio in proposito ai fondamentali contributi di Simonetta Coppa², limitandomi a segnalare le figure più o meno emergenti di Giuseppe Coduri, Giovanni Antonio Torricelli³, Giuseppe Porro⁴, Filippo Fiori⁵, Francesco Massalli⁶,

2 S. COPPA, in S. COPPA (a cura di) 1994, in part. pp. 84-102, 241-252. Risulta utile anche R. DE PAOLIS 2016, pp. 143-187.

3 Sull’attività di Coduri e Torricelli rinvio in sintesi a S. COPPA, in S. COPPA (a cura di) 1994, pp. 286-287, 304-305.

4 Sull’attività valtellinese dell’artista: S. COPPA, in S. COPPA (a cura di) 1994, pp. 299-300.

5 Nato a Como nel 1733, si veda M. LONGATTI 2022, pp. 149-160.

6 Luganese, allievo e collaboratore di Giovanni Antonio Torricelli, per il quale si veda S. COPPA, in S. COPPA (a cura di) 1994, p. 293.



Fig. 4



Fig. 5

Fig. 4 - Ferdinando Crivelli (con Giuseppe Crivelli?), *Quadrature*, Chiavenna (Sondrio), Chiesa di S. Maria in Borgonuovo.

Fig. 5 - Ferdinando Crivelli (con Giuseppe Crivelli?), *Quadrature*, Grosotto (Sondrio), Oratorio del Crocifisso, volta.

Francesco Della Torre⁷ e Giovanni Pedrazzini⁸. Tra i quadraturisti attivi a metà Settecento nelle Valli dell'Adda e del Mera, sono da annoverare anche Ferdinando e il figlio Giuseppe Crivelli, personalità già da tempo attenzionate dagli studi⁹, ma su cui vale la pena tornare a riflettere non solo per aggiornare il loro catalogo e per meglio definire il peso e le competenze individuali all'interno della bottega familiare, ma anche per inserire la loro vicenda in un circuito critico più ampio rispetto a quello attuale.

Va subito sottolineato che, malgrado le indagini condotte anche nell'occasione di questo volume, la biografia dei Crivelli rimane ancora estremamente lacunosa; non si conosce neppure il luogo d'origine, relativamente al quale abbiamo solo elementi per escludere Como e la Valtellina, giusto l'appellativo di non "patriotto" riferito a Ferdinando, su cui il pittore Cesare Ligari insiste nel 1767 per indirizzare verso il comasco Coduri la commessa della decorazione del santuario della Madonna della Neve a Chiu-

7 Originario della Val di Sole, si veda T. DELLA FERRERA 1989, p. 169.

8 Di origine valtellignese, si veda A. CARUGO 1989, pp. 193-215.

9 Per i Crivelli si vedano: A. GIUSSANI 1931, pp. 127-190; T. URANGIA TAZZOLI 1933, p. 354; S. COPPA, in S. COPPA (a cura di) 1994, in part. pp. 84-85; E. NOÈ, in S. COPPA (a cura di) 1994, p. 288, e soprattutto F. BORMETTI 2014, in part. pp. 305-323.



Fig. 6



Fig. 7

Fig. 6 - Giuseppe Crivelli, *Quadrature*, Bormio (Sondrio), Palazzo De Simoni, sala al primo piano.

Fig. 7 - Ferdinando Crivelli (con Giuseppe Crivelli?), *Quadrature*, Tirano (Sondrio), Palazzo Salis, salone d'onore.

ro (Sondrio)¹⁰. Che poi i Crivelli siano originari di Milano, com'è stato cautamente proposto, è un'ipotesi finora priva di evidenze¹¹; piuttosto, a giudicare dalle opere di Ferdinando che precedono l'influenza esercitata su di lui da Torricelli e Coduri, a risultare emergente è la tradizione quadraturistica monzese del Castellino, soprattutto come viene declinata dagli allievi e collaboratori Giuseppe Castelli e Giacomo Lechi (Monza, 1686-*ante* 1777)¹². Le analogie con la produzione soprattutto di Lechi, in ordine alle tipologie e alla resa dei finti stucchi e delle inflorescenze, alle cupole illusivo inquadrato, al gioco delle cornici mistilinee e alla presenza di sfondati di derivazione bibienese, sono tali da rendere plausibile che Ferdinando abbia frequentato il quadraturista monzese, allora forse non a caso chiamato nel 1749 a Bormio, insieme a Eugenio Ricci (1720 ca.-*ante* 1775), per affrescare parte della navata e il presbiterio della chiesa gesuitica di S. Ignazio¹³. Che poi questa frequentazione sia avvenuta all'interno della bottega del Castellino è un'eventualità che per ora attende conferme.

Venendo all'attività dei Crivelli, a fare la prima comparsa è Giuseppe, pagato nel febbraio e il 29 luglio del 1739 per aver decorato i soffitti di "quattro camerini, sala e tre camere di seguito, galarietta" e la "stanza della Cappella" di palazzo Litta Modignani a Milano nell'attuale corso Europa, all'epoca in corso di ampliamento e riqualificazione

10 Per la citazione si veda G. ANGELINI 2008, p. 252.

11 Nella ricerca di dare una patria ai nostri esiste una pista suggerita da quel Antonio Domenico Crivelli quadraturista pavese che tra il 1780 e il 1783 realizza le quadrature nella sala di Giove in Palazzo Calini ai Fiumi a Brescia e che troviamo anche nel 1782 a Parma in S. Giovanni Evangelista (da ultimo V. VOLTA 2006, pp. 69-84).

12 Penso in particolare agli interventi in S. Nicola a Rodengo (1725-1731) e a quelli nel Duomo di Monza (1739-1740): L. ANELLI 1987, pp. 57-102, P.V. BEGNI REDONA 2002, pp. 261-273 e S. COPPA 1989, pp. 231-271. Per Giacomo Lechi, si veda da ultimo I.L. LENZI 2007, pp. 161-182. Per la scuola quadraturistica monzese S. COPPA 2006, pp. 241-252.

13 E. NOÈ, in S. COPPA (a cura di) 1994, pp. 271-277.

per volere del marchese Eugenio Litta (1713-1785), guidato, nelle scelte di fabbrica, dallo zio vescovo di Cremona Alessandro Litta¹⁴. Perduto l'ornato della cappella, dove presumibilmente era dipinto un finto altare, a documentare l'intervento del Crivelli in quel cantiere rimangono alcuni soffitti lignei dipinti a motivi passasotto con fasce decorative sottostanti, quindi secondo una soluzione tipicamente secentesca ma che, com'è noto, persiste nei palazzi e nelle ville del patriziato lombardo almeno fino a tutta la prima metà del Settecento, in alternativa o accanto alle volte affrescate o rivestite di stucchi. Le fasce propongono timpani spezzati e conchiglie ingentilite da festoni di fiori, mentre i soffitti sono variamente decorati con un motivo floreale ripetuto, uno geometrico a intreccio, oppure con elementi architettonici attorno a uno spazio illusorio dilatato verso l'alto. Non è il caso di dilungarsi sulle peculiarità stilistiche di un intervento che tradisce un formulario decorativo diffuso e spesso condiviso tra le botteghe specializzate nel settore. Importa piuttosto sottolineare che l'intervento in palazzo Litta è un punto fermo non solo per lo sfuggente percorso dei Crivelli, ma anche per una produzione, quella appunto dei soffitti lignei dipinti, per la quale, in mancanza di fonti di prima mano, risulta assai difficile orientarsi e individuare le maestranze.

Giusta l'entità della commessa, è da pensare che allo scadere del quarto decennio del Settecento Giuseppe Crivelli si fosse ormai conquistato un nome nel panorama della pittura d'arredo; a questo proposito spiace che nessuno dei soffitti lombardi settecenteschi finora conosciuti riveli, con i nostri, affinità tali da poter pensare all'intervento del medesimo artista¹⁵. Si riscontrano alcune affinità con le fasce di alcune sale di Villa Carlotta già Clerici a Tremezzo (*ante* 1738), ma siamo più nell'ordine di un formulario analogo, in quest'ultimo caso tra l'altro risolto con una maggiore tenuta qualitativa.

Dopo il 1739 di Giuseppe si perdono le tracce per quasi venticinque anni, durante i quali, seppure con ampi intervalli di tempo, a essere attestato è il solo Ferdinando per commesse licenziate esclusivamente tra la Valtellina e la Valchiavenna. Non darei però troppo peso all'uscita di scena del più giovane dei Crivelli; vi sono infatti sufficienti motivi per credere che, almeno negli interventi di maggiore impegno, egli abbia lavorato come aiuto a fianco del padre, anche laddove è solo quest'ultimo, evidentemente in qualità di capobottega, a essere citato nelle carte relative a commesse o pagamenti.

La prima notizia che riguarda Ferdinando è quella di un pagamento ricevuto il 28 novembre 1745 per la decorazione della Cappella della Madonna del Rosario in S. Fedele

14 P. FARINA, in A.B. BELGIOJOSO (a cura di) 1994, pp. 43-110 che segnala i documenti contabili oggi in ASMi, Fondo Litta Modignani, Tit. XVII, cart. I, fasc. 6.

15 Mi riferisco ad esempio a quelli di Villa Bossi Tettoni Castellani Benizzi di Azzate (A.E. GALLI 2016, pp. 71-111), di Palazzo Clerici a Milano (S. COPPA 2005, p. 91), di Villa Carlotta a Tremezzo (M. LEONI 2019, pp. 135-155), di Villa Clerici a Niguarda (P. VANOLI 2019, pp. 81-101), di Villa della Porta Bozzolo a Casalzuigno (A. SPIRITI 1996, pp. 59-107).

a Poggiridenti (Sondrio), allora di proprietà dell'omonima confraternita¹⁶. L'altare a *trompe l'oeil*, oggi purtroppo pesantemente snaturato da un intervento novecentesco¹⁷, la decorazione a volute, le cornici e i timpani della volta e gli sfondati sulle pareti danno conto della sintonia con il Lechi, in merito soprattutto al modo di impaginare gli spazi e a una spiccata propensione per la resa plastica e marcata degli elementi architettonici, sui quali si distribuiscono corpose rose e peonie dai colori particolarmente vivaci.

Francesca Bormetti ha correttamente riconosciuto la cifra di Poggiridenti nei cinque altari illusionistici della Chiesa della Madonna di Caravaggio a Montagna in Valtellina (Sondrio), verosimilmente dipinti intorno al 1744, quando venne collocata, su quello maggiore, una venerata immagine mariana (1554) staccata dalla parete di una casa vicina (fig. 2)¹⁸. L'andamento delle ancone in finto stucco e lo studiato gioco delle ombre suggeriscono uno spazio illusorio concavo, dove la solidità degli elementi architettonici, carichi di marmi screziati, viene ingentilita da volute arricciate, da ricche e coloratissime fluorescenze e da festoni di blu ceruleo nei modi sperimentati da Lechi a Rodengo o a Monza. Qui Ferdinando sfodera, in modo più convinto ed esplicito rispetto a Poggiridenti, le componenti del suo linguaggio, confermandosi specialista in un genere, quello appunto degli altari illusionistici, che tra la Valtellina e la Valchiavenna ebbe una particolare diffusione nel corso del Settecento, soprattutto laddove le potenzialità economiche erano ridotte o vi era necessità di innalzare strutture addossate a superfici piane o entro cappelle poco profonde.

Nel catalogo degli altari illusionistici del Crivelli può essere agevolmente inserito anche quello della prima cappella a sinistra della Chiesa di S. Bartolomeo a Chiavenna (fig. 3), dove tornano gli esuberanti festoni floreali e gli elementi architettonici massicci, l'artificiosa cromia screziata che suggerisce i marmi, nonché la scelta di far emergere la struttura da uno sfondo architettonico quasi monocromo. Ad avvalorare, se ce ne fosse bisogno, l'attribuzione, vi è il fatto che Ferdinando è attestato proprio a Chiavenna tra il 1746 e il 1748, impegnato a decorare le pareti e la volta della Chiesa di S. Maria in Borgonuovo¹⁹ con fughe architettoniche (fig. 4), cornici di porte e finestre a finto stucco e una trama di mensole e di volute ideata per circondare, in un moto ascendente,

16 F. BORMETTI 2014, pp. 305-323 e p. 343, n. 35. L'intervento fu pagato il 28 novembre 1745 come risulta da un documento presso l'Archivio parrocchiale di Poggiridenti, Registri, 4 Confraternite, 4.1, Registro per la scuola del SS. Rosario, c. 103r.

17 Accoglieva la pala di Alessandro Parravicini con la *Madonna del Rosario e i Santi Domenico e Caterina da Siena* (poi sostituita da una statua della Madonna realizzata dalla ditta Nardini nel 1914).

18 F. BORMETTI 2014, in part. pp. 305-323. Per la chiesa, edificata tra il 1713 e il 1731, rimando a B. LEONI 1990, pp. 114-116.

19 SCARAMELLINI 1984, pp. 96-103 segnala, nelle note spese di S. Maria (Archivio Capitolare Laurenziano, cart. S. Maria, 38, fasc. 7), pagamenti del 31 marzo e il 6 aprile 1746 e della primavera del 1748, in quest'ultimo caso per "per spesa fatta delli Pittori che hanno pitturato la sudetta Veneranda chiesa". Sulla chiesa: S. COPPA, in S. COPPA (a cura di) 1994, pp. 123-124.

una cupola luminosa. Il riferimento ai “Pittori che hanno pitturato la suddetta Veneranda chiesa” contenuto nel saldo della commissione (primavera del 1748)²⁰, induce a pensare che in quel cantiere sia presente anche Giuseppe, la cui mano sembra in effetti riconoscersi nel finto portale e nelle cornici delle finestre, caratterizzate da una fattura analoga alle fasce dipinte nelle sale di Palazzo Litta.

Dopo l’impresa chiavennasca, l’operato di Ferdinando inizia ad allentare le analogie con la produzione di Lechi o più genericamente del Castellino, a favore di una sempre più convinta adesione a quanto andavano sperimentando, anche solo in Valtellina, Giovanni Antonio Torricelli e Giuseppe Coduri²¹. Cantieri quali l’Oratorio di S. Gerolamo a Delebio, Palazzo Sertoli in Quadrivio a Sondrio (tra il 1757 e il 1767) o Palazzo Malacrida a Morbegno (1761) diventeranno per lui la fonte privilegiata per la messa a punto di un rinnovato repertorio decorativo di dichiarato gusto *rocaille*, siglato da tonalità chiare e trascoloranti, da un linguaggio elegante e sofisticato, da un procedere nervoso, calligrafico, nitidamente linearistico. In sostanza, da Coduri e da Torricelli, Ferdinando coglierà gli stimoli per limare la plasticità delle architetture e per conferire all’ornato un ruolo se non esclusivo, quanto meno importante nella definizione illusoria dello spazio.

Una tappa intermedia di questa evoluzione è stata riconosciuta sempre da Francesca Bormetti nella purtroppo assai ammalorata decorazione dell’Oratorio del Crocifisso a Grosotto (Sondrio)²², di certo realizzata dopo il 1753, quando viene avviata la fabbrica, e probabilmente entro o poco dopo il 1756, anno in cui la chiesa viene benedetta. Qui Ferdinando decora l’intero presbiterio e la volta della navata (fig. 5) con le formule che gli sono proprie – su tutto il gioco di linee concave e convesse e le volte traforate –, ma manifesta anche un’inedita ricchezza esornativa che insiste su elementi asimmetrici, su capricciosi motivi a ricciolo e su quella formula a targhe e volute piatte e segmentate che diventerà una costante della sua produzione.

Quelle formule dovevano probabilmente caratterizzare la decorazione della Cappella del Crocifisso in S. Antonio nella contrada di Combo a Bormio (1763), se corretto intuirli in alcuni brani della ridipintura ottocentesca realizzata da Eugenio Ponzio nel 1873²³; certo le si ritrovano diffusamente negli apparati ornamentali di tre cappelle del santuario di S. Maria delle Grazie a Grosotto (Sondrio), documentati, con data 1764, a Ferdinando coadiuvato dal figlio Giuseppe; qui gli artisti dipingono finti altari e un

20 Si veda la nota precedente.

21 Penso agli interventi di Torricelli in S. Gerolamo a Delebio e in Palazzo Sertoli in Quadrivio a Sondrio (tra il 1757 e il 1767) o a quelli di Coduri in Palazzo Malacrida a Morbegno (1761) e in S. Fedele a Mello (1763).

22 F. BORMETTI 2014, in particolare pp. 305-323.

23 *Per le solenni Feste* 1922. T. URANGIA TAZZOLI 1933, p. 354 segnala l’opera come documentata dei Crivelli senza specificare le fonti. Nel 1873 il pittore milanese Eugenio Ponzio ridipinse le pareti della cappella (T. URANGIA TAZZOLI 1933, pp. 406-408).

fantasioso e disinvolto apparato ornamentale, dando prova di una maturata sapienza illusoria e di un ulteriore aggiornamento del loro repertorio decorativo, ormai intonato sulle proposte di Torricelli e di Coduri e, per il loro tramite, sulle tendenze più avanzate del rococò internazionale²⁴.

Non sorprende allora che per l'apparato ornamentale della navata (pareti e volta) e della cantoria della Chiesa della Madonna del Buon Consiglio a Ponte in Valtellina (fig. 1) si fosse pensato ad un lavoro di Coduri, prima che venisse letto il cognome Crivelli all'interno dell'iscrizione "CIV. ANVIP. (o AN. IP. O ANVTP) CAL. CRIVELLI. M"²⁵ visibile su una delle quattro cornici dipinte sulle pareti laterali, a riquadro di tele raffiguranti santi. Sono parole di difficile comprensione, che potrebbero essere anche il frutto di una manomissione posticcia. A tal proposito non è neppure da escludere che la versione originaria non riportasse neppure il nome di Crivelli, presente sulla medesima cornice e a pochi centimetri di distanza, nella semplice formula "FER. CRIVELLI". Presumibilmente realizzata appena dopo il 1766, quando viene riconosciuta ufficialmente la confraternita mariana proprietaria dell'oratorio, la decorazione di Ponte è, insieme agli affreschi del santuario di Grosotto, il punto più avanzato di un percorso che approda a una tavolozza schiarita, a forme quasi evanescenti, a volute esageratamente arricciate e sfrangiate, a sfondati sempre più aperti e delimitati da architetture ormai quasi prive di consistenza. Non solo; è un episodio che fa dei Crivelli una valida e presumo più economica alternativa rispetto a un Torricelli o a un Coduri, capace di agganciare non solo la committenza di parroci e confraternite, ma anche di famiglie dell'aristocrazia locale, a partire dai De Simoni di Bormio e dai Salis-Zizers di Tirano.

Fu quasi certamente Alberto De Simoni, noto per i suoi studi in campo giuridico, a chiamare Giuseppe Crivelli a decorare l'oratorio privato e almeno tre sale al primo piano del suo palazzo di Bormio (oggi sede del Museo Civico), dove egli decideva di trasferirsi stabilmente nel 1762, prima da solo e poi insieme alla moglie Maria Giuseppa Paravicini Bedoglio, sposata nel 1764²⁶. L'intervento nella cappella è andato perduto, a meno di pensare che sopravviva sotto più strati di intonaco, mentre si sono conservate

24 La data è riportata nell'iscrizione "1764 / PRID. KAL. IVLI (30 giugno)" sul pilastro della prima cappella a sinistra, all'epoca di iuspatronato Stoppani. Sull'intervento dei Crivelli si veda A. GIUSSANI 1931, p. 178, n. 1 e S. PAPETTI 2013, pp. 275-295. L'intervento dei Crivelli è segnalato nei libri dei conti relativi agli anni 1763-1764 e 1764-1765 (Archivio Parrocchiale Grosotto, V, c. 107v e V, c. 112). Da segnalare anche il *Manoscritto Omodei* (Archivio Parrocchiale Grosotto, cc. 21v, 22) che alla data 1764 riporta: "Nel presente anno pure terminò di dipingere i tre altari dentro alla chiesa della Madona il signor Ferdinando Crivelli col suo figlio Giuseppe colla spesa di filippi 18 per altare in tutto, oltre le spese e finì li 29 giugno".

25 Per la chiesa e l'intervento di Crivelli: E. NOÈ, in S. COPPA (a cura di) 1994, pp. 219-220. Per l'attribuzione a Coduri si veda M. GIANASSO 1979, p. 160.

26 Sul De Simoni: L. ANTONELLI 1991, *ad vocem*, mentre l'intervento presso l'oratorio è riportato nel manoscritto *Memorie storiche per servire alla Storia ecclesiastica del Contado di Bormio compilate da P. Ignazio Bardea Proposto di Furva*, 1766, Bormio, Archivio Storico del Comune, Fondo Ignazio Bardea, serie 1 (Memoriali), unità 6 e 7 (ripreso da T. URANGIA TAZZOLI 1933, p. 354). Per il palazzo rinvio a R. TOGNI 1970.

le decorazioni delle sale, dove sulle cornici delle porte e sulle volte è agevole riconoscere i modi dei Crivelli nelle tipologie degli ornati, nelle volute segmentate e arricciate, nelle sfumature leggere e trascoloranti sulle tonalità dei rosa e dei verdi (fig. 6). Certo emerge un palese impoverimento decorativo rispetto agli interventi di Grosotto e Ponte, uno scarto che assegna a Giuseppe il profilo di un decoratore di livello non eccelso, con un ruolo di secondo piano all'interno della bottega paterna.

Chissà se sono state le scarse potenzialità economiche del De Simoni, erede di un patrimonio fondiario a lungo trascurato, a indirizzarlo verso uno dei Crivelli, come almeno apparentemente avvenne per il conte Carlo Salis, quando questi dovette rimettere a nuovo il salone d'onore del suo palazzo di Tirano, incendiatosi nei primi mesi del 1762. Di questo intervento, riferito ai Nostri grazie a una felice intuizione di Simonetta Coppa che vi ha riconosciuto i modi di Grosotto e di Ponte²⁷, abbiamo il termine *post quem* del 25 agosto 1762, quando il Salis declina l'offerta di Cesare Ligari per il medaglione figurato della volta, informandolo di una committenza al risparmio, quindi della decisione di "rimettere il salone in qualche non tanto indecente comparsa col mezzo di una mediocre architettura, tanto nel volto quanto nelle aperture delle porte e delle finestre"²⁸. Se è da prestare fede alla giustificazione economica, non foss'altro per le richieste spesso esose del Ligari, è difficile credere che con la convocazione dei Crivelli il Salis pensasse davvero di ottenere un risultato mediocre. E a dimostrarlo è proprio l'apparato decorativo (fig. 7) capace di trasformare il soffitto piatto e lo spazio rettangolare del salone in un'ellisse voltato, dov'è un trionfo di architetture, pilastri, balaustre, volute e festoni fioriti a fare da cornice alla medaglia della volta di Giovanni Antonio Cucchi con la *Fama incorona la Virtù*. Pur non raggiungendo i livelli di Coduri e di Torricelli, siamo di fronte a un'opera che per brio, fantasia e organizzazione illusoria degli spazi si colloca tra gli episodi più felici della pittura decorativa nella Valtellina della seconda metà del Settecento, da porsi su un gradino più elevato rispetto agli *standard* locali di artisti come i già citati Giovanni Pedrazzini e Francesco Della Torre.

La commissione mancata di decorare la volta della navata del Santuario della Madonna della Neve a Chiuro chiude per ora il capitolo dei Crivelli. Come anticipato, a opporsi fu Cesare Ligari, che il 20 maggio 1767 scriveva al fabbricere Cristoforo Valli tutto il suo disappunto per la scelta di un pittore foresto e non di un "patriotto non solo incapace di tradirli ma di procurare tutto il migliore per decoro del opera"²⁹. Cesare si riferiva a Coduri con il quale poi decorò la chiesa, reiterando la collaborazione felicemente sperimentata qualche anno prima in Palazzo Malacrida a Morbegno.

27 S. COPPA, in S. COPPA (a cura di) 1994, p. 90.

28 Per la corrispondenza tra Carlo Salis e Cesare Ligari (Museo Valtellinese di Storia e Arte di Sondrio, Fondo Ligari) si veda, tra gli altri: S. BEATRIZ GAVAZZI 2002, pp. 55-117; e anche E. NOÈ, in S. COPPA (a cura di) 1994, pp. 249-251.

29 Da ultimo G. ANGELINI 2008, pp. 250-253.

Riferimenti bibliografici

L. ANELLI, *San Nicola di Rodengo: la Chiesa dell'Abazia*, Abazia di Monte Oliveto Maggiore. L'ulivo, Siena 1987.

G. ANGELINI, *Chiuro, chiesa della Madonna della Neve e di San Carlo*, in S. COPPA-E. BIANCHI (a cura di), *I Ligari. Pittori del Settecento lombardo*, catalogo della mostra (Milano 12 aprile-19 luglio 2008, Sondrio 14 maggio-19 luglio 2008) Skira, Milano 2008, pp. 250-253.

L. ANTONELLI, *De Simoni Alberto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 39, Treccani, Roma 1991.

S. BEATRIZ GAVAZZI, *Il palazzo Salis di Tirano*, in S. BEATRIZ GAVAZZI (a cura di), *Residenze nobiliari di Valtellina e Valchiavenna. Le dimore delle famiglie Salis e Sertoli*, Silvana, Cinisello Balsamo 2002, pp. 55-117.

A.B. BELGIOJOSO (a cura di), *Palazzo Litta Modignani in Milano*, Centrobanca, Milano 1994.

P.V. BEGNI REDONA, *La pittura nei secoli XV-XVIII*, in G. SPINELLI, P.V. BEGNI REDONA, R. PRESTINI (a cura di), *San Nicolò di Rodengo. Un monastero di Franciacorta tra Cluny e Monte Oliveto*, Associazione amici dell'abbazia, Rodengo 2002, pp. 261-273.

F. BORMETTI, *Il cantiere settecentesco nella "fabbrica antica": interventi plastici e pittorici nelle cappelle*, in F. PRANDI (a cura di), *La chiesa di San Fedele in Pendolasco Poggiridenti*, Associazione San Fedele di Poggiridenti, Sondrio 2014, pp. 305-323.

A. CARUGO, *Le chiese: un itinerario storico-artistico nella religiosità chiurasca*, in F. MONFORTE-F. FACCIPELLI (a cura di), *Chiuro. Territorio, economia e storia di una comunità umana*, Biblioteca comunale, Chiuro, 1989, pp. 195-215.

S. COPPA, *La pittura del Seicento e del Settecento*, in *Il Duomo di Monza. La storia e l'arte*, I, Milano 1989, pp. 231-271.

S. COPPA (a cura di), *Civiltà artistica in Valtellina e Valchiavenna. Il Settecento*, Bolis, Bergamo 1994.

S. COPPA, *Gli affreschi del piano nobile*, in *Palazzo Clerici. La proiezione internazionale di Milano*, ISPI, s.l., s.d. (ma Torino 2005), pp. 89-128.

S. COPPA, *Considerazioni sul quadraturismo del Settecento in Lombardia. Il ruolo delle scuole locali. Quadraturisti monzesi noti e meno noti*, in F. FARNETI-D. LENZI (a cura di), *Realtà e illusione nell'architettura dipinta. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, atti del convegno internazionale di studi (Lucca, 26-28 maggio 2005), Alinea, Firenze 2006, pp. 241-252.

S. COPPA-E. BIANCHI (a cura di), *I Ligari. Pittori del Settecento lombardo*, catalogo della mostra (Milano 12 aprile-19 luglio 2008, Sondrio 14 maggio-19 luglio 2008), Skira, Milano 2008.

T. DELLA FERRERA, *Per le antiche vie*, in F. MONFORTE, F. FACCIPELLI (a cura di), *Chiuro. Territorio, economia e storia di una comunità umana*, Biblioteca comunale, Chiuro, 1989, p. 169.

R. DE PAOLIS, *Realtà e illusione nell'architettura dipinta. Quadraturismo e decorazione pittorica nella Provincia e antica Diocesi di Como (Comasco, Ticino, Valtellina)*, in G.M. VALENTI (a cura di), *Prospettive architettoniche conservazione digitale, divulgazione e studio*, II, 2, Sapienza Università, Roma 2016, pp. 143-187.

P. FARINA, *La casa da nobile dei Litta Modignani nella Milano di ancien régime*, in A.B. BELGIOJOSO (a cura di), *Palazzo Litta Modignani in Milano*, Centrobanca, Milano 1994, pp. 43-110.

F. FARNETI-D. LENZI (a cura di), *Realtà e illusione nell'architettura dipinta. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, atti del convegno internazionale di studi (Lucca, 26-28 maggio 2005), Alinea, Firenze 2006.

F. FRISONI-A. BURLOTTI (a cura di), *Storia ed Arte nella chiesa di San Zenone a Sale Marasino*, F&P, Marone 2007.

A.E. GALLI, *La decorazione*, in A.E. GALLI-S. MONFERRINI (a cura di), *Villa Bossi Tettoni Castellani Benizzi di Azzate, Comune di Azzate*, Azzate 2016, pp. 71-111.

M. GIANASSO, *Guida della provincia di Sondrio*, Banca Popolare di Sondrio, Sondrio 1979.

A. GIUSSANI, *Il Santuario della Beata Vergine delle Grazie in Grosotto*, in "Rivista archeologica dell'antica provincia e diocesi di Como", 102-104, 1931, pp. 127-190.

I.L. Lenzi, *L'attività dei quadraturisti nella chiesa di San Zenone di Sale Marasino*, in F. FRISONI, A. BURLOTTI (a cura di), *Storia ed Arte nella chiesa di San Zenone a Sale Marasino*, F&P, Marone 2007, pp. 161-182.

B. LEONI, *Le chiese di Montagna*, in *Montagna. Storia di una terra e della sua gente*, Sondrio 1990, pp.114-116.

M. LEONI, *La villa Clerici a Tremezzo*, in M.A. PREVITERA (a cura di), *Splendori del Settecento sul lago di Como. Villa Carlotta e i marchesi Clerici*, catalogo della mostra (Tremezzina, Villa Carlotta, 22 giugno-3

novembre 2019), Ente Villa Carlotta, Museo e giardino botanico, Milano 2019, pp. 135-155.

M. LONGATTI, *I fratelli Fiori di Como in Valchiavenna nel Settecento*, in "Clavenna", LXI, 2022, pp. 149-160.

S. PAPETTI, *Per una breve storia del santuario della Beata Vergine delle Grazie di Grosotto*, in "Bollettino Storico Alta Valtellina", 15, 2013, pp. 275-295.

Per le solenni Feste del Trasporto del SS. Crocifisso di Combo, Bormio, 25, 26, 27, agosto 1922, supplemento al "Corriere della Valtellina", numero unico.

F. PRANDI (a cura di), *La chiesa di San Fedele in Pendolasco Poggiridenti*, Associazione San Fedele di Poggiridenti, Sondrio 2014.

M.A. PREVITERA (a cura di), *Splendori del Settecento sul lago di Como. Villa Carlotta e i marchesi Clerici*, catalogo della mostra (Tremezzina, Villa Carlotta, 22 giugno-3 novembre 2019), Ente Villa Carlotta, Museo e giardino botanico, Milano 2019.

G. SCARAMELLINI, *Pittori minori in Valchiavenna tra sei e settecento*, in "Clavenna", XXIII, 1984, pp. 96-103.

G. SPINELLI, P.V. BEGNI REDONA, R. PRESTINI (a cura di), *San Nicolò di Rodengo. Un monastero di Franciacorta tra Cluny e Monte Oliveto*, Associazione amici dell'abbazia, Rodengo 2002.

A. SPIRITI, *Cultura figurativa in Valcuvia. Casalzuigno Cuveglio Cuvio*, Milano 1996.

R. TOGNI, *Il Museo Civico di Bormio e l'Arte dell'Alta Valtellina*, a cura del Museo Civico - Bormio con la collaborazione dell'Associazione Amici di Bormio, 1970.

T. URANGIA TAZZOLI, *La contea di Bormio. Raccolta di materiali per lo studio delle alte valli dell'Adda, II, L'arte*, Arti grafiche valtelinesi, Bergamo 1933.

P. VANOLI, *Le committenze dei Clerici per le residenze fuori Milano: Lentate e Castelletto di Cuggiono*, in M.A. PREVITERA (a cura di), *Splendori del Settecento sul lago di Como. Villa Carlotta e i marchesi Clerici*, catalogo della mostra (Tremezzina, Villa Carlotta, 22 giugno-3 novembre 2019), Ente Villa Carlotta, Museo e giardino botanico, Milano 2019, pp. 81-101.

V. VOLTA, *Palazzo Calini ai Fiumi*, in V. VOLTA (a cura di), *La Cittadella degli studi. Chiostrì e palazzi dell'Università di Brescia*, Jaca Book, Milano 2006, pp. 69-84.



Fig. 1

Fig. 1 - Bernardo Pietro Brignoli, *Gloria di S. Rocco*, Bergamo, Chiesa di S. Rocco, cupola.

LE QUADRATURE DI BERNARDO PIETRO BRIGNOLI (1735-1793): PERSISTENZE ROCOCÒ NELLA SECONDA METÀ DEL SETTECENTO A BERGAMO

Beatrice Bolandrini

ABSTRACT: *The contribution aims to reconstruct the activity of the Bergamo painter Bernardo Pietro Brignoli, also through the analysis of archive documents, highlighting the activity he carried out mostly in team with the better-known figure painter Federico Ferrario (1714-1802), who was also a mid-eighteenth-century collaborator of the Galliari brothers, who had been living in Treviglio (Bergamo) for some time. Brignoli's modus operandi echoes the teachings not only of the aforementioned Galliari, but also of the Milanese Antonio Agrati, as can be seen in the rooms on the piano nobile of Palazzo Marenzi in Bergamo. Brignoli was a protagonist in several Bergamo sites and was also quite active in various places in the province, remaining firmly anchored in the clearly Rococo quadratural tradition. A particularly sought-after and appreciated artist, Brignoli also played the role of trusted advisor to Giacomo Carrara in the purchase of works of art for his prestigious collection.*

KEYWORDS: Quadraturism in Lombardy, Bergamo, Bernardo Pietro Brignoli, Federico Ferrario rococo.

La committenza a Giambattista Tiepolo nel 1733 di dipingere la volta della cappella Colleoni a Bergamo segnò profondamente la decorazione ad affresco in città, ma se da un lato è innegabile la fortuna dell'impetuosa e ariosa componente figurativa che ebbe una significativa continuità fin oltre la metà del secolo, per quanto concerne le quadrature non si può certo affermare altrettanto.

La bibliografia di riferimento è ancora oggi piuttosto scarna, ad esclusione degli affondi editi all'interno dei volumi dedicati a *I pittori bergamaschi*, dove vengono indagate le singole personalità attive nel territorio bergamasco, preceduti dagli interventi puntuali di Angelini, di cui si ricorda l'invettiva nei confronti della delibera della Commissaria dell'Accademia Carrara del 1835, quando si decise di svendere all'asta oltre millecinquecento dipinti del XVII e del XVIII secolo svilendone la qualità¹, e di studi più recenti dedicati alla decorazione profana in città².

1 "L'infelice crociata, oggi inconcepibile contro la pittura di figura e di paesaggio di quei due secoli, travolse naturalmente anche l'arte decorativa, che aveva seguito gli indirizzi del pensiero e della ispirazione creativa dell'arte maggiore", L. ANGELINI 1961, 12, p. 12. All'argomento sono dedicati due contributi nella rivista, edita nel 1961 (11, pp. 5-13; 12, pp. 5-12).

2 G.C.F. VILLA, C. BELTRAMI, F. FRACASSI, S. TURANI 2016; A. PACIA 2023.



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

Fig. 2 - Bernardo Pietro Brignoli, *Studio di quadratura*, Milano, Castello Sforzesco, Civiche Raccolte grafiche e fotografiche, Gabinetto dei Disegni, inv. Au. C 374 (foto: Civiche Raccolte grafiche e fotografiche, Gabinetto dei Disegni, Castello Sforzesco, Milano).

Fig. 3 - Bernardo Pietro Brignoli, *Gloria di S. Rocco*, part., Bergamo, Chiesa di S. Rocco, pennacchio della cupola.

Fig. 4 - Bernardo Pietro Brignoli e Federico Ferrario, *Decorazioni e quadrature*, Bergamo, Comunità Missionaria del Paradiso (foto: Comunità Missionaria del Paradiso, Bergamo).



Fig. 5



Fig. 6

Fig. 5 - Bernardo Pietro Brignoli, *Quadrature*, part., Bergamo, Comunità Missionaria del Paradiso.

Fig. 6 - Bernardo Pietro Brignoli, *Decorazione ad affresco*, part. Clusone (Bergamo), Basilica di S. Maria Assunta, cupola.

Dalla lettura del manoscritto di Tasso noto come *Zibaldone* si apprendono i nomi di alcuni pittori che risultavano residenti a Bergamo nel 1736, tra cui figura “Menegotti Flli d’Architettura Domenico Brignoli”³. Quest’ultimo, padre di Bernardo Pietro, era dunque operativo già negli anni Trenta del diciottesimo secolo: nel 1775 Pasta riferì l’esistenza della facciata della Chiesa di S. Orsola “dipinta a soda architettura da Domenico Brignoli Bergamasco”⁴, ma l’edificio venne demolito. Tra le opere note e sopravvissute vi è la galleria al primo piano di Villa Colleoni a Calusco d’Adda firmata e datata 1748, e soprattutto è testimoniata la sua presenza a servizio dei nobili Terzi già dal 1738⁵. Nel 1751 Domenico era definito “pittore d’Architettura in Borgo S. Leonardo”, e nel medesimo torno di anni ricevette compensi per gli affreschi esegui-

3 V. CAPRARA 1990, p. 309. Nel manoscritto il cognome Brignoli è riportato per esteso, vd. G.M. TASSO s.d. [ma 1761 ca.], c. 158. Il soprannome “Menegone” era affibbiato al pittore Domenico Brignoli che nel 1670 dipinse un fregio – di cui non si ha traccia - in casa Zugno a Bergamo. Vd. V. CAPRARA 1990, p. 310.

4 A. PASTA 1775, p. 87.

5 A. PACIA 2023b, p. 43.



Fig. 7

Fig. 7 - Bernardo Pietro Brignoli e Federico Ferrario, *Decorazione ad affresco*, Telgate (Bergamo), Palazzo Agosti Ferrari, scalone (foto: PoliedroStudio srl, Telgate).

ti nella residenza Terzi a Trescore Balneario (Bergamo)⁶. Nello specifico nel registro di cassa della famiglia è documentato un pagamento il 7 settembre 1752 per “opere fatte in Trescore” con relativo compenso di 50 lire⁷. La presenza del nome del pittore nei pagamenti della famiglia Terzi ha fatto recentemente ipotizzare un suo intervento nell’omonimo Palazzo di Bergamo, nell’esecuzione del cornicione ornamentale nella sala che ospita sul soffitto l’*Aurora che scaccia il sonno* di Carpofero Tencalla (1664)⁸. Le volute *rocailles* del fregio, arricchite da ghirlande di fiori, potrebbero essere state eseguite pochi anni prima della morte, avvenuta nel 1757⁹, ma lasciano solo vagamente intuire gli esiti disinvolti che raggiungerà il figlio Bernardo Pietro, nato a Bergamo il 31 gennaio 1735, che ebbe come padrino di battesimo proprio un esponente della famiglia Terzi, ovvero Ludovico¹⁰.

6 A. PACIA 2023b, p. 43.

7 Biblioteca Civica Angelo Mai, Bergamo (BCBg), Archivio Terzi, cartella 133, fascicolo 6, *Memorie. Spese 1738-1761*, 19 settembre 1752.

8 A. PACIA 2023b, p. 28.

9 La data di morte, 3 agosto 1757 (Archivio parrocchiale di S. Alessandro in Colonna, *Morti 1754-1790*), è riportata in V. CAPRARA 1990, p. 310.

10 L’atto di battesimo, rinvenuto da Caprara, è custodito nell’archivio di S. Alessandro in Colonna a Bergamo. Vd. V.

È inevitabile pensare ad un suo apprendistato diretto nella bottega paterna, dal momento che gli anni della sua giovinezza corrispondono all'attività di Domenico per la famiglia nobile bergamasca, sia in città sia nella residenza di Trescore.

Caprara ipotizzò un'influenza diretta da parte di Antonio Agrati, artista particolarmente prolifico dagli inizi degli anni Cinquanta in Duomo a Monza, a Saronno, a Milano, a Brescia, possibile attraverso un soggiorno nelle località citate¹¹. Tra le opere più significative di Agrati, in collaborazione con Federico Ferrario, figura chiave per l'attività di Brignoli, si ricordano gli affreschi sulle pareti e sulla volta della Cappella di S. Giovanni in S. Angelo a Milano, eseguiti negli anni 1752-1753¹².

Certo qualche eco milanese nella produzione di Brignoli è tangibile, ma ritengo più opportuno rivalutare alcune presenze a Bergamo e in provincia in quel torno di anni che precedono il primo cantiere autonomo documentato nella Chiesa di S. Rocco, avviato nel 1759.

Mi riferisco in particolare alle suggestioni desumibili in città e in provincia dalle evoluzioni delle quadrature e delle cornici che contengono gli affreschi di Carlo Innocenzo Carloni, di Mattia Bortoloni e dei fratelli Galliari, ascrivibili entro il quinto decennio del Settecento.

Firma e data "C. Carlone 1747" compaiono in un pennacchio con *San Luca* nella Chiesa di S. Maria e S. Marco a Bergamo, dove i quadraturisti risultano essere Giovanni Giussani e Filippo Velzi¹³, i quali propongono sulla volta un ampio impaginato scenico ed architettonico, al cui interno si svolge la *Gloria di S. Antonio e S. Camillo de Lellis*, la cui canonizzazione avvenne l'anno precedente¹⁴.

Nel 1749 è documentata la presenza di Giovanni Francesco Palazzi Riva nella Chiesa di S. Bartolomeo, a fianco di Mattia Bortoloni¹⁵. Verso la metà del secolo in città si palesa anche il bolognese Giovanni Zanardi sempre all'interno del vivace cantiere di S. Bartolomeo, al seguito del figurista Francesco Monti.

Poco distante dal capoluogo si lavorava alacremente alla decorazione di Palazzo Visconti a Brignano Gera d'Adda, dove tra gli anni Trenta e il 1747 – anno della scomparsa dei committenti Annibale Visconti e Claudia Erba Odescalchi sua moglie – si avvicendarono alcuni tra gli artisti più significativi del tempo, di figura: Giovanni An-

CAPRARA 1990, p. 310.

11 V. CAPRARA 1990, p. 311.

12 A. BARIGOZZI BRINI 1996, pp. 697-699 con bibliografia; A. PACIA 2023b, pp. 16-23.

13 La Chiesa, già dedicata a S. Antonio, poi a S. Marco e a S. Rita, apparteneva al complesso dell'Ospedale di S. Antonio demolito nel 1937: A. BARIGOZZI BRINI 1989, p. 547.

14 La presenza di Carlo Innocenzo Carloni nella bergamasca si colloca in un lasso cronologico compreso tra gli anni Quaranta del Settecento e il 1762 e si snoda nei cantieri di Villa Colleoni a Calusco – dove lavora anche Domenico Brignoli – Villa Antona Traversi a Mapello, nelle Chiese parrocchiali di Grumello del Monte e Tagliuno e in Duomo a Bergamo.

15 Sulle quadrature di Giovanni Francesco Palazzi Riva si rimanda a B. BOLANDRINI 2015, pp. 225-231.

tonio Cucchi, Giovan Battista Sassi, Giuseppe Antonio Orelli, Mattia Bortoloni, e di quadratura: i fratelli Galliari e Giovanni Francesco Palazzi Riva.

Negli anni Cinquanta a Bergamo Carlo Innocenzo Carloni era impegnato nella decorazione della cupola di S. Michele dell'Arco, sconosciuta e annessa alla Biblioteca Civica A. Mai, e nel 1762 sono documentati i pennacchi con i profeti nella Cattedrale di S. Alessandro, dove lo stesso anno i Galliari eseguirono la decorazione per la finta cupola¹⁶ – andata distrutta – e dove Brignoli realizzò la quadratura e la cornice della scena raffigurante la *Caduta della manna* nella seconda sacrestia¹⁷.

Quali possono essere state dunque le suggestioni primarie e le premesse per l'esecuzione del primo monumentale lavoro documentato di Brignoli, la cui attività autonoma si concentra negli anni 1759-1780, sono piuttosto evidenti. Tassi inoltre annotò all'anno 1758 l'attività di Brignoli a fianco di Giuseppe Antonio Orelli nella Chiesa di S. Bernardino a Bergamo, dove sulla volta era ospitato *San Bernardino in Gloria* attorniato dall'intervento di Bernardo¹⁸, che a detta di Pasta "si diportò molto bene nella quadratura"¹⁹, ma grazie a Marenzi apprendiamo che nel 1824 le "goffe pitture che la ingombravano" vennero rimosse²⁰ nella logica dissacrante che ha pervaso l'Ottocento bergamasco nella destituzione del barocco e del rococò.

Nel 1759 Bernardo Brignoli ottenne la commissione dal consiglio dei devoti di S. Francesco Saverio di eseguire le quadrature della Chiesa di S. Rocco a Bergamo²¹. Non conosciamo il legame diretto del pittore con questo edificio, ma troviamo un "*Marcus Brignolus*" citato già a fine Cinquecento tra gli adepti della "scuola e fabbrica di San Rocco"²². Il 4 febbraio 1759 Giuseppe Gavazzoli e Giovanni Andrea Barca vennero nominati sovrintendenti alla decorazione pittorica della chiesa e il 15 maggio 1759 Bernardo Brignoli fu incaricato di dipingere "tutta la nostra chiesa fino a terra"²³.

Tassi descrivendo l'opera riferì che "tutta la volta della chiesa è dipinta a fresco nel 1759 da Federico Ferrari nelle figure, e dal valente giovine Bernardo Brignoli nella quadratura"²⁴ (fig. 1).

16 A. BARIGOZZI BRINI 1989, p. 545.

17 "27 d.o., Giliati n. 10 al Sg. Bernardo Brignoli Bergamasco Pittore Architetto per il contorno d'architettura con cascate fatto alla sudd.a medaglia, oltre le spese di cibarie di g.ni 16 fatte al med.o unitamente a suo figlio Alessandro". Il documento è trascritto da Pagnoni, in B. CASSINELLI, L. PAGNONI, G. COLMUTO ZANELLA 1991, p. 107. Alessandro era però fratello di Bernardo, nato il 23 luglio 1742. Vd. V. CAPRARA 1990, p. 309.

18 F.M. TASSI 1793 ca., ed. 1970, II, p. 39.

19 A. PASTA 1775, p. 95.

20 C. MARENZI 1824, ed. 1985, p. 68.

21 L'esecuzione è ben documentata già dalle fonti settecentesche: G.M. TASSO s.d. [ma 1761 ca.], c. 599; F. BARTOLI 1774, p. 30; A. PASTA 1775, p. 91; F.M. TASSI 1793 ca., c. 196; ed. 1970, II, p. 40). Vd. inoltre V. CAPRARA 1990, p. 314 con bibliografia indicata.

22 L'elenco degli iscritti è citato in M. ZANARDI 2021, p. 19.

23 Archivio di S. Alessandro in Colonna, *Libro delle Parti di San Rocco*, 1743-1806, documenti trascritti in V. CAPRARA 1990, p. 312.

24 G.M. TASSO s.d. [ma 1761 ca.], c. 599. A. PASTA 1775, lo chiama "Brognoli", p. 91.

Da questo momento il sodalizio con Federico Ferrario divenne una costante, come vedremo. In questa prima opera documentata di Brignoli, che comprende la decorazione del soffitto e delle pareti, emergono nitide le caratteristiche dell'artista. Sulla finta cupola corredata dal lanternino emerge l'apprendimento e la rielaborazione della lezione messa in atto dai Galliari nella Chiesa di S. Andrea a Sforzatica eseguita nel 1751.

Il lavoro in S. Rocco occupò diversi anni dell'attività di Brignoli, sia per la vastità dell'intervento sia per la qualità dell'operato, a mio avviso tra gli esiti più riusciti della sua produzione. È stato possibile ricondurre alla sua mano un disegno (fig. 2) inizialmente pubblicato come anonimo²⁵, alla luce della stringente analogia con quanto affrescato nella definizione dei pennacchi su cui si innesta la cupola dipinta (fig. 3).

Sul soffitto dell'unica navata della chiesa la *Gloria di San Rocco* deborda dalla cornice, andando ad occupare lo spazio destinato alla quadratura, particolarmente articolata e caratterizzata dalla presenza di lacunari monocromi, i medesimi che ritroviamo nella cupola dell'omonima chiesa e nella decorazione di quella che era in origine una cappella all'interno di un altro edificio bergamasco, che dal 1949 ospita la Comunità Missionaria del Paradiso. Una piccola Chiesa dedicata a S. Ignazio di Loyola è divenuta biblioteca, dove gli scaffali addossati alle pareti non consentono di percepire la qualità degli affreschi che coinvolgevano anche le pareti, come possiamo desumere da una fotografia scattata prima del cambio di destinazione d'uso (fig. 4). Si deve a Graziella Colmuto Zanella il rinvenimento di una scritta sul muro dietro la tela raffigurante la *Madonna, il Bambino e Sant' Ignazio* che conferma la paternità a Ferrario e Brignoli e la data 1765²⁶. Sul soffitto vi è un insistito susseguirsi di morbide volute e arricciolamenti (fig. 5) che rimandano inequivocabilmente ai modi di Antonio Agrati, mentre da quel che si percepisce dalle testimonianze fotografiche più antiche, i riquadri posti lungo le pareti erano puramente decorativi, privi di rilevanza architettonica. Colpisce la vivacità dei toni cromatici, in particolare il contrasto netto che si crea tra le finte cupole nei quattro angoli del soffitto, eteree e appena accennate, e il verde intenso che simula il marmo a delineare il dossale di quello che in origine era l'altare. L'ambiente era connotato da una rigorosa simmetria, che contemplava le aperture reali e dipinte

25 A. BARIGOZZI BRINI 1991, pp. 424-425, IV.8. Nel contributo dedicato ai quadraturisti Brignoli non è citato, mentre per l'attribuzione del disegno (Milano, Castello Sforzesco, Civiche Raccolte grafiche e fotografiche, Gabinetto dei Disegni, inv. Au. C 374), si rimanda a L. LENZI 1995, pp. 121-123.

26 "SACRUM - DIGNATIO ERECTUM - SUPRA TRIGINTA AB HINC ANNIS - NUNC PIORUM SUMP-TIBUS - AD MELIOREM FRUGEM REDACTUM - AC PICTUM A BERNARDO BRIGNOLI - ARCHITECTO EIUSQUE DISCIPULO - MATHAEO SALA - NEC NON FEDERICO FERRARI - SACRAE RELIGIONIS TRIUMPHO ORNATUM - PRAESIDENTIBUS - ROCCHIO GHERARDI - ET IOSEPHO GAVAZZOLI - S. ALEXANDRI IN COLUMNNA PROPOS - AC LOCI HUIUSCE COMISARIIS - AUGUSTINO CALLIONI - ET HIERONYMO CARRARA - CUSTODIBUS PROCURANTIBUS - ANNO MDCCLXV - MENSE OCTOBRIS", trascritto in V. CAPRARA 1990, p. 314. In quest'occasione Bernardo è affiancato, come si legge, da un allievo, Matteo Sala, di cui non si hanno ulteriori notizie in riferimento a Brignoli.

che si affacciavano sulle pareti, e che immettevano su uno dei lati corti in quello che attualmente è l'archivio. Alla fine degli anni Cinquanta e nei primi anni Sessanta del Settecento è riconducibile anche l'intervento in Palazzo Barca Bartsch, situato a Bergamo in via Broseta, poco distante dalla Chiesa di S. Rocco. La decorazione di due ambienti all'interno dell'edificio venne presumibilmente commissionata a Bernardo dal proprietario, lo stesso Giovanni Andrea Barca sovrintendente della decorazione in S. Rocco. Il palazzo interamente restaurato tra il 2004 e il 2008 e suddiviso in diverse unità abitative, presenta al primo piano un ambiente caratterizzato da un soffitto a finta cupola ancora con lacunari e lanterna che ha indotto Caprara ad attribuirlo senza esitazione a Brignoli, così come la sala al secondo piano²⁷, in cui osservano vasi monocromi, prospettive, volute ardite ed irregolari, finti marmi dalla gamma cromatica accesa, del tutto compatibili con le scelte stilistiche attuate nella vicina S. Rocco.

Sempre in città anche in Palazzo Abati Malliani (Cassina Pezzoli) in via Tasso si è voluta riconoscere la presenza, seppur cronologicamente più avanzata, di Brignoli in collaborazione con Ferrario, nella decorazione delle pareti della sala di rappresentanza, caratterizzata dal punto di vista delle quadrature da finte arcate con architetture poste in prospettiva abbellite da vigorosi telamoni, al di sopra delle quali prende vita un cornicione che sorregge una terrazza animata da svariate figure in movimento²⁸. Analogamente in un altro ambiente al piano nobile che presenta sul soffitto l'affresco raffigurante il *Trionfo delle Arti del disegno* le quadrature sono state ricondotte a Brignoli²⁹. Condivido l'attribuzione, ritenendo che l'impaginato riprenda in modo inequivocabile quanto proposto in Palazzo Terzi a Bergamo, nella decorazione che incornicia la *Fama incorona il Merito* di Federico Ferrario. Si riscontra in entrambi i casi la presenza di un cornicione illusivo, dalle venature cromatiche policrome che enfatizzano il movimento delle volute, su cui si innestano eterei loggiati dall'impostazione architettonica di pura invenzione. La presenza in Palazzo Terzi di Bernardo è stata recentemente ipotizzata³⁰ e trova riscontro nelle opere realizzate negli anni Sessanta in provincia di Bergamo, tra cui gli affreschi firmati in collaborazione con Federico Ferrario e datati 1765 in Villa D'Arcais Zanchi a Carobbio degli Angeli³¹. Limitandoci alla città di Bergamo sono diversi gli edifici nobiliari in cui si è rinvenuta la presenza di Brignoli, tra cui Palazzo Marenzi³², dove non vi sono attestazioni documentarie,

27 V. CAPRARA 1990, p. 314.

28 A. BARIGOZZI BRINI 1990, pp. 650, 652-653; V. CAPRARA 1990, pp. 314, 316-317; R. MANGILI, A. TONON, G. MEDOLAGO 2014, pp. 20-42; F. FRACASSI 2016, pp. 149-150.

29 R. MANGILI 2014, p. 53.

30 A. PACIA 2023b, p. 46.

31 V. CAPRARA 1990, p. 314. I nomi degli autori e la data sono dipinti su un drappo: "*Architecturam Ornamentaue Invenit et Pinxit D. Bernardus Brognoli Bergomas Raptum vero Elie ceterasque Imagines D. Fridericus Ferrari Mediolanensis*".

32 V. CAPRARA 1990, p. 319. S. TURANI 2016, riporta la descrizione di Caprara, assegnando a Brignoli le quadrature della sala affrescata da Federico Ferrario dedicata al *Mito di Europa*, p. 112.

ma le quadrature sulla volta del salone al piano nobile presentano le caratteristiche già riscontrate in S. Rocco e nella Comunità del Paradiso, finte cupole che svettano sopra cornicioni policromi sinuosi, abbelliti da vasi colmi di fiori, riprendendo la già citata lezione galliaresca. Proprio la citazione di peculiarità stilistiche tipiche dei Galliari ha spesso indotto in passato a non riconoscere la mano di Brignoli, come nel caso della decorazione in Palazzo Barca, che Angelini ipotizzò essere stata eseguita dai più noti artisti biellesi³³.

Altresì la ripresa della cifra stilistica di Brignoli si palesa in altri palazzi bergamaschi, dove ancora sul finire del Settecento anonimi pittori si ispirarono ai suoi modi, esercitandosi a riproporne le innovazioni, seppur con un'innegabile minor leggiadria esecutiva, basti pensare in via Pignolo alle decorazioni ospitate al piano nobile di Palazzo Bonomi e nel salone della Fondazione Adriano Bernareggi.

Contestualmente all'innegabile fortuna riscossa a Bergamo, Bernardo Brignoli godette della fiducia del celebre conte Giacomo Carrara, di cui era consulente in ambito artistico. Da una lettera datata 22 luglio 1768 si apprende che Bernardo si trovava a Gandino, dopo essere stato colpito da una "ostinatissima febre"³⁴ e dove avrebbe potuto riprendere a lavorare un po' grazie anche all'aria salubre della località, in cui il pittore si trattenne spesso, principalmente per lavoro. Gli affreschi collocati all'interno della Chiesa di S. Carlo delle Orsoline sono infatti datati 1767 e di poco posteriori risultano essere quelli realizzati all'interno della Chiesa del Suffragio. In S. Carlo sul soffitto abbondano balconcini, colonne, paraste e quattro piccole cupole, mentre sono assenti le volte a lacunari, che si ritrovano nella Chiesa del Suffragio.

In una missiva successiva destinata a Giacomo Carrara, datata 23 agosto 1769 e spedita sempre da Gandino, Brignoli comunica di essere stato impossibilitato ad inviare quindici quadretti raffiguranti i *Misteri del Rosario* dipinti da Enea Salmeggia detto il Talpino per un problema di trasporti, ma che avrebbe provveduto quanto prima, e ancora il 10 settembre dello stesso anno, Brignoli scrive al conte di non essere riuscito a concludere la trattativa con un certo signor Gasparini che voleva vendere dei quadri, sui quali Carrara sarà reso edotto dal pittore Valsecchi al suo ritorno a Bergamo da Gandino³⁵.

Al conte Carrara è indirizzata anche una richiesta da parte di Angelo Spinelli, datata 22 gennaio 1769, sulle effettive qualità del quadraturista, che si intendeva ingaggiare

33 L. ANGELINI 1961, 12, p. 11. Nella bergamasca i fratelli Galliari tra gli anni Quaranta e la fine degli anni Settanta del Settecento sono documentati principalmente a Brignano Gera d'Adda in Palazzo Visconti, a Sforzatica nella Chiesa di S. Andrea, a Caravaggio nel coro della Chiesa di S. Bernardino, a Bergamo in Duomo, a Grumello del Monte in Villa Pecori Giraldi, a Romano di Lombardia nel coro della Chiesa di S. Defendente, a Treviglio nella Basilica di S. Martino.

34 Archivio Storico Accademia Carrara, Bergamo (d'ora in poi ASACB), Archivio Giacomo Carrara, scatola 47, fasc. 209.

35 ASACB, Archivio Giacomo Carrara, scatola 47, fasc. 209.

per la decorazione della Basilica di S. Maria Assunta a Clusone. Quasi a volersi giustificare Spinelli rimarcava il fatto che i dipinti sarebbero stati finanziati dalle sole elemosine, e quindi "non si possono prendere misure più alte, ne gittar l'occhio sopra architetti di primo grido, non di meno la magnificenza del tempio richiede una ben intesa, e giusta architettura, e che sia altresì ben eseguita. Perdoni la confidenza e mi conservi la stimatissima sua grazia"³⁶.

Questa lettera è fondamentale per datare l'intervento, che di fatto avvenne. Non conosciamo il parere del conte Carrara in proposito, ma dovette essere benevolo, a giudicare dai risultati.

Ancora una volta Brignoli si sbizzarrì nell'ideazione di cupole aggettanti e volte a lacunari innestate su colonne binate (fig. 6). Una delle caratteristiche dell'artista è la capillare attenzione alla scelta coloristica, che prevede una sapiente declinazione delle tonalità dei marmi dipinti con efficacia compositiva e ardore materico. Si rimanda ad altra sede, per ragione di spazio, l'analisi di ulteriori opere disseminate in provincia di Bergamo e di Cremona, tra cui si annotano la decorazione delle cappelle della Santa Croce e di S. Orsola nella Chiesa parrocchiale di Serina, o delle Cappelle di S. Antonio e del SS. Rosario nella Chiesa parrocchiale di Casaletto Ceredano.

L'attività di Brignoli al fianco di Ferrario continuò costante anche nel decennio successivo, come testimoniano gli affreschi in Palazzo Agosti Ferrari a Telgate, custoditi sulle pareti e sulla volta dello scalone (fig. 7) e del loggiato³⁷, dove Brignoli lascia una suggestiva traccia della sua presenza, contenente la firma, "Bernardo Brignoli", e la data di esecuzione 1777, apposte sul fondo di un foglio con disegnato un portico dallo stile rinascimentale, un volume di Palladio, pennelli, tavolozza squadra, compasso e metro. Sintetizzò in questo riquadro la sua fervida attività, enfatizzando gli strumenti del suo lavoro di pittore di architettura.

Documenti di archivio attestano gli avvenuti pagamenti al quadraturista e a Federico Ferrario in S. Alessandro in Colonna ancora negli anni 1780-1783, ma non permangono testimonianze in merito, così come nel caso del disegno della balaustra dell'altare del SS. Sacramento e di un ostensorio ideati da Brignoli sempre per il Duomo di Bergamo nel 1784³⁸.

Non si conoscono ad oggi ulteriori opere, che Bernardo potrebbe aver realizzato nel lasso di tempo compreso tra gli anni Ottanta e la morte, sopraggiunta a Bergamo il 27 luglio 1793.

36 ASACB, Archivio Giacomo Carrara, scatola 50, fasc. 444.

37 A. PACIA 2023a, pp. 16-23.

38 V. CAPRARA 1990, p. 312.

Riferimenti bibliografici

- L. ANGELINI, *Pareti volte e soffitti nel settecento bergamasco*, in “La Rivista di Bergamo”, XII, 11, 1961, pp. 5-13; 12, pp. 5-12.
- A. BARIGOZZI BRINI, *Carlo Innocenzo Carloni*, in R. BOSSAGLIA-G.A. DALL’ACQUA (a cura di), *I pittori bergamaschi. Il Settecento*, 2, Bolis, Bergamo 1989, p. 545.
- A. BARIGOZZI BRINI, *Federico Ferrario*, in R. BOSSAGLIA, G.A. DALL’ACQUA (a cura di), *I pittori bergamaschi. Il Settecento*, 3, Bolis, Bergamo 1990, pp. 640-653.
- A. BARIGOZZI BRINI, *Ferrario Federico*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 46, Treccani, Roma 1996, pp. 697-699.
- A. BARIGOZZI BRINI, *I quadraturisti*, in R. BOSSAGLIA-V. TERRAROLI (a cura di), *Settecento lombardo*, Electa, Milano 1991, pp. 419-427.
- F. BARTOLI, *Le pitture sculture ed architetture delle Chiese e d’altri Luoghi Pubblici di Bergamo*, per Carlo Bressan, in Vicenza 1774.
- B. BOLANDRINI, *Un precoce caso di quadraturismo neogotico nello Stato di Milano*, in S. BERTOCCI-F. FARNETTI (a cura di), *Prospettiva, luce e colore nell’illusionismo architettonico. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, atti del convegno internazionale di studi (Firenze-Montepulciano, 9-11 giugno 2011), Artemide, Roma 2015, pp. 225-231.
- V. CAPRARA, *I pittori Brignoli*, in *I pittori bergamaschi*, III, Bolis, Bergamo 1990, pp. 307-339.
- B. CASSINELLI, L. PAGNONI, G. COLMUTO ZANELLA, *Il duomo di Bergamo*, Bolis, Bergamo 1991.
- F. FRACASSI, *Palazzo Abati Malliani ora Cassina Pezzoli*, in G.C.F. VILLA, C. BELTRAMI, F. FRACASSI, S. TURANI (a cura di), *Bergamo Nobilissima. La decorazione profana nei palazzi dal Seicento all’Ottocento*, Silvana, Cinisello Balsamo 2016.
- L. LENZI, *Un disegno di Bernardo Pietro Brignoli riconosciuto*, in “Artes”, 1995, pp. 121-123.
- R. MANGILI, A. TONON, G. MEDOLAGO (a cura di), *Gli affreschi di palazzo Abati-Malliani. Invenzioni ritrovate di Rococò lombardo*, Castelli Bolis Poligrafiche, Cenate Sotto 2014.
- C. MARENZI, *Guida di Bergamo*, 1824; ed. Lubrina, Bergamo 1985.
- A. PACIA, *Federico Ferrario, decoratore per la nobiltà bergamasca*, in “La Rivista di Bergamo”, 113, 2023, pp. 16-23 (cit. 2023a).
- A. PACIA, *Settecento inedito a Bergamo. Pittori, decoratori e stuccatori per Palazzo Terzi*, Grafica & Arte, Bergamo 2023 (cit. 2023b).
- A. PASTA, *Le pitture notabili di Bergamo che sono esposte alla vista del pubblico raccolte da Andrea Pasta*, Francesco Locatelli, in Bergamo 1775.
- F.M. TASSI, *Vite de’ pittori scultori e architetti bergamaschi*, ms., Bergamo, Biblioteca Angelo Mai, 1793 ca.; ed. critica F. MAZZINI (a cura di), Labor, Milano 1970, 2 voll.
- G.M. TASSO, *Pittori Bergamaschi (Zibaldone)*, ms., Bergamo, Biblioteca Civica A. Mai, MMB 442, s.d. [ma 1761 ca.].
- S. TURANI, *Palazzo Marenzi*, in G.C.F. VILLA, C. BELTRAMI, F. FRACASSI, S. TURANI (a cura di), *Bergamo Nobilissima. La decorazione profana nei palazzi dal Seicento all’Ottocento*, Silvana, Cinisello Balsamo 2016, pp. 100-113.
- G.C.F. VILLA, C. BELTRAMI, F. FRACASSI, S. TURANI (a cura di), *Bergamo Nobilissima. La decorazione profana nei palazzi dal Seicento all’Ottocento*, Silvana, Cinisello Balsamo 2016.
- M. ZANARDI, *Gian Giacomo Barbelli. Disciplini verdi devoti alla Madonna della Neve*, Corponove, Bergamo 2021.



Fig. 1

Fig. 1 - Ottavio Viviani (*quadrature*) e Jean Boulanger (*figure*), *Volta e parete della Camera delle Virtù estensi* (part.), Sassuolo, Palazzo Ducale.

UN PRIMO BILANCIO PER LA QUADRATURA BRESCIANA DEL XVII SECOLO

Filippo Piazza

ABSTRACT: *In the sixteenth century, Brescia developed a tradition of painters dedicated to quadrature, whose range of action extended beyond the local area to many areas of northern Italy. Numerous testimonies to this event can still be seen today in churches and palaces in various provinces, including Brescia, Bergamo, Cremona, Modena, Padua, Reggio Emilia, Trento, Treviso, Venice and Vicenza. Despite this, there is still a tendency to underestimate the importance of this phenomenon in comparison with the other schools of 17th-century quadraturists.*

In anticipation of a forthcoming monograph on the 17th-century Brescian quadraturists, to be edited by the author, this paper will attempt to systematise certain concepts and provide the interpretive keys to understanding and historicising the subject.

KEYWORDS: Quadraturism in Brescia and Lombardy, Domenico Bruni, Tommaso Sandrini, Ottavio Viviani, Pietro Viviani, Ottavio Amigoni, Pietro Antonio Sorisene.

Pur oggetto di contributi recenti¹, l'argomento in esame sconta una certa difficoltà ad accreditarsi a livello sovralocale. Se si eccettuano infatti i casi che riguardano alcuni pittori attestati fuori dai confini del territorio di Brescia (si veda la presenza a Venezia di Domenico Bruni e quella in Emilia di Tommaso Sandrini e di Ottavio Viviani), la percezione provinciale della quadratura bresciana del Seicento è aggravata da due fattori: l'assenza di repertori fotografici e, soprattutto, la mancanza di ricerche d'archivio². Non c'è da stupirsi, dunque, se il tema sia rimasto ai margini dell'interesse degli studiosi (eccetto pochi casi): in questa sede si coglie l'occasione di anticipare alcune riflessioni che troveranno ampio spazio in una monografia in corso di stampa³.

Bisogna cominciare osservando che la vicenda della quadratura bresciana non va circoscritta ai soli Bruni, Sandrini e Viviani, bensì coinvolge una schiera più folta di maestri la cui attività si dipana nell'arco di più generazioni, arrivando alle soglie del XVIII secolo. Oltre Pietro Antonio Sorisene, il cui nome non è del tutto sconosciuto, vanno ricordati i comprimari meno noti quali Agostino Avanzi, Pietro Sandrini

1 Dopo le fondamentali aperture di I. SJÖSTRÖM 1978 e di E. FEINBLATT 1992, è necessario rimandare alle ricerche intraprese dal sottoscritto (si veda la bibliografia indicata nelle note che seguono).

2 Se ci si fida quasi esclusivamente delle fonti antiche si rischia di essere imprecisi: il caso più eclatante a tal proposito è quello di M. PONTI 2016, pp. 285-302.

3 F. PIAZZA 2024 (in corso di stampa). Per ulteriori indicazioni bibliografiche si rimanda a questo testo.



Fig. 2



Fig. 3

Fig. 2 - Incisione con 'quadratura' da un disegno di Domenico Brunì (in Marco Boschini, *La carta del navigar pitoresco. Dialogo tra un Senator venetian deletante e un professor de Pitura soto nome d'Eclenza e de Compare*, Li Baba, Venezia 1660, p. 615).

Fig. 3 - Domenico Brunì (*quadrature*), Pietro Liberi (*figure*), *Veduta del salone della foresteria* (part.), pittura murale. Stra (Venezia), Villa Foscarini.

(fratello di Tommaso), Pietro Viviani (figlio di Ottavio), Giovanni Battista Gattusi, Pietro Bonometti, Faustino Moretti, Giuseppe Arrighini, Ludovico e Angelo Bracco, Giuseppe Vittori. Si tratta di un elenco ancora incompleto ma pur sempre sufficiente a dare conto della straordinaria pervicacia di tale fenomeno, la cui portata geografica è tale per cui l'attività di questi pittori si può rintracciare in contesti molto diversificati: dall'entroterra della Lombardia veneta (Brescia, Bergamo e Crema) a Venezia, Padova, Vicenza e alle zone limitrofe della laguna (Riviera del Brenta), al Trentino e all'Emilia (Ferrara, Gualtieri, Reggio Emilia e Sassuolo).

Un primo elemento da affrontare riguarda la presenza dei pittori bresciani in Emilia e i contatti con i quadraturisti attivi in questa zona. A tal proposito le ricerche autorizzano a ritenere che la quadratura bresciana abbia costituito, perlomeno nella fase iniziale del Seicento, un fatto parallelo alla tradizione bolognese. Vi sono buone ragioni per sostenerlo: primo, perché, come si dirà tra poco, l'attività di alcuni maestri è atte-



Fig. 4



Fig. 5

Fig. 4 - Tommaso Sandrini (*quadrature*) e Lorenzo Franchi (*figure*), *Volta della navata*, pittura murale. Reggio Emilia, Chiesa di S. Giovannino.

Fig. 5 - Tommaso Sandrini (*quadrature*) e Antonio e Bernardino Gandino, Camillo Rama (*figure*), *Volta della navata centrale* (particolare), pittura murale. Brescia, Chiesa dei SS. Faustino e Giovita.

stata nel contesto emiliano, peraltro a date precoci (Sandrini nel 1612-1615; Viviani nel 1639-1641); la seconda ragione chiama in causa la storiografia contemporanea.

Nella *Carta del navegar pitoresco* (1660) Marco Boschini promuove infatti l'operato dei bresciani affermando che Sandrini "con la fincion, fa veder cose vere" e che Bruni "mostra / Che'l vero, al parangon, no val più niente"⁴ (un dettaglio del suo soffitto, peraltro, viene illustrato da una incisione nel "Vento ottavo" della *Carta*; fig. 2). Non c'è dubbio che lo storiografo fosse consapevole dell'alto livello raggiunto dai bolognesi nel campo dell'architettura dipinta, in particolare da parte di Agostino Mitelli e Angelo Michele Colonna: tuttavia il suo intento è dimostrare che anche in ambito veneto fosse

4 M. BOSCHINI 1660, pp. 225-226.



Fig. 6



Fig. 7

Fig. 6 - Tommaso Sandrini, *Progetto per la quadratura della volta della navata della chiesa di S. Domenico a Brescia*, penna e inchiostro bruno, acquarello, matita, 1050 x 1550 mm. Parigi, Louvre, Département des Arts graphiques, Cabinet des dessins, inv. (Reiset) 5447 (©Musée du Louvre, dist. GrandPalaisRmn / foto: Martine Beck-Coppola).

Fig. 7 - Pietro Viviani e Ottavio Amigoni, *Volta del salone* (part.), pittura murale. Brescia, Palazzo Avogadro (oggi Lechi).

attecchita una scuola autoctona di quadraturisti, la cui origine è fatta risalire al secolo precedente con l'attività di altri due bresciani, i fratelli Cristoforo e Stefano Rosa, riconosciuti in quanto precursori sin da Vasari⁵. In questo clima di contrapposizione va inquadrato il disappunto dei figli di Mitelli, i quali, in una lettera indirizzata allo stesso Boschini nel 1666, lo invitarono a fare menzione del padre Agostino, morto da poco, all'interno de *La tartara pittoresca*, l'ultima fatica letteraria dello storiografo, mai data alle stampe⁶. Non è un caso che, di lì a poco, il mancato riconoscimento di Mitelli sarebbe stato risarcito nella *Felsina pittrice* (1678) da Carlo Cesare Malvasia, il quale si preoccupò di fissare una gerarchia di valori del tutto invertita, nella quale Colonna e Mitelli (insieme a Girolamo Curti) avrebbero occupato una posizione di primazia rispetto agli altri⁷.

A conti fatti l'operazione di Boschini, pur non esente da qualche forzatura, si rivela tutt'altro che priva di fondamento. A Venezia era infatti possibile individuare numerose tracce della presenza dei quadraturisti bresciani, oggi purtroppo in gran parte perdute. Il maestro più attivo fu certamente Domenico Bruni (1591/1593-1666), attestato a partire dal 1618 nel Palazzo Ducale, dove dipinse il "suffittato della Sala nuova"⁸. Perdute sono altre testimonianze della sua attività, che resta difficile da valutare: le fonti ricordano le quadrature nella Chiesa di S. Nicola da Tolentino (1620), nella Sala Capitolare della Scuola della Madonna del Carmine (1636-1640), nelle Chiese di S. Martino (1641-1642) e di S. Luca (*ante* 1648). Tra le poche imprese ancora conservate va invece annoverata la decorazione del presbiterio della Chiesa di S. Maria del Carmine a Brescia, datata 1634, e gli affreschi delle pareti e della volta del salone di Villa Foscari a Stra, datati 1652 ed eseguiti insieme a Pietro Liberi (fig. 3). Sarà proprio quest'ultima impresa a decretare la fortuna di Bruni in ambito veneto, amplificata poco dopo dalle pagine di Boschini⁹.

5 J. SCHULZ 1961, pp. 90-102; D. SCIUTO 1991, pp. 57-62; B. PASSAMANI 1995, pp. 211-239; D. SCIUTO 1996, pp. 137-154; F. PIAZZA 2016a, pp. 189-208; F. PIAZZA 2016b, pp. 113-132; F. PIAZZA 2017, pp. 402-405; F. PIAZZA 2018, pp. 178-185.

6 A. ARFELLI 1958, pp. 295-301; la questione è ripresa anche da A. PALLUCCHINI 1966, p. XIII. Per la critica d'arte veneziana del Seicento si veda P. SOHM 2001, pp. 725-756. A proposito del rapporto di Boschini con gli artisti contemporanei, soprattutto in merito ad alcune esclusioni eccellenti dalla *Carta*, si veda L. BOREAN 2014, pp. 191-203.

7 "Colonna, e Metelli [furono i] primi capi e maestri de' bolognesi frescanti: perché se bene Giovanni, e Cherubin del Borgo in Roma, i Sandrini [*sic*] a Brescia, il Bruni loro allievo in Venezia, e l' Curti, dopo il Baglione in Bologna, questo modo di architettare, e stuccheggiare (per così dire) co' i colori nelle sale, nelle loggie, ne' sfondati, e nelle facciate prima d'ogni altro usato [osato] aveano, ad ogni modo quell'ingegnoso ritrovo tanto modernarono, ed arricchirono questa, che un'altra cosa divenne, e dove prima rozza, e vile nella sua antica povertà rimanevasi nobile e maestosa per le loro mani comparve la Quadratura" (C.C. MALVASIA 1678, p. 390).

8 Per la bibliografia su Bruni: R. BOSSAGLIA 1972, p. 608; C. DONZELLI-G.M. PILO 1967, pp. 102-103; R. PALLUCCHINI 1981, pp. 330-333; E. DE PASCALE 1989a, pp. 654-655. Per un aggiornamento: F. PIAZZA 2024 (in corso di stampa).

9 In riferimento alla decorazione del salone di Villa Foscari a Stra, Matteucci avverte che si tratta di una "soluzione abbastanza simile a quelle proposte dal Dentone nei primi decenni del secolo e soprattutto dal Colonna nella sala

Pur nella sostanza diversa da quella di Bruni, l'esperienza di Sandrini è altresì importante perché diventa normativa per due generazioni di pittori bresciani¹⁰. Dopo il tirocinio compiuto nella bottega dell'intagliatore Giuseppe Bulgarini, la vicenda di Tommaso prese avvio nel 1608 con la decorazione del refettorio dell'Abbazia olivetana di Rodengo Saiano e, due anni dopo, con gli affreschi dello scalone e della galleria del Broletto di Brescia. Sin da queste prime iniziative, a seguito delle quali fu inaugurato il sodalizio con il pittore di figura Francesco Giugno (ricordato nel 1615 da Giulio Cesare Gigli)¹¹, si comprende quale sia il dato costitutivo delle quadrature di Sandrini, contraddistinte da solidi impianti architettonici basati su una prospettiva centrale attenuata dal sistema di "*multiple travelling points*"¹², vale a dire da fughe prospettiche ravvicinate in modo da evitare eccessive deformazioni ottiche, in nome dell'equilibrio tra finzione illusionistica ed esigenze decorative. Lo spazio reale, infatti, non viene mai trasfigurato, assecondando l'architettura esistente e creando un tutt'uno coerente e verosimile grazie all'uso della luce. Tutto ciò risulta manifesto negli affreschi della Chiesa di S. Giovannino a Reggio Emilia, realizzati dal pittore bresciano insieme al poco noto Lorenzo Franchi, all'altezza del 1614 (fig. 4). A Reggio Emilia, come è noto, il quadraturista ottenne altri incarichi prestigiosi, tra cui la decorazione della cupola centrale del Santuario di S. Maria della Ghiara, eseguita insieme a Leonello Spada. Con il ritorno a Brescia, salvo una parentesi nel padovano attorno al 1620-1622 (nella Chiesa di S. Michele a Candiana), Sandrini fu coinvolto in varie imprese: nel 1615 risulta impegnato nella distrutta Chiesa di S. Domenico, di cui si conserva uno straordinario foglio preparatorio al Louvre (fig. 6), e, nel decennio seguente, in S. Maria del Carmine (1625-1626) e in SS. Faustino e Giovita (1626-1629; fig. 5). Il suo linguaggio rimarrà sostanzialmente immutato e ben riconoscibile grazie allo sfoggio di un repertorio contraddistinto dai tipici cartocci, festoni, cartelle, mascheroni.

A proposito delle possibili interferenze con i quadraturisti bolognesi, preme sottolineare come la presenza di Sandrini a Reggio Emilia, attestata con sicurezza tra il 1612 e il 1615, rappresentò una iniezione di novità in un ambiente che, sino a quel momento, risultava un po' stagnante (almeno per quanto riguarda l'architettura dipinta).

centrale dell'appartamento estivo di Palazzo Pitti. Si tratta forse della tipologia che avvicina di più i bresciani ad alcuni quadraturisti bolognesi" (A.M. MATTEUCCI 2009, pp. 229-238). Per il contributo di Bruni, oltre alla bibliografia già richiamata in precedenza, si veda F. FLORES D'ARCAIS 2001, pp. 645-670. In merito alla presenza di quadraturisti bresciani ed emiliani a Venezia nel corso del Seicento: M. FRANK 2015, pp. 157-166 e D. TON 2009, pp. 12-29. Una catalogazione delle quadrature presenti a Venezia è offerta da A. CORATO 2012-2013.

10 Per un aggiornamento: F. PIAZZA 2020a, pp. 153-157, da integrare con F. PIAZZA 2024 (in corso di stampa).

11 "E un altro là, che merita corona, / da che del'età sua d'aprile, e Giugno / un fruttuoso autunno versa, e dona, / onde la donna veramente ha in pugno. / Scerni il Sandrin Tomaso a questi appresso, / di chiaro e scuro certo il vero impugno, / a niun altro equal, fuor ch' a se stesso" (G.C. GIGLI 1615, p. 14). Questa citazione, a lungo ignorata dalla critica, è stata portata all'attenzione da F. PIAZZA 2015-2016, p. 28, in seguito anche da S. PIERGUIDI 2022, p. 204.

12 E. FEINBLATT 1992, pp. 42-43.

Può non essere casuale che poco tempo dopo Girolamo Curti, nel Casino Malvasia di Trebbo di Reno (Bologna), avrebbe modulato lo spazio illusivo secondo una sequenza di sfondati alternati a sottarchi che è paragonabile a quanto proposto, poco prima, da Sandrini. Con ciò non è necessario immaginare che quest'ultimo avesse ricoperto un ruolo decisivo nello sviluppo della quadratura emiliana dei primi del Seicento, ma sarebbe un errore minimizzare il suo contributo¹³. Del resto è sufficiente ricordare che in Emilia Tommaso strinse legami con personaggi di tutto rispetto, in particolare con il marchese Enzo Bentivoglio, per il quale prestò servizio nei palazzi di Ferrara e Gualtieri. Il fatto che il Bentivoglio si fosse rivolto proprio a lui suggerisce che, all'inizio del secondo decennio, non ci fosse in tale contesto ampia disponibilità di maestranze accreditate nel campo della architettura dipinta. Del resto anche Curti, come ricorda Malvasia, gravitava nell'ambiente del Bentivoglio e non è improbabile che, prima di intraprendere il viaggio a Roma (1623), avesse potuto ammirare qualche impresa realizzata dal bresciano. La lezione di Sandrini, inoltre, potrebbe aver esercitato un certo effetto anche su Colonna e Mitelli, in particolare per quanto riguarda il ricorso a una "luce attimale dall'incidenza marcatamente naturalistica", frutto della propensione a elaborare sistemi votati alla ricerca di un effetto atto a "ottenere l'illusione di uno spazio concreto e abitabile e, soprattutto, una straordinaria grandiosità di visione"¹⁴.

Il principale allievo di Sandrini fu Ottavio Viviani (1594-1648), il quale, con ogni probabilità, ereditò i materiali della bottega, compresi i disegni¹⁵. Viviani si occupò di portare a compimento le imprese rimaste interrotte alla morte del maestro, lavorando a fianco del fratello di Tommaso, Pietro, attestando così gli stretti rapporti tra queste consorterie di artisti. Risale al 1639-1640 l'importante – e ampiamente noto – intermezzo di Ottavio al servizio del duca Francesco I d'Este nella residenza di Sassuolo. Questa convocazione fu sollecitata da Gherardo Martinengo Colleoni, fidato consigliere del duca nonché cognato del già ricordato marchese Bentivoglio. Il Colleoni sostenne la candidatura di Viviani approfittando dell'assenza di Colonna e Mitelli, in quel momento impegnati a Palazzo Pitti a Firenze. Si tratta dell'impresa più celebre nella carriera di Viviani, non solo per l'elevata caratura del committente, ma anche in considerazione all'estensione delle pitture, che coprono le volte di ben due appartamenti (fig. 1). Questi cicli, per i quali il pittore ricorse al consueto impianto di colonne e loggiati sostenuti da telamoni, esemplificano in modo chiaro il debito nei confronti di Sandrini, testimoniato dal recupero delle colonne tortili e dell'idea delle scale ascendenti, sovrapponibili a quelle della Chiesa dei SS. Faustino e Giovita a Brescia. L'effe-

13 M. PIGOZZI 2020, pp. 57-71. A proposito della quadratura emiliana, la bibliografia è troppo vasta per proporre un sunto: si può fare riferimento alla panoramica offerta da M. PIGOZZI 2004, pp. 9-40.

14 E. ACANFORA 2022, p. 221.

15 Per i disegni con quadrature da riferire a Sandrini e ad altri maestri bresciani: F. PIAZZA 2019, pp. 3-16. Per l'attività di Ottavio Viviani si può partire da F. PIAZZA 2020b, pp. 79-82, da integrare con F. PIAZZA 2024 (in corso di stampa).

to illusionistico, forse anche per la prospettiva centrale troppo rigida, accusa però un certo ritardo rispetto alle novità proposte, in quegli stessi anni, da Colonna e Mitelli, al punto che, a queste date, il confronto tra le due scuole appare ormai irrimediabilmente sbilanciato in favore di quella bolognese¹⁶.

Con Viviani, infatti, la lezione di Sandrini si cristallizza in moduli codificati e un po' ripetitivi. Lo si può osservare, per esempio, negli affreschi della Chiesa di S. Maria in Valvendra a Lovere e in quelli del presbiterio della Basilica di S. Maria Assunta a Gandino, entrambi in ambito bergamasco: quest'ultimo incarico, avviato da Ottavio, fu portato a termine, dopo la sua morte, dal figlio Pietro entro il 1649¹⁷. La discendenza familiare attesta, una volta di più, la continuità della tradizione locale, che si manifesta anche nella volta del salone di Palazzo Bettoni Cazzago, poi Lechi, a Brescia, datata 1650 e firmata proprio da Pietro Viviani¹⁸ (fig. 7). È questo il momento di massima diffusione delle tipologie illusionistiche bresciane in altri contesti, per esempio a Crema nella Chiesa di S. Maria delle Grazie e a Bergamo in Palazzo Moroni¹⁹. In questi anni, del resto, sono numerosi coloro che si occupano di quadrature: è un'acquisizione recente, per esempio, l'individuazione di un soffitto di Giovanni Battista Gattusi in un palazzo bresciano²⁰. Vi sono inoltre personalità che attendono ancora un recupero in sede critica: tra i casi più emblematici si segnala la volta della Chiesa del Corlo a Lonato del Garda, attribuibile, grazie a un documento del 1667, al misterioso Pietro Bonometti²¹.

In questo breve *excursus*, che conduce alla fine del secolo, va ricordato anche Pietro Antonio Sorisene (1620-*post* 1685), attivo a partire dal 1671 nella Chiesa di S. Giorgio a Brescia insieme al figurista Pompeo Ghitti, dove esegue un ciclo che, insieme a quello della Chiesa di Brancolino (Trento), evidenzia ancora il debito nei confronti della lezione sandriniana²². Agli stessi modelli va accostata la decorazione della lunga galleria

16 A proposito del cantiere di Sassuolo si rimanda a M. PIRONDINI 1982, pp. 125-127 e ad A. MAZZA 2004, pp. 57-76. Si veda anche A.M. MATTEUCCI 2020, pp. 73-87.

17 Per l'attività dei Viviani a Lovere: F. NEZOSI 2018, pp. 392-394 e F. PIAZZA 2023, pp. 415-419. Per la bibliografia si può fare riferimento a G. SCALZI 2009, pp. 139-145 e M. ALBERTARIO 2009, p. 241.

18 F. LECHI 1976, p. 108; F. FRISONI 2011, pp. 15-47, in part. p. 22; F. FRISONI 2012, p. 38.

19 A proposito del cantiere cremasco è stato supposta la presenza di un quadraturista proveniente da Brescia (M. MARUBBI 2011, p. 31 e A. MISCIOSCIA 2011, p. 228). Forse si formò con Viviani anche il bergamasco Giovanni Battista Azzola, attestato insieme a Barbelli nel cantiere di Palazzo Moroni a Bergamo nel 1649 (F. NORIS 1985, pp. 205-217). Per il cantiere di Palazzo Moroni a Bergamo: C. BELTRAMI, F. FRACASSI, S. TURATI 2016, pp. 42-54; E. BONAIUTI 2020, pp. 158-179 con bibliografia.

20 F. PIAZZA 2023, pp. 415-427.

21 Il documento, datato 16 ottobre 1667, è stato reso noto da A. PIAZZI 1975, p. 313. Chi scrive ha avuto modo di soffermarsi su questo ciclo in occasione di una conferenza tenuta il 5 marzo 2016 a Lonato (Fondazione Madonna del Corlo), durante la giornata di studi dal titolo *Chiesa della Beata Vergine del Corlo: nuove letture artistiche e iconografiche alla luce dei restauri in corso*. Al centro è presente una scena con *Angeli musicanti* realizzata da Pompeo Ghitti (A. LODA 2014, pp. 51-52).

22 Su Sorisene manca un profilo aggiornato, tanto che la critica, sino a tempi recenti, si è limitata a riportare notizie

di Palazzo Martinengo delle Palle a Brescia, firmata da Sorisene e datata 1677.

Nel decennio seguente gli apparati illusionistici del quadraturista avrebbero raggiunto esiti di maggior complessità tramite una decorazione che si estende su tutte le pareti e sulle volte, come avviene nella Chiesa di S. Agata (fig. 8). Tale impaginazione, votata a ottenere effetti scenografici e coinvolgenti, denota il tentativo di un cambio di passo, che tuttavia non avrà seguito, dal momento che Sorisene rappresenta l'ultimo esponente di rilievo della scuola bresciana (resta però da valutare il contributo di altri maestri, come Angelo e Ludovico Bracco e Giuseppe Vittori)²³. Va infatti osservato che, di lì a poco, saranno attestati a Brescia vari maestri provenienti per lo più dall'area bolognese (Giuseppe Orsoni, Stefano Orlandi, Girolamo Mengozzi Colonna, Giovanni Zanardi) e milanese (Giacomo Lecchi e Antonio Mazza).

Alla fine del Seicento si esaurisce dunque la spinta propulsiva dei quadraturisti bresciani, non più in grado di rinnovare il proprio linguaggio e collocandosi, di fatto, al di fuori del gusto imperante. A tal proposito aveva visto bene Luigi Lanzi, quando osservava che costoro “furono tanto migliori quanto più antichi: giacché procedendo il secolo verso il suo fine si conciarono le architetture oltre il convenevole, di vasi, di figure, di ornati, e si scemò assai di quella semplicità, che non so come tanto coopera in ogni cosa al bello, al grandioso”²⁴.

generiche e spesso imprecise. Per un profilo si può partire da B. PASSAMANI 1964, pp. 608-609; E. DE PASCALE 1989b, p. 889; M. PONTI 2016, pp. 294-301. Si dovrà pertanto fare riferimento a F. PIAZZA 2024 (in corso di stampa).

23 Su questi maestri: F. PIAZZA 2024 (in corso di stampa).

24 L. LANZI 1809, p. 258.

Riferimenti bibliografici

E. ACANFORA, *Una lettura del bozzetto per la Ermita de San Pablo al Buen Retiro e una proposta per Angelo Michele Colonna*, in S. BRUNI, A. DUCCI, E. PELLEGRINI (a cura di), *Per parole e per immagini. Scritti in onore di Gigetta Dalli Regoli*, ETS, Pisa 2022, pp. 219-224.

M. ALBERTARIO, *Per un orientamento bibliografico*, in G. SCALZI, *De basilica: Santa Maria in Valvendra, a Lovere dal 1473*, Fondazione Santa Maria in Valvendra, Lovere 2009, pp. 223-247.

A. ARFELLI, *Per la bibliografia di Agostino e Giuseppe Maria Mitelli*, in "Arte antica e moderna", 3 1958, pp. 295-301.

C. BELTRAMI, F. FRACASSI, S. TURATI, *Palazzo Moroni*, in *Bergamo Nobilissima. La decorazione profana nei palazzi dal Seicento all'Ottocento. Un'antologia*, I, Silvana, Cinisello Balsamo 2016, pp. 42-54.

E. BONAIUTI, *La "fabbrica" di Palazzo Moroni a Bergamo (1646-1655)*, in "Arte Lombarda", 189-190, 2020, pp. 158-179.

L. BOREAN, *"Per dover far moderna Galaria". Marco Boschini e gli artisti del suo tempo*, in E.M. DAL POZZOLO (a cura di), *Marco Boschini. L'epopea della pittura veneziana nell'Europa barocca*, atti del convegno di studi (Verona, 9-20 giugno 2014), Zed, Treviso 2014, pp. 191-203.

M. BOSCHINI, *La carta del navigar pitoresco. Dialogo tra un Senator venetian deletante e un professor de Pitura soto nome d'Eccellenza e de Compare*, Baba, Venezia 1660.

R. BOSSAGLIA, *Bruni Domenico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 14, Treccani, Roma 1972, p. 608.

A. CORATO, *Architetture dipinte nella Venezia secentesca*, tesi di laurea, relatore prof.ssa M. FRANK, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2012-2013.

E. DE PASCALE, *Bruni, Domenico*, in M. GREGORI-E. SCHLEIER (a cura di), *La Pittura in Italia. Il Seicento*, 2 voll., Electa, Milano 1989, II, pp. 654-655 (cit. 1989a).

E. DE PASCALE, *Sorisenè, Pietro Antonio*, in M. GREGORI-E. SCHLEIER (a cura di), *La Pittura in Italia. Il Seicento*, 2 voll., Electa, Milano 1989, II, p. 889 (cit. 1989b).

C. DONZELLI-G.M. PILO, *I pittori del Seicento veneto*, Sandron stampa, Firenze 1967.

E. FEINBLATT, *Seventeenth-Century Bolognese Ceiling Decorators*, Fithian Pr., Santa Barbara (CA) 1992.

F. FLORES D'ARCAIS, *La grande decorazione nel Veneto*, in M. LUCCO (a cura di), *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, 2 voll., Electa, Milano 2001, II, pp. 645-670.

M. FRANK, *Più vero del vero: le vie del quadraturismo dalla Terraferma a Venezia*, in S. BERTOCCI-F. FARNETI (a cura di), *Prospettiva, luce e colore nell'illusionismo architettonico. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, Artemide, Roma 2015, pp. 157-166.

F. FRISONI, *Spunti su un pittore atipico bresciano: Ottavio Amigoni*, in F. TROIETTI-A. BURLOTTI (a cura di), *L'arte nostra. Ottavio Amigoni, Pompeo Ghitti, Domenico Voltolini*, atti della giornata di studi (Sale Marasino, 10 maggio 2008), Valgrigna edizioni, Esine 2011, pp. 15-47.

F. FRISONI, *Qualche suggerimento per una lettura di Ottavio Amigoni in chiave extra-bresciana*, in G. FUSARI (a cura di), *Ottavio Amigoni. 1606-1661*, catalogo della mostra (Brescia, Museo Diocesano, 4 febbraio-25 marzo 2012), La Compagna della Stampa, Roccafranca 2012, pp. 33-41.

G.C. GIGLI, *La pittura trionfante*, Giovanni Alberti, Venezia 1615.

L. LANZI, *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo. Edizione terza corretta ed accresciuta dall'autore*, Giuseppe Remondini e figli, Bassano 1809.

F. LECHI, *Le dimore bresciane in cinque secoli di storia. Il Seicento*, V, Edizioni di Storia bresciana, Brescia 1976.

A. LODA, *Pompeo Ghitti a Lonato*, in "I Quaderni della Fondazione Ugo da Como", 20, 2014, pp. 51-75.

C.C. MALVASTA, *Felsina pittrice vite de pittori bolognesi*, Giovanni Francesco Davico detto il Turrino, Bologna 1678.

M. MARUBBI, *Barbelli pittore barocco di Lombardia*, in G. COLOMBO, M. MARUBBI, A. MISCIOSCIA (a cura di), *Gian Giacomo Barbelli, l'opera completa*, Bolis, Bergamo 2011, pp. 19-35.

A.M. MATTEUCCI, *Gli affreschi del Seicento nelle ville venete*, in "Arte veneta", 66, 2009, pp. 229-238.

A.M. MATTEUCCI, *Quadraturisti bolognesi e quadraturisti bresciani nel Palazzo Ducale di Sassuolo: incontri ravvicinati*, 2020.

A. MAZZA, *"In questa bella compagnia d'Amore e di Fortuna..." La decorazione pittorica*, in F. TREVISANI (a cura di), *Il Palazzo di Sassuolo. Delizia dei Duchi d'Este*, Grafiche Step, Parma 2004, pp. 57-186.

A. MISCIOSCIA, in G. COLOMBO, M. MARUBBI, A. MISCIOSCIA (a cura di), *Gian Giacomo Barbelli, l'opera completa*, Bolis, Bergamo 2011, pp. 223-228.

F. NEZOSI, *Novità per la pittura bresciana a Bergamo tra Sei e Settecento*, in "Commentari dell'Ateneo di Brescia", CCXVII, 2018, pp. 383-415.

- F. NORIS, *Giovanni Battista Azzola*, in G.A. DELL'ACQUA- P. ZAMPETTI (a cura di), *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Seicento*, III, Bolis, Bergamo 1985, pp. 205-217.
- A. PALLUCCHINI, *Introduzione*, in M. BOSCHINI, *La Carta del navigar pitoresco*, Venezia 1660, ed. critica A. PALLUCCHINI (a cura di), Istituto per la Collaborazione Culturale, Baba, Venezia 1966, pp. XXXX.
- R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Seicento*, I, Electa, Milano 1981.
- B. PASSAMANI, *La pittura dei secoli XVII e XVIII*, in *Storia di Brescia, promossa e diretta da Giovanni Treccani degli Alfieri*, III, Morcelliana, Brescia 1964, pp. 591-676.
- B. PASSAMANI, *La decorazione pittorica del salone*, in *La Loggia di Brescia e la sua piazza*, II, Grafo, Brescia, 1995, pp. 211-239.
- F. PIAZZA, *La pittura di prospettiva e i quadraturisti bresciani tra XVI e XVII secolo*, tesi di Dottorato, Università degli Studi di Udine, a.a. 2015-2016.
- F. PIAZZA, *Tra decorazione e illusione. Architetture dipinte a Brescia e il "primo tempo" di Cristoforo e Stefano Rosa*, in F. PIAZZA-E. VALSERIATI (a cura di), *Brescia nel secondo Cinquecento Architettura, arte e società*, Morcelliana, Brescia 2016, pp. 189-208 (cit. 2016a).
- F. PIAZZA, *Cristoforo e Stefano Rosa a Venezia: 1556-1560*, in "Ateneo Veneto", CCIII, 15/2, 2016, pp. 113-132 (cit. 2016b).
- F. PIAZZA, *Rosa, famiglia*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 88, Treccani, Roma 2017, pp. 402-405.
- F. PIAZZA, *Tiziano e le tele della Loggia di Brescia: cronaca di una disavventura*, in F. FRANGI (a cura di), *Tiziano e la pittura del Cinquecento tra Brescia e Venezia*, catalogo della mostra (Brescia, 21 marzo-1 luglio 2018), Silvana, Cinisello Balsamo 2018, pp. 178-185.
- F. PIAZZA, *Disegni di Tommaso Sandrini quadraturista bresciano del primo Seicento*, in "Paragone", 827, 2019, pp. 3-16.
- F. PIAZZA, *Sandrini, Tommaso*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 90, Treccani, Roma 2020, pp. 153-157 (cit. 2020a).
- F. PIAZZA, *Viviani, Ottavio*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 100, Treccani, Roma 2020, pp. 79-82 (cit. 2020b).
- F. PIAZZA, *Novità e precisazioni per Ottavio Viviani e Giovanni Battista Gattusi (nel segno di Pietro Ricchi)*, in I. DI LIDDO-M. PASCULLI FERRARA (a cura di), *L'arte della Quadratura. Storia e Restauro. Quadraturismo e Grande Decorazione nella pittura di età barocca*, Schena, Fasano 2023, pp. 415-427.
- F. PIAZZA, *Tommaso Sandrini e i quadraturisti bresciani del Seicento*, Morcelliana, Brescia 2024 (in c.d.s.).
- A. PIAZZI, *La Confraternita dei Disciplini e la Chiesa del Corlo in Lonato*, Novastampa, Verona 1975.
- S. PIERGUIDI, *Quadratura e glorie barocche nelle cupole del ducato estense nella prima metà del Seicento*, in A. CÒCCIOLI MASTROVITI, A. GIGLI, S. PIGHI (a cura di), *Struttura, architettura e decorazione delle cupole: grandezza e artificio a Roma e nel ducato farnesiano tra Cinque e Settecento*, atti del convegno di studi (Piacenza, 7-8 ottobre 2021; Parma, 9 ottobre 2021), Tip.Le.Co., Piacenza 2022, pp. 201-211.
- M. PIGOZZI, *Da Giulio Troili a Giovanni Paolo Panini, a Ferdinando Galli Bibiena. Teoria, esercizi e prassi dell'architettura in prospettiva*, in M. BAUCIA (a cura di), *Prospettiva e Architettura. Trattati e disegni del Fondo Antico della Biblioteca Comunale Passerini-Landi di Piacenza*, Tip.le.co, Piacenza 2004, pp. 9-40.
- M. PIGOZZI, *Girolamo Curti e la quadratura a Bologna*, in S. BERTOCCI-F. FARNETI (a cura di), *L'architettura dipinta: storia, conservazione e rappresentazione digitale. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, Didapress, Firenze 2020, pp. 57-71.
- M. PIRONDINI (a cura di), *Ducale Palazzo di Sassuolo*, Spiga, Genova 1982.
- M. PONTOGGIO EMILII, *La grande stagione del Quadraturismo barocco bresciano*, in G.M. VALENTI (a cura di), *Prospettive architettoniche: conservazione digitale, divulgazione e studio*, II, Sapienza, Roma 2016, pp. 285-302.
- G. SCALZI, *De basilica: Santa Maria in Valvendra, a Lovere dal 1473*, Fondazione Santa Maria in Valvendra, Lovere 2009, pp. 139-145.
- J. SCHULZ, *A forgotten chapter in the early history of quadratura painting: the fratelli Rosa*, in "The Burlington Magazine", 696, 1961, pp. 90-102.
- D. SCIUTO, *I Rosa a Piazza San Marco*, in "Critica d'arte", 5-6, 1991, pp. 57-62.
- D. SCIUTO, *La fortuna di due pittori bresciani nel secolo Tiziano*, in "Commentari dell'Ateneo di Brescia", 137, 1996, pp. 137-154.
- I. SJÖSTRÖM, *Quadratura: studies in Italian ceiling painting*, Almqvist & Wiksell, Stockholm 1978.
- P. SOHM, *La critica d'arte del Seicento: Carlo Ridolfi e Marco Boschini*, in M. LUCCO (a cura di), *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, II, Electa, Milano 2001, pp. 725-756.
- D. TON, *"Industriosi inganni" per l'occhio*, in G. PAVANELLO-V. MANCINI (a cura di), *Gli affreschi nelle ville venete. Il Seicento*, Marsilio, Venezia 2009, pp. 12-29.



Fig. 1

Fig. 1 - Luigi Morgari, Primo Busnelli *et alii*, *Gloria dei Santi Quirico e Giulitta e architetture illusive*, 1925-1926, Novazzano, Chiesa parrocchiale dei SS. Quirico e Giulitta, cupola.

IMORGARI: ARCHITETTURA ILLUSIONISTICA E FIGURAZIONE TRA PIEMONTE, LOMBARDIA E CANTONE TICINO DALLA SECONDA METÀ DEL XIX AI PRIMI DECENNI DEL XX SECOLO

Laura Facchin - Massimiliano Ferrario

ABSTRACT: *Originally from Turin, the Morgari family was active for four generations in the field of easel painting, theatre set design and, above all, in the realisation of vast decorative cycles on walls between the 1920s and the first half of the 20th century. The contribution proposes an initial examination of the illusionistic architectural interventions - in eclectic neo-Baroque and neo-Rococo style - carried out by Piedmontese artists and their associates and collaborators. After an initial phase, which lasted until the 1880s and centred on the figures of Paolo Emilio and Rodolfo, in which the main commissioning area was Savoy Piedmont, with the last two generations of Luigi and his son Carlo the geography of their work expanded to western Lombardy and the Swiss Sottoceneri (the southern area of Canton Ticino), working intensively until the 1930s.*

KEYWORDS: Morgari Family, Sacred Painting, Eclecticism, Savoy Residences, 19th-20th century Lombard Art.

La scelta di dedicare una specifica sezione alla “pittura di prospettiva” nel volume sulla storia delle arti in Lombardia, edito nel 1862, in occasione dell’Esposizione Universale di Londra, da Antonio Caimi, segretario dell’Accademia di Belle Arti Brera, che documentava l’attività di “chiarissimi cultori” contemporanei della cosiddetta “arte sesta”, regolarmente riconosciuta anche in ambito accademico¹, testimonia la piena vitalità del genere pittorico per tutto il XIX secolo a livello internazionale.

Tra le varie dinastie di artisti dell’Italia settentrionale si distinse quella dei torinesi Morgari, attiva fra gli anni Venti dell’Ottocento e la prima metà del Novecento negli ambiti della pittura su cavalletto, della scenografia teatrale e, soprattutto, della realizzazione di vasti cicli decorativi su muro². Il capostipite, Giuseppe (1788-1847), formatosi all’Accademia Albertina di Torino e, successivamente, impegnato a corte durante i regni di Carlo Felice e di Carlo Alberto di Savoia-Carignano, fu partecipe della cultura figurativa della perdurante stagione del neoclassicismo maturo³.

1 Cfr. A. CAIMI 1862, pp. 107-111.

2 In assenza di uno studio monografico sui diversi esponenti della dinastia, cfr. P. MANCHINU 2003, pp. 345-346.

3 Sull’artista: S. PADOVANI 2013a, pp. 420-421.



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

Fig. 2 - Paolo Emilio Morgari, Gaetano Lodi, Giuseppe Desclos e Giuseppe Bernasconi, *Apoteosi della dinastia sabauda e costrutto architettonico*, 1863, Torino, Palazzo Reale, Scalone d'onore, volta.

Fig. 3 - Paolo Emilio Morgari, Luigi Cherubino Hartmann *et alii*, *Trionfo della Croce e architetture illusive*, 1858-1860, Torino, Chiesa della Visitazione, ex chiesa interna delle visitandine detta Santuario della Passione.

Fig. 4 - Paolo Emilio Morgari, Luigi Cherubino Hartmann *et alii*, *Apoteosi dei Santi Maurizio e Lazzaro, Trionfo della Croce e architetture illusive*, 1858-1859, Torino, Basilica Magistrale dei SS. Maurizio e Lazzaro, cupola.

Entrambi i figli, Paolo Emilio (1815-1882) e Rodolfo (1827-1909), entrarono nell'impresa paterna dopo la formazione accademica subalpina⁴. Il primo partecipò, dal 1842, alle mostre delle Promotrici torinesi, esponendo prevalentemente opere di soggetto sacro, di genere, di costume, ritratti e quadri a tema storico contemporaneo; ma, soprattutto, fu autore di complessi progetti decorativi per chiese e palazzi del Piemonte: da Santhià a Varallo, da Fossano e Mondovì a Graglia. Il secondo, che nel 1848 prese parte alla Prima Guerra d'Indipendenza, un decennio più tardi fu nominato pittore e restauratore dei Reali Palazzi; a Torino organizzò una rinomata bottega di restauro e si specializzò nella produzione di arazzi e mosaici dipinti.

Le redini della ditta familiare furono, infine, acquisite dal primogenito di Paolo Emilio, Luigi (1857-1935)⁵, a lungo collaboratore del padre e dello zio nell'esecuzione di rilevanti campagne pittoriche piemontesi⁶, il quale, dagli anni Venti del Novecento, fu coadiuvato dal terzogenito Carlo (1888-1970)⁷, professore di Prospettiva all'Accademia Albertina.

GLI INTERVENTI NEL PIEMONTE SABAUDO

Tra i cicli celebrativi di Casa Savoia, quello dello scalone d'onore del Palazzo Reale di Torino, eseguito, su diretta commissione del primo re d'Italia Vittorio Emanuele II, per commemorare l'Unità Nazionale da poco conseguita, è certamente il più interessante dal punto di vista dell'architettura illusionistica⁸ (fig. 2). L'articolato apparato

4 Cfr. F. FRANCO 2012a, pp. 759-761; ID. 2012c, pp. 762-764; S. PADOVANI 2013b, pp. 423-424. Rodolfo ebbe anch'egli un figlio pittore, Pietro (1852-1885), che si dedicò, trasferitosi a Londra, alla pittura di genere e a quella *animalier*: F. FRANCO 2012b, pp. 761-762.

5 Dal matrimonio di Paolo Emilio con la pittrice Clementina Lomazzi nacque anche Beatrice (1858-1936), ritrattista e autrice di quadri di genere e di nature morte, che presentò dal 1877 alla Promotrice di Torino: P. MANCHINU 2003, p. 345.

6 S. PADOVANI 2013c, pp. 420-421.

7 Luigi ebbe altri due figli, Paolo Emilio junior (1883-1947) ed Emilia (1882-1964), che esercitarono la professione artistica: P. MANCHINU 2003, p. 346.

8 Cfr. F. SPERANZA 2013, pp. 105-113.



Fig. 5



Fig. 6

Fig. 5 - Rodolfo Morgari *et alii*, *Costrutto architettonico con semicatini e timpani*, 1878, Torino, Chiesa di S. Teresa, Cappella di S. Teresa del Bambin Gesù, cupola.

Fig. 6 - Paolo Emilio Morgari, Luigi Cherubino Hartmann (su un precedente ciclo di Michele Antonio Milocco e dei Pozzi di Loggio attr.), *Maria Vergine assunta in cielo, Virtù teologali e architetture illusive*, 1858-1860, Torino, Chiesa della Visitazione, cupola.

scultoreo e pittorico fu iniziato nel 1862 e vide coinvolti, sotto la direzione dell'architetto Domenico Ferri⁹, numerosi artisti che si occuparono dell'esecuzione dei teleri di soggetto storico e delle statue, a figure intera, raffiguranti personalità nodali nella parabola dinastica¹⁰. Seguendo il programma ideato dal ministro di corte ed erudito Luigi Cibrario, la volta è dedicata all'*Apoteosi della dinastia sabauda*, esemplificata attraverso una serie di figure vissute a partire dall'età medievale che accolgono in cielo il re di Sardegna, Carlo Alberto di Savoia-Carignano, iniziatore del processo di unificazione e martire dello stesso. Il *plafond* fu commissionato, nel 1863, a Paolo Emilio Morgari e alla sua équipe; per la quadratura e gli ornati, il pittore scelse di essere affiancato da Gaetano Lodi, titolare della cattedra di Ornato a Bologna¹¹, e da Giuseppe Desclos¹², aggiunto all'analogo insegnamento all'Albertina, dove coadiuvò Giuseppe Bernasconi¹³. Gli artisti misero in opera un impianto munito di una balaustrata mistilinea, volta a definire lo spazio vero e proprio della scena celebrativa, poggiante su un elaborato

9 Cfr. S. BIANCHETTI 2013, pp. 93-103.

10 F. SPERANZA 2013, pp. 106-109.

11 Sull'artista (1830-1886), nominato nel 1867 "pittore ornataista ordinario della Real Casa": N. FERRARI 2007, pp. 51-65.

12 Mancano studi specifici sull'artista (1823-*post* 1874), nominato professore aggiunto in Accademia nel 1859 e nel 1866 effettivo, con la morte di Bernasconi: A. STELLA 1893, p. 212.

13 Benché non sia stato ancora effettuato uno studio sistematico, il professionista, di sicure origini lombarde, ricoprì la carica di docenza all'Albertina dal 1856 al 1866: E. BELLINI 1998, p. 36.



Fig. 7



Fig. 8

Fig. 7 - Luigi Morgari, Aristide Secchi *et alii*, *Assunzione della Vergine e finta balaustra*, 1895-1905, Cassano Magnago, Santuario di S. Maria del Cerro, cupola.

Fig. 8 - Luigi Morgari, Aristide Secchi *et alii*, *Gloria di San Giorgio e balaustra illusiva*, 1908-1910, Cuggiono, Chiesa parrocchiale di S. Giorgio, cupola.

costruito con lunette e nicchie angolari che permettevano d’inserire, per mezzo della tecnica del monocromo simulante la scultura, ulteriori riferimenti a personaggi della storia sabauda e insegne araldiche.

Si inaugurerò, così, una prassi – destinata a trovare conferma nel corso dei decenni successivi – di collaborazione tra i figuristi della dinastia dei Morgari, che coordinavano le campagne pittoriche, e i professionisti “ornatisti” e “prospettici”, talvolta distinti nell’osservanza dei rispettivi insegnamenti accademici, in altri casi associanti queste qualifiche. Tale aspetto ben documenta l’*iter* di specializzazione delle diverse fisionomie di artista, già avviato a partire dal XVIII secolo e portato a compimento proprio alla metà dell’Ottocento, come attesta il moltiplicarsi delle cattedre negli istituti di formazione e perfezionamento.

Il richiamo alle soluzioni formali del passato poteva indirizzarsi, in modo più o meno filologico, alle varie fasi che avevano caratterizzato la storia dell’edificio in cui si collocavano i nuovi interventi. Nel caso di Palazzo Reale, ripulmato in più occasioni – dalle campagne decorative seicentesche al rinnovamento juvarriano e alferiano, fino all’ammodernamento in chiave neoclassico-protoromantica sotto la direzione di Pelagio Palagi – la nutrita stratificazione d’interventi giustificava una molteplicità di soluzioni¹⁴.

14 Simile fu la situazione delineatasi in Palazzo Carignano per la decorazione dell’Aula del Parlamento Italiano

Lo stesso accadde, al contempo, nel cantiere di decorazione della volta della navata centrale della parrocchiale di Santhià¹⁵ – ricostruita fra il 1836 e il 1838 da Giuseppe Maria Talucchi – raffigurante l'*Apoteosi di Sant'Agata*, memore della lezione di Giambattista Tiepolo e di Gerolamo Mengozzi detto il Colonna, specie nella scelta di concentrare il costruito illusionistico in una fascia perimetrale alle allegorie sacre, che si muovono liberamente nello spazio; ma anche a riguardo della campagna pittorica che interessò, quasi integralmente, la cattedrale di San Giovenale di Fossano (1861-1866)¹⁶, progettata in stile neoclassico da Mario Ludovico Quarini, sulle cui pareti furono proposte partiture architettoniche assecondanti il rigore dell'impianto tardo settecentesco. In entrambi i casi, Morgari collaborò con Luigi Cherubino Hartmann¹⁷, qualificato professionista originario di Chiavenna (Sondrio), con il quale aveva già condiviso i ponteggi degli affreschi eseguiti nella cattedrale di San Donato a Mondovì¹⁸.

Diversamente, il restauro – con interventi di vera e propria ridipintura e l'inserimento d'integrazioni – messo contestualmente in opera da Morgari e Hartmann¹⁹ nella Chiesa torinese della Visitazione (fig. 6), implicò un attento studio degli interventi settecenteschi realizzati dal pittore figurista Michele Antonio Milocco, coadiuvato da un anonimo esperto in architetture e finti stucchi, forse appartenente alla dinastia dei Pozzi di Loggion²⁰. Il lavoro interessò la cupola (riportata alla fase di XVIII secolo in occasione del riattamento del 2001)²¹, nella quale il costruito illusionistico era limitato alla finta balconata del tamburo; i pennacchi con le *Virtù teologali*, totalmente rimodulate e inserite entro rinnovati impaginati architettonici, al pari degli arconi di separazione del presbiterio e delle due cappelle laterali; e si estese ai completamenti in stile neorococò sulle pareti delle stesse, ridedicate a nuovi culti a seguito all'acquisizione, nel 1832²², del convento e della chiesa da parte dei Padri Missionari di S. Vincenzo de' Paoli. A ciò si aggiunse la scenografica decorazione del tempio interno già delle Visitandine, rifondato come santuario della Passione (fig. 3), dove l'elemento architettonico delimita la scena del *Trionfo della Croce* sulla volta, con balaustre, oculi e finte nicchie, sviluppandosi, con una teoria di cornici in stucco dipinte, lungo le pareti maggiori e in una teatrale struttura a semicupola, poggiante su un'edicola affiancata da illusionistici coretti di fondo.

(1864-1870), che vide impegnati il quadraturista Pasquale Orsi e i figuristi Francesco Gonin e Paolo Emilio Morgari: L. GALLO 2014-2017, pp. 296-299.

15 Sull'intervento, eseguito fra il 1858 e il 1862: FRANCO 2012a, vol. 76, p. 760.

16 Cfr. W. CANAVESIO 2014a, pp. 311-313.

17 Sul pittore (1807-1884), formatosi all'Accademia di Belle Arti di Brera, perfezionatosi a Roma con Tommaso Minardi, e dal 1848 trasferitosi in Piemonte, dove lavorò per oltre un trentennio: W. CANAVESIO 2014b, p. 95.

18 Per un'accurata ricostruzione dell'intervento monregalese (1858-1859): W. CANAVESIO 2014b, pp. 95-134.

19 Cfr. C. THELLUNG 1991, II, p. 930.

20 Cfr. L. FACCHIN 2003, pp. 60-61.

21 Un ringraziamento, per il supporto alla ricerca, va al restauratore e collega Riccardo Moselli.

22 Cfr. L. TAMBURINI 1968, p. 185.

La riqualificazione della Chiesa della Visitazione s'inseriva in una politica d'interventi nel settore dell'edilizia religiosa – propria della fase post-unitaria italiana e praticata ampiamente, da decenni, a livello internazionale – che considerava il restauro alla stregua di una ricostruzione, al limite del rifacimento arbitrario, finalizzata a conferire unitarietà all'edificio di culto, nel rispetto dello stile dominante all'interno dello spazio sacro che, in ambiente torinese, era quello barocco-rococò. A partire dalla fine degli anni Cinquanta del XIX secolo, infatti, fu lo stesso Vittorio Emanuele II, sostenuto dalle gerarchie ecclesiastiche locali, a sollecitare progetti decorativi e di restauro dei luoghi sacri piemontesi: emblematico, nella capitale subalpina, fu il caso della basilica magistrale dei SS. Maurizio e Lazzaro, connessa a uno dei principali ordini cavallereschi concessi dalla dinastia²³. L'edificio settecentesco fu, dagli anni Quaranta dell'Ottocento, oggetto di una campagna di completamento sostenuta dal sovrano Carlo Alberto, che si rivolse all'ingegnere e architetto Carlo Bernardo Mosca²⁴. La facciata fu realizzata in chiave neoclassica, mentre la cupola fu eretta su base ellittica, con richiamo a quella del santuario mariano di Vicoforte, fondato, a inizio Seicento²⁵, dal duca Carlo Emanuele I. È su questo spazio che, nel 1858-1859, intervennero Morgari e i suoi collaboratori (fig. 4): attraverso un sapiente impiego della quadratura, il maestro e la sua squadra riuscirono a ottenere un notevole effetto di profondità spaziale, accentuato dall'abilità nel dipingere gli effetti luministici dei passaggi fra luce e ombra. Frutto delle medesime strategie artistiche promosse dal governo sabaudò fu anche la campagna di restauro e di completamento della decorazione della Chiesa carmelitana di S. Teresa, eseguita nel 1878 da Rodolfo Morgari e dal suo studio sulla volta di coro, presbiterio, transetto, navata e parte delle cappelle laterali²⁶, ma parzialmente perduta a seguito dei bombardamenti che colpirono Torino nell'estate del 1943. Se nell'area di copertura sopra l'altare maggiore e le due cappelle prospicienti, il pittore propose temi legati al culto della santa titolare e dei dedicatari degli altari, collocati entro architetture illusorie che fungono da mero complemento, sulle volte di alcuni degli spazi laterali furono dipinti costrutti simulanti finte cupole del tutto autonome rispetto alla figurazione (fig. 5). Il virtuosismo artistico di Rodolfo, rilevato anche dalla critica²⁷, trovò conferma, uscendo dal capoluogo, nell'articolato impianto architettonico messo in opera nel 1884²⁸ – anno in cui il pittore fu insignito della medaglia d'oro all'Esposizione Generale Italiana di Torino – nella Chiesa romanica di San Pietro in Manzano di Cherasco.

23 Cfr. C.E. BERTANA 1997.

24 La facciata della chiesa fu realizzata fra il 1835 e il 1836.

25 Sull'edificio, concepito inizialmente come pantheon di Casa Savoia: P. COZZO 2002.

26 Cfr. L. TAMBURINI 1968, pp. 163-164.

27 A. STELLA 1893, pp. 244-245.

28 Si vedano solamente i vertiginosi scorci delle scene di *San Pietro in gloria* e della *Caduta di Simon Mago*: cfr. E. FUSERO 1976, pp. 43-44. Collaborarono all'impresa alcuni aiuti occasionali e il più noto Paolo Barelli, nativo di Montà d'Alba, ma discendente di un'importante famiglia di artisti, dediti all'architettura illusionistica, originaria di Ponna Inferiore in Valle d'Intelvi: A. PERIN 2011, pp. 29-32.

LE CAMPAGNE DECORATIVE LOMBARDE E TICINESI

L'attività dei Morgari proseguì, nel filone della grande pittura murale, con il primogenito di Paolo Emilio, Luigi; tra la fine dell'Ottocento e i primi trent'anni del Novecento, il professionista, animato da un indubbio spirito imprenditoriale, estese il suo raggio di attività alla Liguria, alla Lombardia e al Cantone Ticino svizzero, aree geografiche ancora, in larga parte, da studiare.

In considerazione dell'ampiezza dell'itinerario morgariano, si propone, in questa sede, una selezione di casi rappresentativi di un *modus operandi* diffuso in maniera nettamente più capillare tra le province di Lodi, Pavia, Bergamo e Lecco²⁹. Al pari del genitore, Luigi fu un valente figurista e si avvale della collaborazione di quadraturisti e ornati per articolare i suoi interventi. Nel territorio insubre storicamente inteso, baricentro di un altro nucleo significativo di cicli lombardi, assai impegnativo fu il lavoro, eseguito in più lotti fra il 1895 e il 1905, nel santuario di Santa Maria del Cerro a Cassano Magnago, nel Varesotto³⁰ (fig. 7), dove Morgari, affiancato dal lodigiano Aristide Secchi, più volte collaboratore del torinese³¹, decorò le tre le navate e le sei cappelle laterali. Sul fronte dell'architettura dipinta, spicca la cupola all'incrocio fra il transetto e la navata, in cui il parapetto, che delimita lo sfondato di cielo, è descritto con un chiaro sentore neorinascimentale, piuttosto insolito nel bagaglio citazionistico dei Morgari, evidente nella presenza di busti affacciantesi da occhi che rimandano – per citare un modello illustre – alla decorazione dell'abside tardo quattrocentesca di S. Maria delle Grazie a Milano: una scelta che rifletteva l'adattamento e l'assimilazione delle soluzioni pittoriche alla specificità storica lombarda.

In questa stessa area, ma sulla sponda occidentale del Lago Maggiore, amministrativamente parte del Piemonte, ma culturalmente e artisticamente legata allo Stato di Milano, Luigi fu chiamato ad adornare, fra il 1904 e il 1909, la parrocchiale di S. Maria della Purificazione di Belgirate³². Accompagnato dall'ornatista Secchi che, in questo caso, mise in luce la sua abilità nell'esecuzione dei finti stucchi, utilizzò l'elemento architettonico specialmente sulla volta dell'area absidale, in dialettica con le testimonianze pittoriche settecentesche³³.

A pochi anni di distanza, Morgari si spostò in provincia di Milano (zona che conserva parecchie testimonianze della sua attività) per operare nella parrocchiale di S. Giorgio Martire di Cuggiono – edificio di struttura seicentesca, ma completato con

29 Sono in corso studi mirati, da parte degli scriventi, sui contesti lombardo-ticinesi.

30 Cfr. G. COLOMBO 1980, *ad indicem*; scheda di M. FERRARIO 2021, pp. 141-142.

31 Poco si conosce del professionista, attivo nella prima metà del Novecento nel novarese, nella cattedrale di Piacenza e nel duomo di Bobbio, dove operò con Morgari (1896-1897). Con il pittore collaborò, tra i vari incarichi, anche a Bergamo e nella parrocchiale di Sant'Albino a Magognino, frazione di Stresa (1911-1918): P. CASTIGNOLI 2002, p. 528.

32 Cfr. P. PRINI 2005, pp. XX.

33 Cfr. M. DELL'OMO 2021, pp. 11, 16, 27, 30-32.

la facciata classicista alla metà dell'Ottocento³⁴ – interamente decorata (1908-1910). Ancora una volta, il collaboratore prescelto per la gestione degli apparati illusionistici fu il professionista lodigiano e, tra gli interventi più scenografici, figura quello realizzato per la cupola che sormonta l'area d'incrocio fra la navata e il transetto (fig. 8). Risalta il parapetto neobarocco, simulante un costrutto lapideo riccamente scolpito e ornato, che profila la scena con la *Gloria* del santo titolare, vivacizzata dal teatrale inserimento, in basso a destra, del drago trafitto dalla lancia del megalomartire, il cui corpo giace morente sulla struttura architettonica.

Una più dinamica dialettica con gli interventi scultorei e pittorici preesistenti settecenteschi s'instaurò, invece, in occasione delle operazioni condotte nella Chiesa di S. Maria al Carrobiolo di Monza, in una fase ben più avanzata rispetto ai precedenti. Nel 1926, data che compare nell'iscrizione dipinta sulla medaglia della prima volta a destra, fu commissionata a Morgari una globale campagna di restauro degli interni, parte dei quali, in corrispondenza delle navate laterali, erano stati impreziositi, fra il 1763 e il 1764, dalle quadrature dei bolognesi Riccardi³⁵. Se – analogamente a quanto realizzato da Paolo Emilio nella Chiesa torinese della Visitazione – i costrutti architettonici vennero largamente ripresi nel rispetto dello schema compositivo originario, i medaglioni figurati che si aprono al centro delle volte delle singole campate furono, in massima parte, ridipinti per adeguare le iconografie ai nuovi culti introdotti fra Otto e Novecento.

L'ultima tappa del percorso artistico di Luigi Morgari, affiancato dal figlio Carlo, lo vide ripetutamente attivo nel Cantone Ticino svizzero, territorio che vantava, dal Settecento, una significativa tradizione nella pittura di architettura illusionistica, specificità praticata da dinastie del calibro dei Baroffio di Mendrisio o dei Torricelli di Lugano³⁶, ma anche da estrose personalità come Cipriano Pelli di Aranno³⁷. Una delle più qualitative campagne decorative nello Stato elvetico, dove Luigi fu attivo sino agli anni trenta del Novecento³⁸, è quella della parrocchiale dei SS. Quirico e Giulitta di Novazzano (1925-1926), dove il maestro cooperò con il quadraturista e ornatista

34 La prima pietra di ricostruzione della chiesa fu posata nel 1606 e i lavori, condotti su disegno di Francesco Maria Richino, terminarono nel 1633. Il fronte, ideato dall'architetto locale Giovanni Battista Bossi, fu concluso con l'erezione del pronao nel 1902: scheda in DIZIONARIO DELLA CHIESA AMBROSIANA 1988, II, *ad indicem*.

35 Cfr. R. BOSSAGLIA 1971, p. 147; M. COLOMBO 1997, pp. 27-30: sono qui documentati Giovanni Battista e il figlio Carlo. L'attività lombarda dei Riccardi, attivi come scenografi alla Scala di Milano e nel salone del Castello di Belgioioso, non è ancora stata compiutamente indagata; è noto il fatto che il padre operò a Pavia e fu in rapporto con i barnabiti, titolari della Chiesa monzese: D. TOLOMELLI 2009, pp. 379-382; L. FACCHIN in corso di stampa.

36 Per una sintesi sui Baroffio: L. FACCHIN 2020, pp. 172-183; sulle due generazioni dei Torricelli si veda, da ultimo, E. AGUSTONI 2019, consultabile on-line.

37 Sul pittore (1750-1822): M. MOIZI 2022, pp. 37-42.

38 Padre e figlio sono attestati in Ticino anche in altre chiese decorate con quadrature: S. Michele Arcangelo di Binasco (1928-1929; con Luigi Faini); SS. Nazaro e Celso di Airolo (1927-1934) e S. Maurizio di Maggia (1933-1934; con Fabrizio Martinelli).

brianzolo Primo Busnelli, impegnato fra il quarto e il quinto decennio del Novecento nei territori delle provincie di Varese, Como e Sondrio³⁹. Emerge – nell'ambito di un più articolato intervento parietale che include finte cornici in stucco, ornati di pieno gusto *rocaille* e aperture mistilinee sulle volte – la composizione della cupola (fig. 1). L'espedito, più volte incontrato, del parapetto dipinto, assume qui i caratteri di un costruito architettonico a forma di calotta tronca, dalla cui apertura centrale è possibile ammirare la scena di gloria celeste. Il repertorio, composto da lesene, specchiature ovoidali e timpani spezzati, pone l'accento sulla ricchezza dei finti apparati plastici, minuziosamente descritti.

L'impresa, che godette di notevole apprezzamento in Ticino, comprovò la vitalità, nel settore della decorazione degli edifici di culto, di un repertorio votato al recupero, libero e consapevole, degli stili del passato, con una netta predilezione per la cultura figurativa e architettonica del Sei e del Settecento che, alle soglie degli anni Trenta, era ormai oggetto, a livello europeo, di accurate indagini e di riscoperta anche sul fronte storiografico⁴⁰.

Riferimenti bibliografici

- E. AGUSTONI, *Torricelli, famiglia*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 96, Treccani, Roma 2019, *ad vocem*.
- E. BELLINI, *Pittori Piemontesi dell'Ottocento e del Primo Novecento (dalle Promotrici Torinesi)*, Libreria Piemontese, Torino 1998.
- C.E. BERTANA, *La basilica magistrale dei Santi Maurizio e Lazzaro*, in "Capitoli di Storia Mauriziana", 6, Torino 1997.
- S. BIANCHETTI, *Una scenografia per il nuovo Stato. La regia di Domenico Ferri nel cantiere dello Scalone d'Onore*, in F. ULIANA (a cura di), *Percorsi risorgimentali*, atti del ciclo di conferenze "Conversazioni a Palazzo" (Torino, Palazzo Reale gennaio-marzo 2012), Gaidano & Matta, Chieri 2013, pp. 93-103.
- R. BOSSAGLIA, *L'arte dal manierismo al primo Novecento*, in A. BOSISIO, G. VISMARA (a cura di), *Storia di Monza e della Brianza*, 5, Edizioni Il Polifilo, Milano 1971.
- A. CAIMI, *Delle arti del disegno e degli artisti nelle provincie di Lombardia dal 1777 al 1862*, Pirola, Milano 1862.
- W. CANAVESIO, *Paolo Emilio Morgari, Luigi Hartmann. Due pittori per la decorazione della cattedrale*, in R. COMBA (a cura di), *Storia di Fossano e del suo territorio. L'età dei grandi mutamenti (1796-1914)*, VI, CO.RE, Fossano 2014, pp. 311-313 (cit. 2014a).
- W. CANAVESIO, *La decorazione della cattedrale di Mondovì nell'Ottocento*, in "Studi Monregalesi", 19, 1-2, 30, 2014, pp. 81-134 (cit. 2014b).
- P. CASTIGNOLI (a cura di), *Storia di Piacenza. Il Novecento (1900-1946)*, VI, 1, Tip.Le.Co., Piacenza 2002.
- G. COLOMBO, *S. Maria del Cerro in Cassano Magnago - 150 anni di storia e d'arte*, Nuove Edizioni Duomo, Milano 1980.
- M. COLOMBO, *La chiesa e il collegio di S. Maria del Carrobiolo*, in "Studi Monzesi", 10, 1997, pp. 3-30.
- P. COZZO, «Regina Montis Regalis». Il Santuario di Mondovì da devozione locale a tempio sabauda. Con edizione

39 Cfr. M. FERRARIO 2020, pp. 121-138. Su Busnelli, originario di Meda, città nella quale lavorò con Morgari presso il Santuario del SS. Crocifisso (1924): *L'opera pittorica* 2008. Condivise, con il torinese, la decorazione della Chiesa milanese di Santa Francesca Romana (1933).

40 Si pensi solamente alla *Mostra della pittura italiana del Sei e Settecento*, svoltasi a Firenze del 1922, e quella del *Settecento veneziano* del 1929.

delle «*Memorie intorno alla S. Vergine di Vico*» (1595-1601), Viella, Roma 2002.

M. DELL'OMO, *Per una rivisitazione della pittura del Settecento sul lago Maggiore. Aggiornamenti per Antonio Lucini e Antonio De Giorgi*, in "Verbanus. Società dei Verbanisti. Antenna Ticinese dei Verbanisti", 41, 2021, pp. 9-37.

Dizionario della chiesa ambrosiana, 6, NED Nuove Edizioni Duomo, Milano 1987-1993.

L. FACCHIN, *La Cappella del Seminario Metropolitano di Torino e la sua decorazione pittorica*, in "Studi Piemontesi", XXXII, 1, 2003, pp. 57-73.

L. FACCHIN, *I Baroffio da Mendrisio tra Varese e il Canton Ticino*, in S. BERTOCCI-F. FARNETI (a cura di), *L'architettura dipinta: storia, conservazione e rappresentazione digitale. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, Didapress, Firenze 2020, pp. 172-183.

L. FACCHIN, *La rifondazione seicentesca dell'oratorio di Santa Maria Nascente e il rinnovamento settecentesco del castello*, in L. FACCHIN, M. FERRARIO, A. SPIRITI, *Belgioioso Bene Culturale*, Comune di Belgioioso, in corso di stampa.

N. FERRARI, *Gaetano Lodi: un decoratore per l'Unità d'Italia*, in "DecArt", 8, 2007, pp. 51-65.

M. FERRARIO, *Gli interventi pittorici e scultorei nella parrocchiale. I secoli XIX e XX*, in G. MOLLISI (a cura di), *Novazzano: la Parrocchiale e l'Oratorio dell'Annunciata*, in "Arte e Cultura", 18, 2020, pp. 118-148.

M. FERRARIO, scheda *Cassano Magnago*, in *Guida d'arte del territorio di Varese*, a cura dell'International Research Center for Local Histories and Cultural Diversities, Nomos Edizioni, Busto Arsizio 2021, pp. 140-142.

M. FERRARIO, «*Nello stile del nostro barocco lombardo*»: *esempi di architetture illusionistiche otto-novecentesche a Varese e nel territorio*, in L. FACCHIN, M. FERRARIO, A. SPIRITI (a cura di), *Quadraturismo e grande decorazione. Varese, Italia ed Europa (secc. XV-XX)*, atti del convegno internazionale di studi (Varese, 17-19 novembre 2022), Sagep, Genova 2024, in corso di stampa.

F. FRANCO, *Morgari, Paolo Emilio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 76, Treccani, Roma 2012, pp. 759-761 (cit. 2012a).

F. FRANCO, *Morgari, Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 76, Treccani, Roma 2012, pp. 761-762 (cit. 2012b).

F. FRANCO, *Morgari, Rodolfo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 76, Treccani, Roma 2012, pp. 762-764 (cit. 2012c).

E. FUSERO, *La chiesa di San Pietro a Cherasco*, s.e., Alba 1976.

L. GALLO, *La «Bizzosa architettura» di Pasquale Orsi*, in "Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti", n.s. LXV-LXVI-LXVII-LXVIII, 2014-2017, pp. 277-309.

L'opera pittorica di Primo Busnelli, a cura dell'Associazione ProLoco di Meda in collaborazione con l'Assessorato alla Cultura Comune di Meda, Centro di Formazione Professionale Giuseppe Terragni e Associazione Amici dell'Arte-Parenti dell'artista (Meda, Sala Civica Radio, 6-14 dicembre 2008), s.e., Meda, 2008.

P. MANCHINU, *Famiglia Morgari*, in P. DRAGONE (a cura di), *Pittori dell'Ottocento in Piemonte. Arte e cultura figurativa 1895-1920*, Unicredit, Genova 2003, pp. 345-346.

M. MOIZI, *Giuseppe Salvatore Caresana e Cipriano Pelli. Un dialogo fra architettura reale e architettura dipinta nella parrocchiale di Ligornetto*, in G. MOLLISI-M. MOIZI (a cura di), *Ligornetto. La chiesa parrocchiale di San Lorenzo*, "Arte e Cultura", 25, 2022, pp. 26-49.

S. PADOVANI, *Morgari, Giuseppe*, in G.L. MARINI (a cura di), *Dizionario dei pittori piemontesi dell'Ottocento*, AdArte, Torino 2013, pp. 420-421 (cit. 2013a).

S. PADOVANI, *Morgari, Paolo Emilio*, in G.L. MARINI (a cura di), *Dizionario dei pittori piemontesi dell'Ottocento*, AdArte, Torino 2013, pp. 421-422 (cit. 2013b).

S. PADOVANI, *Morgari, Rodolfo*, in G.L. MARINI (a cura di), *Dizionario dei pittori piemontesi dell'Ottocento*, AdArte, Torino 2013, pp. 423-424 (cit. 2013c).

A. PERIN, *Figure di artisti nell'archivio Musso Clemente*, in E. BODRATO, A. PERIN, C. ROGGERO, (a cura di), *Mestieri d'arte e architettura. L'archivio Musso Clemente 1886-1974*, Politecnico di Torino, Torino 2011, pp. 29-32.

P. PRINI, *Terra di Belgirate*, Comune di Belgirate, Belgirate 2005.

F. SPERANZA, *La decorazione dello Scalone d'Onore. Allegoria e celebrazione*, in F. ULIANA (a cura di), *Percorsi risorgimentali*, atti del ciclo di conferenze "Conversazioni a Palazzo" (Torino, gennaio-marzo 2012), Gaidano&Matta, Chieri 2013, pp. 105-113.

A. STELLA, *Pittura e scultura in Piemonte 1842-1891. Catalogo cronografico illustrato della esposizione retrospettiva*, Ditta G. B. Paravia e Comp., Torino 1893.

L. TAMBURINI, *Le chiese di Torino dal rinascimento al barocco*, Le Bouquiniste, Torino 1968.

C. THELLUNG, *Paolo Emilio Morgari*, in E. CASTELNUOVO (a cura di), *La Pittura in Italia. L'Ottocento*, 2 voll., Electa, Milano 1991, II, p. 930.

D. TOLOMELLI, *Un bozzetto di Giovanni Battista Riccardi per il soffitto dipinto nel duomo di Pavia (1766)*, in "Bollettino della Società Pavese di Storia Patria", 109, 2009, pp. 379-382.



Fig. 1

Fig. 1 - Felice Biella, *Decorazione a quadratura*, 1760-1761, Piacenza, Chiesa di S. Vincenzo, volta.

“PITTURE DI NON ORDINARIA VAGHEZZA”:
LE QUADRATURE DI FELICE BIELLA
TRA PAVIA, LODI E PIACENZA

Susanna Pighi

ABSTRACT: *The essay focuses on Felice Biella's activity between Pavia, Lodi and Piacenza, which has so far only been partially investigated by studies. In Pavia, Biella decorated the chapel and the bishops' hall in the Episcopio (1737), commissioned by Francesco Pertusati. In Lodi, we find him at work before 1741 in the bishop's palace and several churches. Noteworthy is the decoration left by the quadraturist in the Abbey of Saints Peter and Paul in Ospedaletto Lodigiano, in collaboration with the figurist Federico Ferrario. In Piacenza, Biella was commissioned to fresco the vault of the nave of the Theatine church of S. Vincenzo, where he was again assisted by Ferrario in 1760-1761. In the Piacenza area, Biella enjoyed success among private individuals. His are the wall paintings that decorate the rooms of the Rocca Scotti in San Giorgio. The master makes use of the stylistic reference of the frescoes in the Abbey of Chiaravalle della Colomba, a little-known attribution that is explored in greater depth.*

KEYWORDS: Quadraturism in Pavia, Lodi and Piacenza, Felice Biella, Federico Ferrario, 18th century.

Un *excursus* sulla cospicua attività del milanese Felice Biella (1702-1786) tra Lodi e Piacenza non può prescindere dall'intervento lasciato a Pavia dal frescante nel 1737, all'età di trentacinque anni, propiziatore della committenza nei territori limitrofi¹. In quell'anno la cappella al piano nobile nel palazzo vescovile della città fu decorata da Biella con quadrature che interessano anche la soglia d'ingresso dallo scalone, dove il pittore ha raffigurato una mostra di porta recante nella cimasa la firma relativa all'intero lavoro “FOELIX BIELLA PINX” (a destra) e un'iscrizione dalla quale si evincono data, dedicazione della Cappella alla Passione di Cristo, committenza del vescovo Francesco Pertusati, che resse la diocesi tra 1724 e 1752².

All'interno, la decorazione a quadratura investe soffitto e pareti, ovati recano putti coi simboli del sacrificio di Cristo, un cartiglio la sagoma del monte Calvario, il pro-

Ringrazio Alessandro Beltrami, Anna Còcioli Mastroviti, Susanna Cantù, Valentina Dezza, Cristian Prati.

1 Su Biella nell'area in esame e altrove cfr. almeno R. BOSSAGLIA 1968, pp. 367-368; S. COPPA 1996, pp. 342-343; EAD. 2012, pp. 211-235 con bibliografia.

2 L'iscrizione è riportata da S. ZATTI 1995, p. 311, n. 14.



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

Fig. 2 - Felice Biella, *Decorazione a quadratura*, 1737, Pavia, Palazzo vescovile, Cappella (foto: Ufficio Beni Culturali Ecclesiastici della Diocesi di Pavia).

Fig. 3 - Felice Biella, *Decorazione a mostra di altare*, 1741 ca., Lodi, Museo Diocesano, ex cappella.

Fig. 4 - Felice Biella, *Decorazione a quadratura*, 1756, Ospedaletto Lodigiano, Chiesa dei SS. Pietro e Paolo.



Fig. 5



Fig. 6

Fig. 5 - Felice Biella (?), *Decorazione a mostra di porta con Santa Paola Romana*, Ospedaletto Lodigiano, portico della Chiesa dei SS. Pietro e Paolo.

Fig. 6 - Felice Biella, *Decorazione a quadratura*, 1759, Lodi, Chiesa di S. Maria delle Grazie.

to-vescovo San Siro è raffigurato in nicchia, con soprastante stemma del committente.

Biella espande lo spazio mediante robusti elementi architettonici e la cupola a doppia calotta sulla volta, inoltre incornicia le figure dello sfondato, *Carità, Giustizia e Pace*³. Le sue doti si impongono nella prospettiva sulla parete d'ingresso (fig. 2), in cui finge una sala colonnata con soprastante poggiolo dall'elegante balaustra a trafori e volute oltre il quale immaginiamo una terrazza⁴.

Si devono al pittore anche gli affreschi dell'adiacente salone coi ritratti dei vescovi di Pavia, secondo una sequenza che prende avvio dall'immagine di San Siro e rinvia alla decorazione lasciata da Francesco Porro tra 1725-1726 nella grande sala del Palazzo vescovile di Bobbio⁵, a tal punto da suggerire l'ipotesi di una collaborazione tra il

3 Ivi, pp. 309-310 per l'attribuzione delle figure a Giovanni Angelo Borroni, già attivo in palazzo Mezzabarba. Di diverso avviso G. ANGELINI 2021, pp. 69-70, che le riferisce a Biella e ne sottolinea l'attività anche di figurista.

4 L. ERBA 1980, p. 240; EAD. 2009, pp. 38-40.

5 Sul Porro a Bobbio F. FRANCHINI GUELFI 1969, pp. 99-110.

frescante e Biella (la cui produzione giovanile è poco nota) sulla scorta di affinità già rilevate tra lavori dei due artisti⁶.

L'attività in vescovado procura a Biella altri incarichi pavesi: in S. Maria delle Grazie nel 1745 incornicia un dipinto, nella perduta Chiesa di S. Carlo affresca ben quattro cappelle, tra 1765 e 1767 sarà con il figlio Carlo a Portalbera per pitture murali scomparse e in quest'ultimo anno decorerà pure la canonica di Stradella⁷. In considerazione di questi incarichi sarei tentata di riferirgli anche la delicata quadratura nell'oratorio del Palazzo Certosa Cantù a Casteggio, benedetto nel 1752⁸.

Rossana Bossaglia ha individuato Biella tra gli aiuti di Giovanni Angelo Borroni nella citata dimora dei Mezzabarba⁹ e proprio a un membro della stirpe, Carlo Ambrogio, si deve la committenza a Biella di opere nel palazzo episcopale di Lodi, sede del prelado tra 1725 e 1741.

La ristrutturazione parziale dell'edificio con la sistemazione dell'ala est, avviata nell'agosto 1738 su consulenza di Giovanni Antonio Veneroni che si era occupato della dimora Mezzabarba a Pavia¹⁰, vede l'intervento di Biella nel 1741 circa per ambienti a piano terra e primo piano. Nello specifico gli sono state riferite le prospettive, purtroppo rimaneggiate, sui soffitti della cosiddetta Sala gialla e delle gallerie; Alessandro Beltrami gli ha ricondotto i paesaggi di dieci sovraporte in linea con quelli poi dipinti a Domaso, San Giorgio Piacentino, Vercana, Cremnago¹¹.

Nell'episcopio laudense il quadraturista ripartisce la volta della galleria con la parata dei ritratti vescovili¹² in tre campate con architetture monocrome, definite da finte mensole raccordate a corposi cornicioni e impreziosite da trionfi floreali e vasi baccellati a festoni policromi. Nelle lunette sui lati minori dell'ambiente due cartigli sono sormontati dalle insegne Mezzabarba (tre gigli alternati a tre rose di rosso in campo oro) che consentono di circoscrivere le pitture al 1741, anno in cui si interruppero i lavori per la morte del vescovo. Nonostante i rifacimenti, la mano di Biella è stata identificata anche nella ex cappella, presumibilmente ultimata l'anno dopo la scomparsa del presule e ora inclusa nel percorso del Museo Diocesano, nella quale gli affreschi fingono medaglioni monocromi con santi sulle pareti laterali e una mostra a volute sfrangiate intorno all'altare di fondo (fig. 3)¹³.

6 Cfr. almeno P. VENTURELLI 1992, p. 202; A. CÒCCIOLI MASTROVITI 2015, p. 105.

7 Per S. Carlo: F. BARTOLI 1776, p. 6. Per Portalbera: A. GUARNASCHELLI 1995, p. 194; S. COPPA 2012, p. 218; G. ANGELINI 2021, p. 83.

8 L. ERBA 2000, p. 6.

9 R. BOSSAGLIA 1964, pp. 229-238.

10 M. FARAONI 2004, pp. 129-130.

11 Cfr. S. COPPA 2012, p. 214; A. BELTRAMI 2013, pp. 110-111. Sui Biella a Cremnago: S. COPPA 1999, pp. 399-404.

12 Già nella scheda OA 03/00050088 di A. DORIA (1981), rivista da T. MONACO (2006), si ipotizza l'intervento di Biella.

13 A. BELTRAMI 2013, p. 110. Devo allo studioso la segnalazione dell'altare nella cappella.



Fig. 7



Fig. 8

Fig. 7 - Felice Biella, *Decorazioni*, 1760, San Giorgio Piacentino, Rocca Scotti, volta di una sala.

Fig. 8 - Felice Biella (attr.), *Decorazioni*, Chiaravalle della Colomba, Abbazia di S. Maria Assunta, volta del presbitero (foto: Ufficio per i Beni Culturali Ecclesiastici della Diocesi di Piacenza-Bobbio).

A Lodi, Felice operò anche nella perduta Chiesa somasca di S. Andrea, dove un'iscrizione recitava "Celebris / Felix Biella / Pinxit anno 1744"¹⁴ e suoi affreschi erano nella Cappella di S. Liborio in S. Geminiano, mentre è stato ridimensionato l'intervento in S. Filippo Neri che vide attivi il figurista Carlo Innocenzo Carloni e il quadraturista Giuseppe Coduri nel 1750-1752¹⁵.

In quel periodo il maestro è attestato a Milano nella Chiesa scomparsa di S. Maria di Caravaggio. Le fonti svelano che il 10 agosto 1750 la copia della statua della Vergine fu posizionata:

nella Nicchia sopra nuovo Altare a tal fine già preparato arricchito di Pitture di non ordinaria vaghezza, opera dell'Insigne Sig. Felice Biella, unitamente al Celebre Sig. Federigo Ferrario Figurista, (che fu Autore delle bellissime Medaglie, e Statue)¹⁶.

Notazione importante poiché documenta, allo stato degli studi, la prima collaborazione tra Biella e Ferrario (Milano, 1714 ca.-1802), l'inizio di un sodalizio che si rivelerà proficuo per entrambi.

Sei anni dopo Biella dipinge nell'Abbazia di Ospedaletto Lodigiano, in cui lavora il figurista Matteo Bortoloni, suo collega prima del 1741 nell'episcopio urbano e tra 1746-1748 presso il santuario piemontese di Vicoforte¹⁷. La presenza di paesaggi e altre sigle peculiari ha consentito a Simonetta Coppa di attribuire a Felice le pitture nella Cappella del Rosario che esibiscono illusioni architettoniche e deliziosi balconcini traforati a giorno sulle pareti laterali¹⁸. Beltrami ipotizza che la decorazione del sacello preceda quella imponente sulla volta della navata, compiuta da Biella nel 1756, stante la data in controfacciata¹⁹. Sul soffitto si aprono, tra finte cupole decentrate, due sfondati con le glorie dei Santi Girolamo e Paola Romana e di San Pietro dovuti a Ferrario (fig. 4). Ritengo siano da confermare a Biella le mostre di porta quasi monocrome che definiscono i tre ingressi nel porticato della chiesa, documentate al 1775 da un'iscrizione, ma rimaneggiate a fine Ottocento. Già attribuite cautamente al quadraturista da Beltrami, fingono portali a colonne possenti dalle cimase a bassorilievo coi Santi Giro-

14 A. BELTRAMI 2005, pp. 79, 86 con la citazione dal manoscritto della Biblioteca Comunale Laudense: A. ROBBA, *Annotazioni dal 1761 al 1762*, XXIV A 5, 223.

15 Per gli interventi A. BELTRAMI 2005, pp. 78-79, 86. A Biella è riconducibile la pittura lacunosa di una nicchia nella Sala dei Notai della Biblioteca Laudense, un tempo parte del complesso: A. BELTRAMI 2006, p. 69.

16 *LA LIBERTÀ* 1750, p. 28; M. BARBIERI 2019-2020, pp. 72, 89. Cfr. V. CAPRARA 1997, pp. 355-356.

17 Su Biella a Ospedaletto A. CÒCCIOLI MASTROVITI 2011, p. 59; S. COPPA 2012, pp. 216, 222; A. BELTRAMI 2013, pp. 107-116. Sui lavori a Vicoforte: M. DELL'OMO 2010, pp. 61-65.

18 S. COPPA 2012, p. 216.

19 A. BELTRAMI 2013, pp. 107-114. Secondo lo studioso forse il Bortoloni, già attivo con Biella in Episcopio a Lodi, fece il suo nome ai Girolamini. Segnala, inoltre, un compenso di 467 lire a Felice nel 1766 per due prospettive "nel corridor grande di sopra" e gli attribuisce il capriccio nel corridoio superiore dal lato del chiostro (un monocromo con leone che sembra far guardia alla croce di San Girolamo).

lamo e Paola Romana (fig. 5)²⁰. Rispetto ad Ospedaletto, si dissolve ulteriormente il legame con l'architettura nella grande volta di S. Maria delle Grazie in Lodi, dove Biella collabora di nuovo con Ferrario che raffigura la *Gloria dei Santi Francesco da Paola e Biagio* (fig. 6) entro l'apparato prospettico del collega costituito da mensoloni angolari con trionfi floreali, un motivo caro a quadraturisti coevi come il monzese Giacomo Lechi. Memorie laudensi riportano che nel 1759 è stato dipinto l'interno "dal Pallavicini in coro, dal Biella, di cui è massime la cupola finta, e dal Ferrario in chiesa"²¹. Felice investe l'aula con elementi del suo repertorio, dalla controfacciata al fronte dei palchi di cantoria: volute sfilate e a orecchioni, fogliami asimmetrici insistiti, paesaggi con rovine, lesene scanalate, nicchie, mostre di finestra prive di profondità sono declinate nei toni pastello del rosa e grigio-azzurro sulle pareti, in cromie terrose sulla volta. Nello stesso periodo (1759-1760) Ferrario dipinge nel refettorio del seminario lodigiano una *Madonna col Bambino*, mentre Antonio Agrati e Biella vi affrescano prospettive perdute²². Nel 1760 (data circoscrivibile grazie a un pagamento di cento zecchini reperito da Anna Còccioli Mastroviti) Biella e Ferrario sono a Piacenza per la grande impresa nella navata centrale della Chiesa di S. Vincenzo e creano rispettivamente quadrature e figure, tra cui *l'Apoteosi dei Teatini*²³. La pittura della volta "dalla cupola alla porta della chiesa comprese anche le pareti della nave maggiore è per l'architettura e l'ornato, opera di Felice ed Antonio Biella [...] le scoprirono il 7 agosto 1761"²⁴. Il quadraturista appronta col fratello, del quale poco si conosce, decorazioni ad affresco finito a secco che, qualificate da una "eleganza che si appella alla leggerezza della cromia, in antitesi al plasticismo dei Galluzzi e dei Natali, segnano il nuovo orientamento *rocaille* e una diversa ricchezza tematica"²⁵. Il susseguirsi stupefacente di cupole e sfondati (fig. 1) ostenta nessi stringenti con le quadrature lodigiane di Ospedaletto e S. Maria delle Grazie, con quelle di Domaso (1757) e di S. Salvatore a Vercana (1762-1763), le più tarde di Borgomanero (1770-1772). Sono affinità dovute, secondo Roberto De Paolis, all'impiego degli stessi cartoni per elementi come la calotta illusoria in tutte le località²⁶.

Se l'impresa in S. Vincenzo è piuttosto studiata, lo sono meno gli ornati di quattro sale della Rocca Scotti di San Giorgio Piacentino, assegnati a Felice e al 1760 in un

20 Ivi, pp. 116-117.

21 A. BELTRAMI 2005, pp. 78, 85 riporta la nota dal manoscritto della Biblioteca Comunale Laudense: A. ROBBA, *Annotazioni circa varie cose in Lodi alla Fabrica concernenti, dall'anno 1700*, XXIV A 7, fase. 1, 88. Su Biella in S. Maria delle Grazie cfr. anche P. VENTURELLI 1992, p. 208.

22 A. BELTRAMI 2005, p. 86.

23 Cfr. almeno A. CÒCCIOLI MASTROVITI 1986, pp. 56-57; EAD. 1989, pp. 331, 339-341; EAD. 2010, pp. 15-17 con bibliografia; EAD. 2015, pp. 103-107. Si vedano anche P. VENTURELLI 1992, pp. 207-208; S. COPPA 2012, p. 217.

24 L. SCARABELLI 1841 p. 161. Il 14 settembre 1761 Biella attesta di aver ricevuto 100 zecchini gigliati, dei quali 80 per la pittura della volta, 18 per gratificazione e poco più di 2 per il ritorno a Milano col figlio, evidentemente suo aiutante a Piacenza (Archivio di Stato di Parma, *Conventi e confraternite, S. Vincenzo di Piacenza, Teatini*, CIII, d.2 - 2843).

25 A. CÒCCIOLI MASTROVITI 2015, p. 105.

26 R. DE PAOLIS 2016, pp. 163-168.

documento citato da Anna Maria Matteucci²⁷. Nel primo ambiente, di servizio e accesso all'infilata di sale del piano terra, la quadratura lascia il posto, su pareti e soffitto, ad arabeschi e racemi floreali con dorature e tinte tenui come l'azzurro su fondo rosa. Un accenno di architettura compare nella sala adiacente, dove Biella simula nicchie sulle pareti e trafori con mensoloni floreali – simili a quelli proposti anni prima nella volta presbiteriale di S. Bartolomeo in Domaso – agli angoli del soffitto sul quale si intravede il monocromo di una volta a crociera. Mensole e cornici mistilinee con vasi ricolmi impreziosiscono un salotto seguente (fig. 7), secondo un repertorio proposto nelle volte quasi coeve di Vercana e un estro che preannuncia gli affreschi di Borgomanero. Sulle pareti quattro finte cornici prive di solidità definiscono paesaggi con rovine che, come ha notato Beltrami, ricalcano quelli delle sovraporche nel palazzo vescovile di Lodi²⁸. Il gusto per la veduta accompagna Biella da Intra, prima opera nota del 1736²⁹, a Ospedaletto e in seguito, sino all'impresa nella villa di Cremona, a evidenziarne la vocazione di paesaggista sottolineata dalla Coppa³⁰. Nell'ultima sala dipinta a San Giorgio ogni traccia di illusionismo prospettico cede il passo a capricci *rocailles* giocati su ritmi concavi convessi come negli ambienti precedenti: volute sfilacciate, ventagli, festoni di foglie e fiori si avvalgono di cromie rosa, azzurre, ocra, grigio.

Nel Piacentino viene riferita con ragione a Biella anche la cornice che circonda la *Gloria di San Bartolomeo* del Ferrario nella cupola della chiesa urbana omonima³¹ e gli sono ricondotti dipinti murali nell'Abbazia di Chiaravalle della Colomba (Alseno), databili tra 1760 e 1768, anno in cui si concluse il rinnovo delle cappelle del transetto (di S. Michele Arcangelo e S. Giovanni Battista) e dell'abside³². Nel coro, in parte rimaneggiato, balconcini balastrati con vasi floreali campeggiano su finte lesene monocrome appena visibili e introducono la volta in cui forme e tinte suffragano il rinvio a Felice. La dovizia di motivi barocchetti, risolti con la leggiadria dell'artefice³³, distingue la sequenza di singolari trafori architettonici rosa, ad andamento concavo-convesso come le cartelle su fondo azzurro-verde alternate ai pilastri che sottendono la calotta luminosa e monocroma (fig. 8). Il formulario, in linea con gli ornati di Domaso del 1762-1768, si fa esasperato nelle mostre d'arco dipinte all'esterno delle cappelle del transetto, dal coronamento a cornici mistilinee e asimmetrie: riccioli, cartocci, conchiglie e ghirlande ornano anche le mostre di porta affrescate sulle pareti laterali del

27 Il manoscritto della biblioteca privata dei conti Gazzola di Settima, *Dipinti moderni nella rocca di San Giorgio*, è menzionato in A.M. MATTEUCCI 1991, p. 374; P. VENTURELLI 1992, p. 209. Su San Giorgio cfr. anche S. COPPA 2012, pp. 221, 223, 226, 233; L. RICCÒ SOPRANI 2000, p. 1116.

28 A. BELTRAMI 2013, p. 110.

29 M. CALDERA, C. CASTIGLIONI, M. DELL'OMO 2020, pp. 51-53.

30 S. COPPA 1999, p. 402.

31 L. RICCÒ SOPRANI 2005, p. 134.

32 P. CASTELLINI 2001, pp. 35-39, 47-48 propone l'attribuzione su comunicazione di Simonetta Coppa.

33 V. CAPRARA 1997, p. 354.

sacello del Battista, concluso da una finta cupola a doppia calotta priva di compattezza, introdotta da un tamburo scorciato a trafori e graticci. A Chiaravalle come a San Giorgio, Felice predilige elaborati esercizi di fantasia: nella volta della Cappella della Vergine delle Grazie (navata destra), pur assecondando l'andamento strutturale, inserisce bizzarri mensoloni angolari con fiori che – uniti da una teoria di pilastri – introducono uno spaccato circolare a profilo mistilineo nel quale i pennacchi di una finta cupola raccordano quattro volte a crociera. L'affresco sulla parete di fondo acuisce l'effetto di dilatazione spaziale: un'ancona con colonne in marmo mischio è affiancata da nicchie sovrastate da finte finestre. In mancanza di una cronologia certa su Chiaravalle, si può osservare che Biella dovette operare per Piacenza a più riprese. Sue tracce compaiono in una volta di Palazzo Anguissola da Cimafava (via Giordani, 2), dove inquadra il medaglione con *Giove e Mercurio*, forse all'epoca dell'attività per i Teatini nel medesimo quartiere; un intervento del quadraturista è segnalato anche in Palazzo Sanseverino (via Garibaldi, 60), presso cui Ferrario affrescò *Zefiro e Aurora*³⁴.

In conclusione ipotizzo l'autografia di Biella per un ambiente piacentino inedito: la cosiddetta sala del predicatore nella vecchia canonica della Chiesa di Bilegno Val Tidone. Purtroppo ampiamente rimaneggiato, il vano presenta nella volta *cartouches* vegetali di smaccato gusto *rocaille* che rammentano quelle di San Giorgio e Chiaravalle; le cromie nei toni del rosa e dell'azzurro rinviano alla produzione di Biella. Si tratta di un'opera mai studiata dal punto di vista stilistico e documentario, sulla quale mi ripropongo di tornare, avvalendomi di eventuali riscontri archivistici.

34 G. FIORI 2005, pp. 128, 130; ID. 2006, pp. 62-63; L. RICCÒ SOPRANI 2005, p. 133.

Riferimenti bibliografici

G. ANGELINI, *Attraverso tre vescovi: Pertusati, Durini, Olivazzi. La fabbrica settecentesca della chiesa e la sua decorazione*, in M. GRAMEGNA (a cura di), *S. Maria Assunta a Portalbera (la chiesa dei Portalberesi). Note storiche e artistiche*, Ed. Guardamagna, Varzi 2021, pp. 61-89.

M. BARBIERI, *Santa Maria di Caravaggio: l'affresco della Beata Vergine e altre memorie di una chiesa scomparsa a Milano*, in "Concorso, arti e lettere", XII, 2019-2020, pp. 63-95.

F. BARTOLI, *Notizia delle pitture, sculture ed architetture, che ornano le chiese, e gli altri luoghi pubblici di tutte le più rinomate città*, I, Antonio Savioli, Venezia 1776.

A. BELTRAMI, *Note sul complesso settecentesco di San Filippo Neri a Lodi*, in "Arte Lombarda", 144, 2005, pp. 77-86.

A. BELTRAMI, *Giovanni Antonio Veneroni e il complesso di San Filippo Neri a Lodi*, in "Archivio Storico Lodigiano", 2006, pp. 25-86.

A. BELTRAMI, *Il Settecento. Giuseppe Natali, Felice Biella, Federico Ferrario*, in *Le chiavi e il leone. L'abbazia dei Santi Pietro e Paolo in Ospedaletto Lodigiano*, Parrocchia dei Santi Pietro e Paolo, Ospedaletto Lodigiano (Lodi) 2013, pp. 103-117.

E. BIANCHI-R. COLACE (a cura di), *Artisti cremonesi. Il Settecento*, Cremonabooks, Cremona 2011.

R. BOSSAGLIA, *Nuovi apporti per un catalogo di Borroni, Bortoloni e Magatti e altre questioni settecentesche*, in "Arte Lombarda", 9, 1964, pp. 229-238.

R. BOSSAGLIA, *Biella Felice*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 10, Treccani, Roma 1968, pp. 367-368.

M. CALDERA, C. CASTIGLIONI, M. DELL'OMO, *Novità dal cantiere della basilica di San Vittore a Intra: Francesco Maria Bianchi, Felice Biella, Giuseppe e Giulio Baroffio*, in "Verbanus", 40, 2020, pp. 27-49.

V. CAPRARA, *Inediti per Felice Biella*, in "Civiltà Ambrosiana", 5, 1997, pp. 354-361.

P. CASTELLINI, *Gli affreschi e i dipinti dell'abbazia*, in *Chiaravalle della Colomba. Complesso abbaziale cistercense*, Diabasis, Reggio Emilia 2001, pp. 35-50.

A. CÒCCIOLI MASTROVITI, *Per un censimento della quadratura negli edifici religiosi a Piacenza tra barocco e barocchetto: il contributo dei Natali*, in "Bollettino Storico Piacentino", LXXXI, 1986, pp. 36-57.

A. CÒCCIOLI MASTROVITI, *Architettura e decorazione negli edifici religiosi dei Teatini: le chiese di S. Vincenzo a Piacenza e di S. Cristina a Parma*, in "Archivio Storico per le Province Parmensi", XL, 1989, pp. 331-341.

A. CÒCCIOLI MASTROVITI, *La chiesa dei Teatini di San Vincenzo. Testimonianze inedite per il cantiere dell'architettura e della decorazione*, in A. CÒCCIOLI MASTROVITI (a cura di), *Premio "Piero Gazzola" 2010 per il Restauro dei Palazzi Piacentini Chiesa dei Teatini di San Vincenzo*, Ticom, Piacenza 2010, pp. 15-17.

A. CÒCCIOLI MASTROVITI, *Per il quadraturismo a Cremona e nel territorio: committenti, artisti, cantieri*, in E. BIANCHI-R. COLACE (a cura di), *Artisti cremonesi. Il Settecento*, Cremonabooks, Cremona 2011, pp. 41-68, 232-247.

A. CÒCCIOLI MASTROVITI, *In Piacenza travaglio assai considerabili lavori dell'arte sua architettonica nel palagio del sig. cont' Ercole della Somaglia ...: architetture dell'inganno nel palazzo dei conti Cavazzi della Somaglia*, in V. POLI (a cura di), *Palazzo Cavazzi Della Somaglia*, GM, Piacenza 2015, pp. 91-138.

S. COPPA, *Felice (Felicino) e Carlo Giuseppe Biella*, in M. GREGORI (a cura di), *Pittura tra il Verbanico e il lago d'Orta dal Medioevo al Settecento*, Silvana, Cinisello Balsamo 1996, pp. 342-343.

S. COPPA, *I quadraturisti Biella nella villa Perego di Crennago*, in M. ROSSI-A. ROVETTA (a cura di), *Studi di Storia dell'arte in onore di Maria Luisa Gatti Perer*, Vita e Pensiero, Milano 1999, pp. 399-404.

S. COPPA, *Il quadraturista Felice Biella e la sua opera in Alto Lario*, in "Altolariana. Bollettino della Società Storica Altolariana", 2, 2012, pp. 211-236.

M. DELL'OMO, *Per il percorso di Mattia Bortoloni in Piemonte tra documenti, ipotesi e contesti*, in F. MALACHIN-A. VEDOVA (a cura di), *Bortoloni Piazzetta Tiepolo. Il Settecento veneto*, catalogo della mostra (Rovigo, giugno 2010), Silvana, Cinisello Balsamo 2010, pp. 61-73.

R. DE PAOLIS, *Realtà e illusione nell'architettura dipinta. Quadraturismo e decorazione pittorica nella Provincia e antica Diocesi di Como (Comasco, Ticino, Valtellina)*, in G.M. VALENTI (a cura di), *Prospettive architettoniche conservazione digitale, divulgazione e studio*, 2, II, Sapienza Università Ed., Roma 2016, pp. 143-187.

L. ERBA, *Gli edifici di culto a Pavia nel Settecento*, in "Annali di Storia Pavese", 4-5, 1980, pp. 235-257.

L. ERBA, *Il palazzo Certosa Cantù*, in R. INVERNIZZI-L.VECCHI, *Il Civico Museo Archeologico di Casteggio e dell'Oltrepò pavese*, Ennerre, Milano 2000, p. 6.

- L. ERBA, *Pertusati, un Vescovo pavese del Settecento e un'Istituzione proiettata nel futuro*, Nuova Tipografia Popolare, Pavia 2009, pp. 38-40.
- M. FARAONI, *Puntualizzazioni sulle maestranze e sugli esecutori dei palazzi nobiliari lodigiani*, in "Arte Lombarda", 141, 2004, pp. 128-131.
- G. FIORI, *Il centro storico di Piacenza. Palazzi, case, monumenti civili e religiosi. Il primo quartiere di Piacenza degli Scotti o di San Giovanni in Canale*, 3, Tep, Piacenza 2005.
- G. FIORI, *Il centro storico di Piacenza. Palazzi, case, monumenti civili e religiosi. Il secondo quartiere di Piacenza degli Anguissola o di S. Antonino*, 4, Tep, Piacenza 2006.
- F. FRANCHINI GUELFI, *Affreschi di Francesco Porro: Contributo alla storia del quadraturismo lombardo del primo Settecento*, in "Arte Lombarda", 14, 1969, pp. 99-110.
- M. GRAMEGNA (a cura di), *S. Maria Assunta a Portalbera (la chiesa dei Portalberesi). Note storiche e artistiche*, Ed. Guardamagna, Varzi 2021.
- GREGORI (a cura di), *Pittura tra il Verbano e il lago d'Orta dal Medioevo al Settecento*, Silvana, Cinisello Balsamo 1996.
- A. GUARNASCHELLI, *La chiesa dell'Assunta a Portalbera*, in G.C. SCIOLLA-V. TERRAROLI (a cura di), *Artisti lombardi e centri di produzione italiani nel Settecento. Interscambi, modelli, tecniche, committenti. Studi in onore di Rossana Bossaglia*, Bolis, Bergamo 1995, pp. 193-195.
- R. INVERNIZZI-L.VECCHI, *Il Civico Museo Archeologico di Casteggio e dell'Oltrepò pavese*, Ennerre, Milano 2000.
- La libertà trionfante*, Pietro Antonio Frigerio, Milano 1750.
- F. MALACHIN-A.VEDOVA (a cura di), *Bortoloni Piazzetta Tiepolo. Il Settecento veneto*, catalogo della mostra (Rovigo, gennaio-giugno 2010), Silvana, Cinisello Balsamo 2010.
- A.M. MATTEUCCI, *Rocca Scotti*, in A.M. MATTEUCCI, A.M. MATTEUCCI, C.E. MANFREDI, A. CÒCCIOLI MASTROVITI, *Ville piacentine*, Tep, Piacenza 1991, pp. 365-385.
- V. POLI (a cura di), *Palazzo Cavazzi Della Somaglia*, GM ed., Piacenza 2015.
- L. RICCÒ SOPRANI, *Protagonisti e comprimari della grande decorazione piacentina del Settecento*, in *Storia di Piacenza* 2000, pp. 1084-1114.
- L. RICCÒ SOPRANI, *Un'opera dimenticata di Federico Ferrario*, in "Strenna Piacentina", 2005, pp. 132-134.
- M. ROSSI-A. ROVETTA (a cura di), *Studi di Storia dell'arte in onore di Maria Luisa Gatti Perer*, Vita e Pensiero, Milano 1999.
- L. SCARABELLI, *Guida ai monumenti storici ed artistici della città di Piacenza*, Wilmant, Lodi 1841.
- G.C. SCIOLLA-V. TERRAROLI (a cura di), *Artisti lombardi e centri di produzione italiani nel Settecento. Interscambi, modelli, tecniche, committenti. Studi in onore di Rossana Bossaglia*, Bolis, Bergamo 1995.
- Storia di Piacenza*, IV, *Dai Farnese ai Borbone (1545-1802)*, II, Tip.Le.co., Piacenza 2000.
- G.M. VALENTI (a cura di), *Prospettive architettoniche conservazione digitale, divulgazione e studio*, II, 2, Sapienza Università Ed., Roma 2016.
- P. VENTURELLI, *Pittori e decoratori "lombardi" nella Piacenza del Settecento: considerazioni e problemi*, in "Bollettino Storico Piacentino", LXXXVII, 1992, pp. 197-210.
- S. ZATTI, *Considerazioni sui quadraturisti, pittori prospettici e scenografi a Pavia in età barocchetta*, in G.C. SCIOLLA-V. TERRAROLI (a cura di), *Artisti lombardi e centri di produzione italiani nel Settecento. Interscambi, modelli, tecniche, committenti. Studi in onore di Rossana Bossaglia*, Bolis, Bergamo 1995, pp. 307-311.



Fig. 1

Fig. 1 - *Quadratura*, part., Colorno, Reggia Ducale, Sala del trionfo farnesiano.

FERDINANDO GALLI BIBIENA A COLORNO, IL DOCUMENTO MATERIALE COME TRACCIA PER UN POSSIBILE SVILUPPO DELLE RICERCHE SUL QUADRATURISMO NEL DUCATO FARNESIANO

Cristian Prati

ABSTRACT: *The discovery of the frescoes in the ‘Sala del Trionfo Farnesiano’ in the Reggia di Colorno, attributed to Ferdinando Galli Bibiena, has stimulated further research into the former summer residence of the Farnese family.*

It is known that the Bolognese architect worked in the service of the dukes of Parma from 1685 to 1708 and is attested in the villa di delizia in Colorno as early as 1699, where he was employed for all the following summers until his move to Barcelona. Only a few fragments seem to have survived from this long period of work, due to the significant transformations carried out during the Bourbon and Louisiana eras. A building fervour that left traces to which this study intends to draw attention thanks to some unpublished exploratory investigations. Recent stratigraphic essays and restoration work, in fact, have brought to light elements of great interest that make it possible to identify the work of the Bibiena family in Colorno. The article therefore intends to emphasise how, from a methodological point of view, the study of archival and bibliographic sources must proceed in close correlation with the data obtained from a careful analysis of the material document, which can provide useful elements for understanding the construction and decoration of the building.

KEYWORDS: Ferdinando Galli Bibiena, Colorno, Ducal Palace, Glauco Lombardi, analysis of the material document.

Il rinvenimento degli affreschi nella Sala del trionfo farnesiano in un appartamento del piano nobile della Reggia di Colorno, riconducibili a Ferdinando Galli Bibiena – primo pittore dal 1687 e architetto di corte dal 1697 – già oggetto di precedenti studi da parte di chi scrive¹, ha sollecitato ulteriori ricerche all’interno della residenza estiva dei Farnese.

È noto che il maestro felsineo lavorò al servizio dei duchi di Parma dal 1685 sino al 1708, e come, nello specifico, fosse attestato nella villa di delizia colornese già dal 1699, dove fu impegnato per tutte le estati seguenti sino al suo trasferimento a Barcellona².

¹ C. PRATI 2022a, pp. 329-346.

² Nel novembre 1708 Ferdinando uscirà dai ruoli farnesiani, salvo poi essere nuovamente citato come direttore dei



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

Fig. 2 - Ferdinando Bibiena, *Quadrature*, Ilario Spolverini, *L'allegoria della Fede*, Colorno, Reggia Ducale, Sala degli staffieri.

Fig. 3 - Colorno, Reggia Ducale, Sala della torre di sud-est, volta.

Fig. 4 - Colorno, Reggia Ducale, Sala della torre di sud-est, dettaglio della balaustra con tracce di incisioni e di puttini al centro della volta (foto elaborata digitalmente a cura dell'autore).

Di questo lungo periodo lavorativo paiono essere sopravvissuti solo pochi lacerti pittorici, a causa delle significative trasformazioni attuate in età borbonica e luigina. È altresì noto che Bibiena non lavorò da solo ma fu affiancato da numerosi artisti, quadraturisti e figuristi. Un fervore edilizio che ha lasciato tracce, talune visibili, altre solo *in nuce*, su cui questa ricerca intende portare l'attenzione grazie ad alcune indagini esplorative inedite condotte sul documento materiale. Recenti campagne di saggi stratigrafici e restauri, infatti, hanno restituito elementi di sicuro interesse che consentono di puntualizzare l'opera del quadraturista bolognese a Colorno.

lavori nell'appartamento di Isabella ad agosto del 1709. Parma, Archivio di Stato (d'ora in poi ASPr), Computisteria farnesiana di Parma e Piacenza, *Registro mandati di pagamento*, b.13, 1709, f.657. G. CIRILLO 2007, p. 44; A. OTTANI CAVINA 1963, 2, pp. 133-135; D. LENZI 2000, pp. 20-23; C. MAMBRIANI 2023, pp. 281-288.

Il contributo intende pertanto rimarcare come da un punto di vista metodologico lo studio delle fonti archivistiche e bibliografiche debba procedere in stretta correlazione con i dati ricavabili da un'attenta analisi del documento materiale, in grado di fornire dati utili per la conoscenza delle vicende costruttive e decorative della fabbrica.

La scoperta delle quadrature di straordinaria fattura che caratterizzano la parte centrale della volta della Sala del trionfo farnesiano (fig. 1) nell'appartamento che verosimilmente fu di Margherita Maria Farnese, tracciate con ogni evidenza nel solco di quella soda architettura richiamata da Anna Maria Matteucci³ e ragionevolmente da ascrivere all'opera di Ferdinando Bibiena, ha dunque costituito la base per l'avvio di ulteriori ricerche⁴.

Le nuove indagini hanno preso spunto da un documento inedito reperito negli archivi della Soprintendenza di Parma a firma di Glauco Lombardi (1881-1970). Erudito e storico dell'arte, quest'ultimo fu protagonista della vita culturale di Parma e Colorno, ma non solo, rappresentando una figura di primo piano del collezionismo del sette-ottocento con particolare riferimento al periodo luigino. Membro della Commissione per la conservazione dei monumenti, dal 1908⁵ fu strenuo difensore della "Versaglia" dei Farnese, spogliata a più riprese e degradata – unitamente all'ex Convento dei domenicani voluto dal duca Ferdinando di Borbone (1780-1786) – a manicomio provinciale dal 1873⁶. Destinazione d'uso che comportò molti guasti, non ultima la distruzione dell'antico teatro di corte progettato da Ferdinando nei primi anni del '700 e rinnovato nel 1713 da Stefano Lolli con le quadrature di Francesco Natali (1717)⁷.

Lombardi fu attore e testimone di numerose battaglie a favore della Reggia per tutta la prima metà del '900. Se nel 1920, complice la vicinanza al senatore Giovanni Mariotti, fu incaricato di rintracciare i beni delle residenze ducali indebitamente asportate dai Savoia all'indomani dell'Unità d'Italia⁸, già nel 1915 aveva iniziato ad allestire in alcuni ambienti della Reggia il Museo della Corte parmense e del patrio Risorgimento⁹. La presenza di Lombardi a Colorno nel periodo bellico consente di restituire uno spaccato dei danni causati dai conflitti mondiali, ma soprattutto degli sforzi fatti per salvare la residenza estiva dei Farnese e il suo prezioso giardino¹⁰. È lo stesso Lombar-

3 A.M. MATTEUCCI 2000, p. 55.

4 Si ringraziano l'arch. Enrico Pisi della Provincia di Parma, ente proprietario, e l'arch. Barbara Zilocchi, libera professionista con cui sono state condotte le prime ricerche, per il supporto e gli spunti di riflessione. Un sentito e caloroso ringraziamento alla collega, dott.ssa Anna Cöccioli Mastroviti, per il costante confronto e i preziosi suggerimenti.

5 F. SANDRINI 2011, p. 18.

6 M. PELLEGRINI 1981, pp. 191-197.

7 L'originario teatro fu coperto nel 1705 e pavimentato nel 1708, poi demolito nel 1887 per realizzare il manicomio. G. BERTINI 1993, pp. 50-53; C. MAMBRIANI, 2002, p. 132; G. CIRILLO 2007, p. 39.

8 F. SANDRINI 2011, p. 31. Gli elenchi compilati da Lombardi nel 1921-22 sono pubblicati in: G. SILVANI 1975, pp. 25-31.

9 Ivi, pp. 61-63. Si veda mappa (s.d.) con locali in uso al museo.

10 Ivi, p. 73.

di che nell'agosto del 1943, quando fu costretto a riconsegnare all'Amministrazione provinciale i locali al piano nobile che ospitavano il museo – di lì a poco subdolamente occupati dal Comando tedesco – scriveva:

ho visto ora, con grande sorpresa, collocare soldati e depositi militari nel giardino e nelle dipendenze del nostro Ospedale Psichiatrico, protetto dalla Croce Rossa. Credevo che le pietose funzioni di questo istituto – seguendo le norme internazionali rese evidenti sui tetti dal loro simbolo di pace – preservassero tutto il complesso della Villa Farnese da ogni pericolo¹¹.

Speranze purtroppo deluse nonostante le energie profuse dall'allora Soprintendente ai Monumenti, Alfredo Barbacci, visto che il giardino fu bombardato a più riprese con grave perdita di piante secolari, cui si sommarono tagli indiscriminati per farne legna da ardere¹².

In merito al documento inedito sopracitato, l'allora "Reale ispettore onorario, bibliografico dei monumenti e oggetti d'arte del mandamento di Colorno"¹³ – questo il titolo riportato nella carta intestata – il 24 ottobre 1938 scriveva una missiva a Carlo Calzecchi Onesti, Soprintendente all'Arte Medievale e Moderna dell'Emilia e della Romagna, nella quale oltre a rammentare il deplorabile stato in cui versava la Reggia, evidenziava che:

Durante la pulitura dell'appartamento [...], e più precisamente nel volto del gabinetto da bagno di Maria Luigia Imperiale posto in una delle torri d'angolo, è stata scoperta la decorazione eseguita da Ferdinando Bibbiena e dai suoi migliori allievi fra cui il figlio Alesandro. Per non danneggiarla maggiormente si è ricorso all'espedito di sottoporvi ad una certa distanza un plafoncino: così in tempi meno duri potrà venire rimessa in luce e restaurata¹⁴.

I lavori citati nella lettera erano funzionali a trasformare i locali attigui al museo – invano agognati da Lombardi per ampliare gli spazi espositivi – in alloggio per uno dei tecnici della Provincia (*sic*). Stando alle fonti il "gabinetto de' bagni"¹⁵ si trovava nella stanza posta al piano nobile della torre di sud-est, da un lato prospiciente il giardino,

11 Archivio Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per le province di Parma e Piacenza (d'ora in poi ASABAP-Pr), PR-M/60, Palazzo Ducale, *Dimissione dei locali occupati nel palazzo provinciale*, 6 agosto 1943.

12 Ivi, *Colorno. Palazzo Farnese. Tutela del giardino*, 28 dicembre 1944.

13 Ivi, *Tutela degli edifici monumentali della Villa Farnese di Colorno*, 2 novembre 1944. Incarico revocatogli nel 1940 "per mancanza di tessera" che, tuttavia, non lo dispensò dal compilare l'elenco del personale di razza ebraica della Biblioteca Palatina seguente l'emanazione delle criminali leggi razziali fasciste. F. SANDRINI 2011, pp. 44-45.

14 ASABAP-Pr, PR-M/60, Palazzo Ducale, *Lavori di restauro nella Villa Farnese di Colorno*, 24 ottobre 1938.

15 Così definito nell'Inventario del 16 marzo 1861 del Ministro della Real Casa Sabauda, Giovanni Nigra. M. PELLEGRINI 1981, p. 182.



Fig. 5



Fig. 6

Fig. 5 - Colorno, Reggia Ducale, Sala dell'appartamento di Isabella, volta (al centro una *Vittoria alata* verosimilmente dipinta da Ilario Spolverini)

Fig. 6 - *Quadratura*, part., Colorno, Reggia Ducale, Sala dell'appartamento di Isabella.

dall'altro attigua ai perduti fabbricati della Longara, destinati alle scuderie ducali e alle rimesse per le carrozze, a cui era unita da una grande terrazza¹⁶. I primi sopralluoghi, tuttavia, hanno rilevato sulla volta scialbi eterogenei e tracce di decorazioni scarsamente leggibili. Data la relativa vicinanza con la cosiddetta Sala degli staffieri è stato valutato anche un possibile errore di Lombardi, ipotesi presto scartata viste le premesse e che al contempo ha comunque portato a indagare anche altri ambienti.

Gli affreschi della Sala degli staffieri, già parte dell'appartamento del duca Francesco, sono opera nota, certamente in capo a Ferdinando Bibiena. Prospiciente il cortile d'onore, il vano è contraddistinto da una volta a padiglione con al centro l'*Allegoria della Fede* dipinta da Ilario Spolverini, isolata in una cornice apocrifia, posta all'interno di quadrature databili al 1706. A quell'anno, infatti, risale una lista del 14 aprile nella quale Ilario Spolverini dichiarava di aver dipinto diverse medaglie "nel mezo del architettura del Sig.r Ferdinando Galli Bibiena"¹⁷. Lo stato della volta, ancora ricoperta da scialbi sommariamente rimossi¹⁸, non consente di leggere nella sua complessità l'opera del noto quadraturista (fig. 2). Si scorge però un'articolata architettura aperta verso il cielo, definita da una balaustra sormontata da otto vasi di fiori, mentre agli angoli, tra ricche volute spezzate, si intravedono quattro figure in chiaroscuro.

Il piccolo ambiente citato da Lombardi, già gabinetto di Maria Luigia e oggi adibito a deposito, è anch'esso coperto da una volta a padiglione, segnata, come detto, da incisioni di affreschi poste sotto diversi strati (fig. 3). A fronte di una più attenta osservazione delle superfici si rilevano elementi di sicuro interesse che parrebbero confermare quanto indicato dall'erudito colornese. In primo luogo nell'imposta sopra la cornice si nota una fascia di colore grigio compatibile con una ripresa dell'intonaco, forse stesa per occultare i segni della rimozione di un controsoffitto leggero, presumibilmente il "plafoncino" citato nella lettera. Ipotesi che parrebbe corroborata anche dalle fonti, come attesterebbe la simbologia riportata in una planimetria del piano nobile della Reggia dove, a differenza degli altri vani, tutti pressoché voltati, è tratteggiata una trave¹⁹.

Grazie all'analisi delle incisioni preparatorie e all'elaborazione digitale delle fotografie è stato comunque possibile abbozzare l'apparato decorativo della volta, carat-

16 Fabbricati realizzati nel 1666 il cui assetto era ben leggibile nelle piante del 1736 di Paolo Luigi Gozzi, ma anche nelle incisioni anonime delle Delizie Farnesiane (1726 ca.). ASPr, Mappe e disegni, vol. 16, n. 14a, *Pianta del piano primo della Reggia di Colorno*, 1736; M. PELLEGRINI 1981, pp. 42, 64, 66.

17 G. CIRILLO 2007, pp. 143-144; M. PIGOZZI 2023, p. 27.

18 Intervento non documentato negli archivi della Soprintendenza, forse avviato e interrotto durante i lavori degli anni ottanta del '900 e che si auspica possa essere ripreso.

19 Provincia di Parma, mappa s.d. (ante 1978) in: M. PELLEGRINI 1981, pp. 174-175.

terizzata da una grande architettura dipinta con oculo centrale aperto verso il cielo a contornare due putti che si abbracciano, forse Amore e Psiche (fig. 4). Una calotta su pianta quadrata, certamente più complessa dell'impaginato della Sala degli staffieri, forata sui quattro lati da altrettante strutture arcuate a racchiudere un vaso di fiori, ornate da racemi vegetali. Le aree esterne agli archi – oggi contrassegnate da un colore giallo – parrebbero essere fregiate da ricchi festoni vegetali, certo non estranei al catalogo di Ferdinando²⁰ e non molto dissimili da quanto realizzato entro il 1703, in parte in collaborazione con il fratello Francesco, a Palazzo Dalla Rosa Prati, già Paveri Fontana, a Collecchio²¹ o ancora negli interventi antecedenti eseguiti sempre con Francesco nella Cappella Radini Tedeschi nella Basilica di S. Maria di Campagna a Piacenza (1691)²². La calotta pare sormontata da una balaustra in cui si stagliano almeno due gigli farnesiani contrapposti, rivisitati in chiave barocca (fig. 4), delimitata ai quattro angoli da ornamenti a volute spezzate da cui si dipartono due festoni vegetali e nei quali sono incastonati altrettanti gigli. Una quadratura di indubbia ricchezza occultata da diversi scialbi, taluni di recente fattura tanto che nella campagna di saggi stratigrafici condotta dalla Provincia di Parma nel 1991-1992 il restauratore incaricato definiva il soffitto come “rifatto di recente-non sondato”²³.

Il documentato contributo pittorico dell'artista bolognese negli appartamenti ducali, tra cui dunque anche la torre di sud-est, è ricompreso tra novembre 1703 e aprile 1706²⁴ grazie alla collaborazione di diversi artisti tra cui Ilario Spolverini, Giovanni Dulchi, Teodoro Sanzogni, tenente Giacomo Barilli, Giovanni Barbieri, Giuseppe Olivieri, Giuseppe Vanini e altri. Un nutrito gruppo di pittori funzionale a completare i lavori, inclusi “usci e finestre [...] dipinti e tratteggiati d'oro”²⁵, nel più breve tempo possibile, rendendo così agibile la residenza estiva dei duchi.

Le indagini sono state estese anche alla manica sul torrente Parma, già quartiere della principessa Isabella, che pur essendo parte del nucleo più antico della Reggia è purtroppo ancora oggi in disuso e poco studiata. Se nella torre di nord-est prospiciente la piazza

20 F. GALLI BIBIENA 1711, p. 2, c. 65. Motivo non a caso ripreso in alcuni studi prospettici a firma dell'incisore Buffagnotti. G. GAETA BERTELA 1974, figg. 208, 213, 215-216.

21 D. LENZI, in D. LENZI-J. BENTINI (a cura di) 2000, p. 20; G. CIRILLO 2007, pp. 129-136.

22 In merito si segnalano le recenti scoperte effettuate da chi scrive. C. PRATI 2022b, pp. 231-247. Francesco aveva già utilizzato lo stesso motivo nei soffitti di casa Tondù a Parma (1688). G. CIRILLO 2007, pp. 98-102.

23 ASABAP-Pr, SBSAE, Palazzo Ducale di Colorno, *Risultati delle indagini stratigrafiche sulle pareti interne. Seconda parte. Relazione tecnica*, dic.1991-gen.1992.

24 Se sul finire del 1703 i lavori si concentrano nella decorazione della “sala nuova” e degli appartamenti del “Serenissimo Padrone”, nel 1704-05 le opere riguardano talvolta gli appartamenti della duchessa, talvolta quelli del duca, altre volte genericamente gli appartamenti del piano nobile, non consentendo di definire compiutamente le sale in questione. ASPr, Computisteria farnesiana di Parma e Piacenza, *Registro mandati di pagamento*, b.7, 1703, ff. 632, 633, 634; b. 8, 1704, f. 635; b. 9, 1705, ff. 619, 620, 623, 625, 629, 630, 641, 642, 645, 647, 648, 650, 656; b. 10, 1706, ff. 612, 618, 624, 628, 630, 635. C. MAMBRIANI 2000, p. 102; G. CIRILLO 2007, p. 37.

25 Incarico in capo a “Teodoro Sanzogni e compagni pittori” (giugno 1706 – aprile 1707). ASPr, Computisteria farnesiana di Parma e Piacenza, *Registro mandati di pagamento*, b.10, 1706, f. 641 e ss.

i saggi hanno restituito tracce di affreschi forse riconducibili al periodo dei Sanseverino (1451-1612), i restauri condotti in un piccolo ambiente verso il fiume, a lato della grande Sala della musica e accessibile dallo scaloncino bibienesco, hanno permesso di riportare in luce ulteriori elementi decorativi inediti. Il vano posto sopra al loggiato traforato progettato e dipinto da Bibiena (1705-1707)²⁶, negli appartamenti dove operò anche il figlio Alessandro²⁷, è coperto da una volta a padiglione, sino agli anni Ottanta del '900 celata da un controsoffitto. La superficie era occultata inoltre da uno strato di nero fumo su cui si è potuti intervenire solo in parte nel corso di un recente cantiere²⁸. La pulitura dei depositi carboniosi ha svelato una medaglia centrale con una Vittoria alata, ricompresa all'interno di una complessa quadratura contraddistinta da un'elevata qualità pittorica, di cui sino ad oggi erano noti solo alcuni dettagli del registro inferiore²⁹. L'architettura illusoria dal profilo mistilineo, aperta verso il cielo, è retta da una teoria di mensole su cui si impostano diverse strutture arcuate, arricchita da putti alati, medaglioni, festoni vegetali e *cartouches* (figg. 5-6). Le analisi condotte hanno stabilito che non si tratta di un buon fresco e che alcuni particolari come i puttini sono stati dipinti direttamente sul fondo grigio dell'architettura, forse testimonianza di una certa premura nel terminare il cantiere. È attestata la direzione dei lavori in capo a Ferdinando sia nelle sale dell'appartamento verso il cortile sia per quelle di Isabella verso il fiume. In particolare il 27 ottobre 1708 il duca ordinava di contrattare con Maurizio Lottici, Leonardo Clerici – sostituito alla morte da Domenico Aldrovandini – e Ilario Spolverini di “dipingere una Sala e due camere in Colorno nell'appartamento destinato per la Ser.ma Principessa Isabella”, artisti cui credibilmente si deve la paternità anche delle pitture in questione. Lavori in ogni caso conclusi entro agosto 1709 quando i nove locali della futura regina di Spagna furono liberati dai ponteggi³⁰.

Altre tracce dell'articolato programma decorativo di questa manica, che già da maggio 1708 vedeva attivo un nutrito gruppo di artisti tra cui Alessandro Bibiena, Teodoro Sanzogni, Girolamo Righini, Francesco Marchini e Giuseppe Dal Bò³¹, sono state rin-

26 Della decorazione del loggiato “con intrecci di puttini in volo cioè di sotto in su con altri ovati” dipinta da Ferdinando con Felice Boselli restano oggi pochi lacerti. ASPr, Computisteria farnesiana di Parma e Piacenza, *Registro mandati di pagamento*, b. 11, 1707, f. 639. C. MAMBRIANI 2000, p. 102; G. CIRILLO 2007, p. 144. Ulteriori tracce di quadrature si notano nell'androne di accesso al giardino.

27 *Ibidem*; ivi, p. 40. ASPr, Computisteria farnesiana di Parma e Piacenza, *Registro mandati di pagamento*, b. 11, 1707, ff. 664, 666, 668; b. 12, 1708, ff. 612, 620, 632.

28 Lavori sospesi a causa di infiltrazioni d'acqua che hanno compromesso la coesione delle malte e l'asciugatura. ASABAP-Pr, PR-M/60, Palazzo Ducale, *Interventi di messa in sicurezza del palazzo e delle aree esterne a seguito di danni per eventi sismici. Relazione di fine lavori*, 22.01.2021.

29 G. CIRILLO 2007, pp. 145-146.

30 *Ibidem*; ASPr, Computisteria farnesiana di Parma e Piacenza, *Registro mandati di pagamento*, b.13, 1709, ff. 640, 644, 648, 652, 657, 662, 664.

31 Ivi, b. 12, 1708, ff. 612, 620, 625, 626, 627, 632. I pittori Dal Bò e Baldini dipinsero anche centinaia di vasi del giardino. Ivi, b. 13, 1709, f. 660 e ss.



Fig. 7

Fig. 7 - Colorno, Reggia Ducale, Sala di disimpegno, saggi stratigrafici sulla volta.

venute in una galleria prossima alla torre, in corrispondenza di un tramezzo rimosso. Sebbene non sia stato possibile eseguire ulteriori tasselli sulla volta, si scorgono chiaramente porzioni di architetture dipinte, mensole, racemi vegetali e un arto di una figura che si libra al centro di uno sfondato aperto verso il cielo.

Ancora più eloquenti sono i risultati emersi da recenti saggi³² effettuati in un locale di passaggio nell'ala opposta, oggi accessibile direttamente dallo scalone monumentale. A ben vedere si tratta di un ambiente tutt'altro che marginale, visto che sino alla costruzione dello scalone di inizi '800 consentiva di disimpegnare l'antica cappella – connessa alla perduta scala rinascimentale – con gli appartamenti ducali³³. L'apparato, privo di incisioni, in parte dipinto su una struttura incannicciata, raffigura volute monocrome con motivi a foglia giallo ocra analoghe a quelle della sala degli Staffieri, mentre al centro della volta si nota una cornice nelle tonalità delle terre che sembra racchiudere un riquadro con fondo azzurro, sul quale si staglia un pannello giallo (fig. 7). È verosimile che si tratti di un altro brano della già citata campagna decorativa condotta da Bibiena sino ad aprile del 1706 sui soffitti della residenza del Duca verso il cortile, coadiuvato dai citati Barilli, Sanzogni e Spolverini.

Dalle indagini compiute, comunque non esaustive, emergono pertanto ancora molte tracce dell'attività di Ferdinando nel palazzo ducale, che come ricorda Zanotti

Col detto pittore [Ilario Spolverini] moltissimo dipinse ancora a Colorno, e sempre con soddisfazione di tutti, e con suo molto onore; ma chi tutto quello ch'ei fece, stando colà, volesse dire mai non la finirebbe³⁴.

32 ASABAP-Pr, PR-M/60, Palazzo Ducale, *Sala di uscita del percorso museale. Relazione tecnica dei saggi stratigrafici su volta e pareti*, 19.05.2018; *Sala di disimpegno della Sala da pranzo. Saggi di approfondimento*, 02.06.2018.

33 Cfr. nota 16. ASPr, *Mappe e disegni*, vol. 16, n. 14a, *Pianta del primo piano della Regia di Cologno*, 1736.

34 G. ZANOTTI 1739, pp. 204-205.

Frammenti di un'opera pervasiva che contava centinaia di metri quadri di dipinti distribuiti sulla maggior parte delle volte degli appartamenti nobiliari della delizia farnesiana, decorazioni non completamente perdute, come di sovente sostenuto dalla storiografia, su cui ci si augura di poter presto intervenire.

Riferimenti bibliografici

B. ADORNI-C. MAMBRIANI, (a cura di), *I Farnese e l'architettura. Corte, città e territorio da Paolo III a Elisabetta regina di Spagna*, GBE, Roma 2023.

G. BERTINI, *Colorno, una guida*, La Colornese, Colorno 1993.

G. CIRILLO, *Architettura dipinta. Le decorazioni parmensi dei Galli Bibiena*, Grafiche Step, Parma 2007.

I. DI LIDDO, M. PASCULLI FERRARA, M. SACCENTE (a cura di), *L'arte della quadratura: storia e restauro. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, Centro Ricerche di Storia religiosa in Puglia, Schena, Fasano 2022.

G. GAETA BERTELÀ (a cura di), *Incisori bolognesi ed emiliani del sec. XVIII*, in *Catalogo generale della raccolta di stampe antiche della Pinacoteca nazionale di Bologna, Gabinetto delle stampe*, 7 voll., Associazione per le arti "Francesco Francia", Bologna 1973-1980, III.3, 1974.

F. GALLI BIBIENA, *L'Architettura Civile preparata sulla Geometria, e ridotta alle prospettive. Considerazioni pratiche*, Paolo Monti, Parma 1711.

D. LENZI, *La dinastia dei Galli Bibiena*, in D. LENZI-J. BENTINI (a cura di), *I Bibiena una famiglia europea*, Marsilio, Venezia 2000, pp. 19-35.

C. MAMBRIANI, *I Bibiena nei ducati farnesiani di Parma e Piacenza*, in D. LENZI-J. BENTINI (a cura di), *I Bibiena una famiglia europea*, Marsilio, Venezia 2000, pp. 97-108.

C. MAMBRIANI, *Ferdinando a Parma: fonti ed esiti architettonici per un lascito artistico*, in D. GALLINGANI (a cura di), *I Bibiena. Una famiglia in scena: da Bologna all'Europa*, Alinea, Firenze 2002, pp. 131-145.

C. MAMBRIANI, *L'età bibienesca tra influssi bolognesi e suggestioni d'Oltralpe*, in B. ADORNI-C. MAMBRIANI, (a cura di), *I Farnese e l'architettura. Corte, città e territorio da Paolo III a Elisabetta regina di Spagna*, GBE, Roma 2023, pp. 281-288.

A.M. MATTEUCCI, *I Bibiena e l'architettura tardo barocca*, in D. LENZI-J. BENTINI (a cura di), *I Bibiena una famiglia europea*, Marsilio, Venezia 2000, pp. 53-68.

M. PELLEGGRI, *Colorno Villa Ducale*, Cassa di Risparmio di Parma, Parma 1981.

M. PIGOZZI, *I Fasti di Elisabetta Farnese. La teatralizzazione del potere per le nozze di Elisabetta con Filippo V di Spagna*, in A. CÒCCIOLI MASTROVITI, A. GIGLI, A. IOMMELLI, V. POLI (a cura di), *I fasti di Elisabetta Farnese. Ritratto di una regina*, Electa, Milano 2023, pp. 22-33.

C. PRATI, *Per un aggiornamento del catalogo di Ferdinando Galli Bibiena. Nuove scoperte dalla Reggia Ducale di Colorno*, in I. DI LIDDO, I. DI LIDDO, M. PASCULLI FERRARA, M. SACCENTE (a cura di), *L'arte della quadratura: storia e restauro. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, Università degli Studi di Bari, Centro Ricerche di Storia religiosa in Puglia, Schena, Fasano 2022, pp. 329-346 (cit. 2022a).

C. PRATI, *A cinquecento anni dalla posa della prima pietra. Nuove scoperte dal cantiere di restauro nella basilica di Santa Maria di Campagna a Piacenza*, in "Bollettino Storico Piacentino", CXVIII, 2, 2022, pp. 231-247 (cit. 2022b)

Rendiconto delle sessioni della Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna. Classe di Scienze Morali, 6, II, 1962/63, Tipografia Compositori, Bologna 1963.

F. SANDRINI, *Profilo di Glauco Lombardi: una vita per una missione civile*, in F. SANDRINI (a cura di), *Glauco Lombardi (1881-1970) molto più di un collezionista*, Grafiche Step, Parma 2011, pp. 11-110.

G. SILVANI, *Cento anni di protesta. L'ingiusta spogliazione dei palazzi ducali di Parma, Piacenza e Colorno*, Bernardi, Parma 1975.

G. ZANOTTI, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna aggregata all'Istituto delle Scienze e dell'Arti*, 2, Lelio dalla Volpe, Bologna 1739



Fig. 1

Fig. 1 - Nicolò Bambini, Anton Felice Ferrari con la collaborazione di Girolamo Mengozzi Colonna, *Apoteosi di Venezia e della famiglia Dolfin*, part., Venezia, Ca' Dolfin a San Pantalon.

GLI INIZI VENEZIANI DI GIROLAMO MENGOZZI COLONNA, CON UNA NUOVA DATA DI NASCITA

Enrico Lucchese

ABSTRACT: *An archive document referenced by Massimo Favilla and Ruggero Rugolo in a 2008 essay has not been considered in subsequent studies. This allows for the date of birth of Girolamo Mengozzi Colonna to be established as 1652. The same document attests that the artist resided in Venice from January 1711, in proximity to Ca' Dolfin, where he evidently collaborated on the contemporary fresco decoration of his master Anton Felice Ferrari with Nicolò Bambini. The newly available data permit further investigation into other projects undertaken by the young Mengozzi. These include the patriarchal palace in Udine, where he collaborated with Giambattista Tiepolo, Villa Morosini Vendramin Calergi in Fiesso Umbertiano, where he worked with Mattia Bortoloni, with whom he had already worked at the Villa Cornaro in Piombino Dese.*

KEYWORDS: Quadraturism in Veneto, Girolamo Mengozzi Colonna, Anton Felice Ferrari, Mattia Bortoloni, Giambattista Tiepolo.

I natali di Mengozzi Colonna sono stati fissati finora attorno al 1688¹, seguendo Anton Maria Zanetti il Giovane che lo faceva settantottenne nel 1766 e “nato in Ferrara, oriondo da Tivoli”², oppure al 1686 circa³, riferendosi in questo caso al certificato di morte del 27 ottobre 1774 nel quale si riportava un’età di ottantotto anni⁴. Gli studi monografici sull’artista sono invece concordi nel registrarne la prima traccia documentaria a Venezia il 10 dicembre 1716, quando Girolamo controfirmava quale testimone il contratto con cui Mattia Bortoloni s’impegnava ad affrescare la villa di Andrea Cornaro a Piombino Dese⁵: mentre il veneto dipinse le tante figure nei vari riquadri, all’emiliano dovettero plausibilmente spettare le relative ambientazioni architettoniche degli sfondi⁶.

1 R. DOMENICHINI 2004, p. 169.

2 A.M. ZANETTI 1771, p. 486 e n. Va sicuramente inteso quale *lapsus calami* i “genitori tirolesi” assegnatigli da S. TICCOZZI 1830-1833, II, p. 433, cfr. R. DOMENICHINI 2004, p. 199 n. 1.

3 N. MANDARANO 2009.

4 M. MAGRINI 2000, p. 191.

5 N. IVANOFF 1950, pp. 129-130.

6 R. DOMENICHINI 2004, pp. 169, 218-220 cat. 12; N. MANDARANO 2009; F. MALACHIN 2011, pp. 125-135, cat. 141.



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

Fig. 2 - Nicolò Bambini, Anton Felice Ferrari con la collaborazione di Girolamo Mengozzi Colonna, *Apoteosi di Venezia e della famiglia Dolfin*, Venezia, Ca' Dolfin a San Pantalon.

Fig. 3 - Giambattista Tiepolo, Girolamo Mengozzi Colonna, Galleria con le *Storie dei Patriarchi*, Udine, Palazzo Arcivescovile.

Fig. 4 - Anton Felice Ferrari, Girolamo Mengozzi Colonna, *Veduta architettonica*, Fiesso Umbertiano, Villa Morosini Vendramin Calergi.

Per ciò che riguarda la precedente formazione ferrarese, le fonti di quella città tramandano l'apprendimento dei “principi della quadratura [...] fin da giovanetto sotto Francesco Scala” e il nomignolo di “Girolamo Mingozzi dello Scala”⁷; il giovane, dopo la morte del primo insegnante avvenuta il 21 dicembre 1698⁸,

sotto la direzione di Antonio Felice Ferrari ed insieme con Giuseppe Facchinetti, molto imparò, e con questo suo condiscipolo qualche cosa dipinse, ma poi risolvendo di mutar fortuna col cambiar Paese, si portò a Venezia, e qui la sua prontezza gli fece largo ed eziandio il nome celebratissimo in que' luoghi del suo maestro Ferrari⁹.

Il passo illustrerebbe quindi degli esordi in patria, a quanto sembra limitati a solo delle decorazioni a Palazzo Roverella¹⁰, e un rapido – si direbbe – trasferimento nella Serenissima al seguito di Ferrari: infatti costui

in estimazione a quelli della Repubblica di Venezia, fu da molti de que' gentiluomini invitato a dipingere¹¹, di conseguenza “da ciò derrivando [*sic*] la stima, che si ebbe del suo discepolo Girolamo Mingozzi [...] a lui contemporaneamente colà chiamato a travagliare¹²”.

L'avverbio ora citato trova una collocazione cronologica più definita in un documento fatto conoscere, pur in modo sommario e con qualche menda, ormai sedici anni fa¹³: si tratta di una “fede” per contrarre matrimonio, stilata il primo ottobre 1715 e anticipata dalla necessaria attestazione del 12 settembre in latino, trascritta sul margine, del vescovo di Ferrara cardinal Taddeo Luigi Dal Verme, contenente le dichiarazioni firmate da due testi sul fatto “che Girolamo *quondam* Agostini Mingozzi de Ferrara,

7 C. CITTADILLA 1782-1783, IV, 1783, p. 155; G. BARUFFALDI 1846, II, p. 305: “da Francesco Scala qualche principio apprese in gioventù”.

8 C. CITTADILLA 1782-1783, IV, 1783, pp. 100-102; G. BARUFFALDI 1846, II, p. 278.

9 C. CITTADILLA 1782-1783, IV, 1783, p. 156; G. BARUFFALDI 1846, II, p. 305: “sotto Anton Felice Ferrari si perfezionò, tanto che portatosi a Venezia salì in molta riputazione per i suoi lavori”.

10 R. DOMENICHINI 2004, p. 276 cat. 55.

11 G. BARUFFALDI 1846, II, p. 301.

12 C. CITTADILLA 1782-1783, IV, 1783, pp. 146-147.

13 M. FAVILLA-R. RUGOLO 2008, p. 216.



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7

Fig. 5 - Mattia Bortoloni, Girolamo Mengozzi Colonna, *Il nodo di Gordio*, Fiesso Umbertino, Villa Morosini Vendramin Calergi.

Fig. 6 - Giambattista Tiepolo, Girolamo Mengozzi Colonna, *Corsa del carro di Fetonte e Trionfo di Aurora*, Massanzago, Villa Baglioni.

Fig. 7 - Giambattista Tiepolo, Girolamo Mengozzi Colonna, *Gloria di Santa Teresa*, Venezia, Chiesa di S. Maria di Nazareth.

d'anni 23, habita in Venetia dal mese di gennaio 1711 in qua, in S. Pantalon¹⁴.

L'asserzione che Girolamo Mengozzi Colonna "dimorava proprio in Ca' Dolfin"¹⁵, il palazzo nella Parrocchia di S. Pantalon decorato ad affresco nel salone da ballo da Nicolò Bambini con le quadrature di Anton Felice Ferrari (fig. 1)¹⁶, va meglio puntualizzata leggendo le deposizioni, tra loro speculari, di persone che affermavano di avere "pratica ed familiarità" con il ventitreenne fin dal suo arrivo in laguna. I testimoni erano di S. Pantalon: sia il sessantenne veneziano Giacomo Colussi, sia il cinquantaduenne Francesco Zanolgio da Udine, residente a Venezia da ventisette anni e plausibilmente legato ai patrizi Dolfín, patriarchi eletti di Aquileia (con Giovanni fino al 1699 e in quel momento con Dionisio); ambedue ripetevano che Mengozzi "è venuto in Ca' Dolfín nel mese di gennaio 1711 ed ha dimorato sin'al ponte"¹⁷, ossia nei pressi del vicino ponte Foscari che dà sull'omonimo Rio.

A parte la questione topografica della prima dimora veneziana di Mengozzi Colonna, è innanzitutto rilevante poter stabilire la nascita del quadraturista al 1692, a quattro anni dalla data zanettiana e ben sei dopo quella del necrologio: entrambi documenti di secondo Settecento e quindi non così attendibili rispetto a una 'fede' per un poco più che ventenne di quattro anni più grande di Bortoloni e Giambattista Tiepolo, fra loro coetanei e di lì a breve suoi compagni di lavoro. Si può pertanto evidenziare che il passaggio di Girolamo Mengozzi da Francesco Scala fu brevissimo e di poca importanza, morto costui quando il primo aveva appena sei anni, mentre la formazione con Ferrari risulta decisiva soprattutto per il precoce stabilirsi a Venezia del diciannovenne e in un cantiere di prestigio qual era Ca' Dolfín. Infatti il grande ambiente al piano nobile dell'edificio veneziano dovette essere costruito dopo la festa in onore di re Federico IV di Danimarca e Norvegia l'11 febbraio 1709, allorché Daniele Dolfín fece approntare una grande struttura effimera nella corte interna poiché ancora "il suo palazzo non era fornito di troppa spaziosa sala"¹⁸: l'*Apoteosi di Venezia e della famiglia Dolfín*, dipinta

14 Venezia, Archivio Curia Patriarcale (d'ora in poi Ve-ACP), *Examinum Matrimoniorum*, busta 154, c. 184.

15 M. FAVILLA-R. RUGOLO 2008, p. 216.

16 R. RADASSAO 1998, pp. 165-164, cat. 62.

17 Ve-ACP, *Examinum Matrimoniorum*, busta 154, c. 184. Questa la versione di Zanolgio, il quale ribadisce e puntualizza quanto asserito da Colussi, cioè che il giovane ferrarese da gennaio 1711 "ha dimorato sin'al ponte in Ca' Dolfín".

18 G. RENIER MICHIEL 1829, IV, pp. 106-107.

in quindici giorni secondo lo stesso Bambini¹⁹, non appare quindi essere stata eseguita in occasione della visita del sovrano scandinavo²⁰, ma per celebrare i fasti della famiglia patrizia che lo aveva ufficialmente accolto nella Dominante, come documenterebbe l'incisione nella *Singolarità di Venezia* di Vincenzo Maria Coronelli raffigurante Palazzo Dolfin con l'iscrizione "accreciuto, et adornato l'A. MDCCX"²¹.

Tenendo allora conto del *more veneto*, si può far convergere a detta cronologia l'intervento del giovane Mengozzi Colonna, ipotizzato già da Massimo Favilla e Ruggero Rugolo ma con una forbice troppo allargata al 1715²², ancorandolo al ricordo di Zanolgio, "venuto in Ca' Dolfin nel mese di gennaio 1711": Girolamo fu lì aiuto di Ferrari operoso nella perdita "scala, e la magnifica sala, mescendo a meraviglia il vero con il finto onde restasse meglio l'occhio deluso"²³, collaborando all'esecuzione delle quadrature a cornice delle figure di Nicolò Bambini (fig. 2).

Il precoce contatto di Mengozzi Colonna tramite il maestro con il mecenatismo Dolfin pone il problema dell'attività, sua e dello stesso Anton Felice, nel palazzo udinese del patriarca Dionisio, la cui biblioteca decorata con una serie di tele, senza architetture dipinte, di Bambini veniva inaugurata il 2 agosto sempre del 1711, anno peraltro iscritto sul retro del *Trionfo della Divina Sapienza* collocato al centro del soffitto²⁴.

Se Girolamo Baruffaldi nelle sue *Vite de' Pittori e Scultori Ferraresi*, opera "scritta tra 1697 e il 1722"²⁵, ricordava la presenza di Ferrari a "Udine nella casa di mons. Dolfin Patriarca d'Aquileja"²⁶, informazione ribadita a fine secolo dal pur "dipendente"²⁷ *Catalogo storico de' pittori e scultori ferraresi e delle opere loro* di Cesare Cittadella²⁸, nel secolo successivo il friulano Fabio di Maniago assegnava invece a Mengozzi Colonna "l'architettura e gli ornati" della "così detta galleria" (fig. 3)²⁹, dando così un'identità all'altrimenti ignoto "compagno" di Giambattista Tiepolo indicato nel 1732 circa da Vincenzo da Canal³⁰. Di fronte a tali evidenze, si è ipotizzato che Anton Felice Ferrari "sia intervenuto nel vano dello scalone, distrutto nel 1725 per far posto a uno più mo-

19 E. WRIGHT 1730, I, p. 77.

20 Come hanno pensato invece A. MARIUZ, G. PAVANELLO 1997, II, pp. 597, 599.

21 R. RADASSAO 1994, pp. 163-164, cat. 62; C. PIVA 2018, pp. 519-521; E. LUCCHESI 2021, p. 57.

22 M. FAVILLA-R. RUGOLO 2008, p. 216.

23 C. CITTADELLA 1782-1783, IV, 1783, p. 147. In precedenza G. BARUFFALDI 1846, II, pp. 301-302, aveva affermato che Ferrari a Venezia fu "chiamato dal nobile Dolfino a S. Pantalone per colorire la scala e la sala di quel maestoso palazzo aiutando col colore l'architettura dei fabbricieri piantatavi", forse alludendo alla sopra citata rapidità dei lavori di ampliamento degli interni di Ca' Dolfin condotti dopo la festa per Federico IV e prima dell'incisione di Coronelli.

24 R. RADASSAO 1994, pp. 165-166, cat. 67.

25 J. SCHLOSSER MAGNINO 1964, p. 584.

26 G. BARUFFALDI 1846, II, p. 301.

27 J. SCHLOSSER MAGNINO 1964, p. 531.

28 C. CITTADELLA 1782-1783, IV, 1783, p. 147: "in Udine il Palazzo Arcivescovile edificato, ed ornato a spese di Monsig. Delfino Patriarca d'Acquileja".

29 F. DI MANIAGO 1839, pp. 37-38.

30 V. DA CANAL 1809, p. XXXII: "e nella architettura ebbe un compagno".

numentale³¹, ossia quello con la *Caduta degli angeli ribelli* di Giambattista Tiepolo, azzardando quindi che Dionisio Dolfin abbia fatto eliminare una sua stessa commissione, da immaginare coeva o comunque non molto successiva alla decorazione della dimora familiare a Venezia.

Sapendo però che il presule era concentrato in quel frangente sulla “riforma” del corpo centrale e dell’ala nord del palazzo udinese, come sancito da “una lapide in facciata recante l’anno 1718 e murata all’altezza della Galleria quale pendant a quella del 1708 collocata in corrispondenza della biblioteca”³², sembra preferibile, alla luce delle novità documentarie ora evidenziate, considerare che il patriarca d’Aquileia si fosse inizialmente rivolto al tandem quadraturistico rodato qualche anno prima a S. Pantalon, coinvolgendolo nel progetto di decorare, similmente al vicino e poco precedente ciclo di tele di Bambini, un ambiente di recente edificazione. Le parole sui lavori di Ferrari di Cittadella e di Baruffaldi, che non possono essere liquidate quali “evidenti lapsus”³³, vanno infatti intese all’interno della dinamica di una bottega il cui capo, com’è risaputo, s’era nel frattempo ammalato con progressivo decorso e relativa interruzione dall’attività pittorica, morendo prematuramente il 14 febbraio 1720³⁴. Va quindi meglio compreso il ruolo di Mengozzi Colonna, a inizio 1711 a Venezia al servizio dei Dolfin e a dicembre 1716 firmatario di un contratto come testimone di un pittore di figura, non dichiarando di esserne anche collaboratore.

Del resto, gli affreschi di Villa Morosini Vendramin Calergi a Fiesso Umbertiano corroborano l’idea che in quel torno di anni stesse avvenendo una sorta di ‘staffetta’ tra Ferrari e Mengozzi Colonna³⁵, il primo nominato in quella decorazione nel Polesine da Baruffaldi³⁶, l’altro così citato da Cittadella:

a fresco ho veduto nel Palazzo Morosini una Sala ottangolare ove dipinse tutta la Quadratura, e gli ornamenti, e cartellami, ove il Bortoloni ancor giovane dipinse le figure a chiaro-scuro nei lati e nella soffitta altissima a colori, ma non molto accordato coll’Ornatista, per cui non troppo risalta né l’uno né l’altro; qui pure quattro sovrapposte su l’ordine dello Scala; e quattro prospettive ben intese³⁷.

Prestando fede a Baruffaldi, a Fiesso gli ornamenti nel tiburio tra i finestroni, le incorniciature delle porte e le quattro vedute architettoniche della loggia superiore (fig.

31 G. PAVANELLO 1999, p. 273.

32 *Ibidem*.

33 R. DOMENICHINI 2004, p. 169.

34 C. CITTADILLA 1782-1783, IV, 1783, pp. 149-152; G. BARUFFALDI 1846, II, pp. 302-304.

35 E. LUCCHESI 2010, pp. 271-275 cat. 69.

36 G. BARUFFALDI 1846, II, p. 301: “in Fiesso in palazzo Morosini”.

37 C. CITTADILLA 1782-1783, IV, 1783, p. 157, reputando il ciclo di Fiesso seguente al soggiorno romano di Mengozzi Colonna.

4) sono stati attribuiti ad Anton Felice Ferrari, con la collaborazione dell'alunno (influenzato, a dire di Cittadella, dagli insegnamenti – che si son però scoperti minimi – di Francesco Scala); solo dopo tali lavori, Mattia Bortoloni affrescò le pareti del salone ottagonale con quattro *Storie di Alessandro* e la relativa volta del soffitto³⁸. Parallelamente a quello che è stato supposto essere accaduto nell'ultima stanza di Villa Nani Mocenigo a Canda tra Francesco Ferrari, figlio di Anton Felice, e forse sempre Mengozzi³⁹, anche nella vicina Villa Morosini potrebbe essere avvenuto un avvicendamento all'interno dello stesso *atelier*.

Reduce dalla recente collaborazione a Piombino Dese, Girolamo Mengozzi Colonna ritrovò in Bortoloni un figurista aggiornato su un gusto ancora più moderno di quello espresso a Villa Cornaro, con alle spalle probabilmente le esperienze dei soffitti per Ca' Farsetti a Venezia e la pala eseguita per l'isola di Selve, in Dalmazia⁴⁰. Il sodalizio tra i due artisti fu tale che il quadraturista intervenne nelle parti del pittore di storia e viceversa: come nel 1716 i fondali architettonici delle vicende di Alessandro Magno dovettero essere eseguiti dal ferrarese, nel *Nodo di Gordio* (fig. 5) "ritorna il motivo, frequente nella prima produzione di Mengozzi Colonna, dell'ogiva gotica"⁴¹; i mascheroni – di straordinaria qualità espressiva – al culmine delle finte cornici paiono appartenere invece al repertorio fisionomico del maestro veneto.

In villa Morosini a Fiesse Girolamo Mengozzi Colonna dimostra una *verve* inventiva degna delle contemporanee imprese realizzate assieme a Tiepolo, in particolare con le simili, per molti versi, quadrature della galleria del palazzo del patriarca d'Aquileia. Le *Storie di Alessandro* di Bortoloni sono infatti incorniciate secondo una struttura (finto zoccolo rientrante nella parete in basso, profilo sagomato dorato con mascherone antropomorfo sulla sommità) analoga a quella che, in maniera ancora più virtuosistica, a Udine racchiude le gesta dei patriarchi d'Israele, di solito repute del 1726⁴² o, più coerentemente dal punto di vista stilistico, eseguite "forse verso il 1723"⁴³, seguenti gli affreschi, con le quadrature considerate plausibilmente di Mengozzi Colonna (fig. 6), di Villa Baglioni a Massanzago, acquistata dalla ricca famiglia di stampatori e librai nel luglio 1718, due anni dopo la loro entrata nel patriziato⁴⁴.

Defunto il maestro mediante cui era giunto nella Serenissima, Mengozzi Colonna è registrato – è ben noto – negli elenchi del Collegio dei pittori veneziani con l'indica-

38 E. LUCCHESI 2010, p. 274: con questa sequenza di lavori appare più spiegabile come l'effetto dell'intervento pittorico, andato perduto, nella zona elevata dell'ambiente fosse giudicato da Cesare Cittadella nel 1783 "non molto accordato coll'Ornatista".

39 R. DOMENICHINI 2009, pp. 112-116.

40 Cfr. F. MALACHIN, in F. MALACHIN-A. VEDOVA (a cura di) 2010, pp. 237-239 cat. 84; E. LUCCHESI 2006.

41 R. DOMENICHINI 2004, p. 210.

42 Ivi, pp. 222-226, cat. 15.

43 G. PAVANELLO 1999, p. 275.

44 A. MARIUZ-G. PAVANELLO 1993, p. 49.

zione degli anni 1720-1722 e 1726-1736⁴⁵, mentre risulta presente a Roma all'Accademia di San Luca dal 24 maggio 1724 al 10 marzo 1726, con due lunghe assenze nel 1725 dal 7 gennaio al 6 maggio e dal 14 settembre all'11 novembre⁴⁶. A Venezia la sua prima opera pubblica, ricordata da Zanetti, sono "gl'adornati" a incorniciare la *Gloria di Santa Teresa* (fig. 7), "opera degna di Giovambatista Tiepolo" nella cappella dedicata alla mistica spagnola nella chiesa dei Carmelitani Scalzi⁴⁷, un affresco posto sopra la coppia di tele con le *Storie di Santa Teresa* di Nicolò Bambini⁴⁸, ritrovando l'artista con cui aveva esordito a Ca' Dolfin all'inizio del secondo decennio del Settecento sotto l'ala di Anton Felice Ferrari.

45 E. FAVARO 1975, pp. 156, 159.

46 R. DOMENICHINI 2004, p. 173.

47 Ivi, p. 245, cat. 24; A.M. ZANETTI 1733, p. 421.

48 R. RADASSAO 1998, p. 174, catt. 127-128.

Riferimenti bibliografici

- G. BARUFFALDI, *Vite de' Pittori e Scultori Ferraresi*, 2 voll., Domenico Taddei, Ferrara 1846.
- C. CITTADELLA, *Catalogo storico de' pittori e scultori ferraresi e delle opere loro*, 4 voll., Francesco Pomatelli, Ferrara 1782-1783.
- V. DA CANAL, *Vita di Gregorio Lazzarini*, Stamperia Palese, Venezia 1809.
- F. DI MANIAGO, *Guida d'Udine in ciò che riguarda le tre Belle Arti sorelle*, Pascatti, San Vito 1839.
- R. DOMENICHINI, *Girolamo Meozzi Colonna*, in "Saggi e Memorie di Storia dell'arte", 28, 2004, pp. 169-291.
- R. DOMENICHINI, *Canda. Villa Nani Mocenigo*, in G. PAVANELLO-V. MANCINI (a cura di), *Gli affreschi nelle ville venete. Il Seicento*, Marsilio, Venezia 2009, pp. 112-116.
- E. FAVARO, *L'Arte dei Pittori in Venezia e i suoi statuti*, Leo S. Olschki, Firenze 1975.
- M. FAVILLA-R. RUGOLO, *Nicolò Bambini. Venezia Ca' Dolfin a San Pantalon*, in F. PEDROCCO (a cura di), *Gli affreschi nei palazzi e nelle ville venete dal '500 al '700*, Sassi, Schio 2008, p. 216.
- G. FIACCADORI (a cura di), *Arte in Friuli-Venezia Giulia*, Magnus, Udine 1999.
- N. IVANOFF, *Mattia Bortoloni e gli affreschi ignoti della Villa Cornaro di Piombino Dese*, in "Arte Veneta", 4, 1950, pp. 123-130.
- E. LUCCHESI, *Una proposta dalmata per Mattia Bortoloni*, in "Arte in Friuli Arte a Trieste", 25, 2006, pp. 189-192.
- E. LUCCHESI, *Fiesse Umbertiano. Villa Morosini Vendramin Calergi*, in G. PAVANELLO (a cura di), *Gli affreschi nelle ville venete. Il Settecento*, 1, Marsilio, Venezia 2010, pp. 271-275, cat. 69.
- E. LUCCHESI, *Un capolavoro di Nicolò Bambini al Musée Bonnat-Helleu di Bayonne*, in "Valori tattili", 17, 2021, pp. 54-63.
- M. MAGRINI, *Il testamento di Girolamo Mingozzi Colonna*, in "Arte documento", 14, 2000, pp. 190-195.
- F. MALACHIN-A. VEDOVA (a cura di), *Bortoloni, Piazzetta, Tiepolo. Il '700 veneto*, catalogo della mostra (Rovigo, 30 gennaio-13 giugno 2010), Silvana, Cinisello Balsamo 2010.
- F. MALACHIN, *Piombino Dese*, in G. PAVANELLO (a cura di), *Gli affreschi nelle ville venete. Il Settecento*, 2, Marsilio, Venezia 2011, pp. 125-135, cat. 141.
- N. MANDARANO, *Mengozzi, Girolamo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 73, Treccani, Roma 2009, *ad vocem*.
- A. MARIUZ-G. PAVANELLO, *Le decorazioni settecentesche della villa e del palazzo dei Baglioni*, in "Arte Veneta", 44, 1993, pp. 48-61.
- A. MARIUZ-G. PAVANELLO, *Palazzi veneziani: la grande decorazione. La decorazione interna dei palazzi veneziani: dalla magnificenza barocca all'eleganza rococò*, in G. ROMANELLI (a cura di), *Venezia. L'arte nei secoli*, Magnus, Udine 1997, II.
- G. PAVANELLO, *Tiepolo e il suo tempo: la committenza Dolfin*, in G. FIACCADORI (a cura di), *Arte in Friuli-Venezia Giulia*, Magnus, Udine 1999, pp. 270-293.
- G. PAVANELLO-V. MANCINI (a cura di), *Gli affreschi nelle ville venete. Il Seicento*, Marsilio, Venezia 2009.
- G. PAVANELLO, (a cura di), *Gli affreschi nelle ville venete. Il Settecento*, 1, Marsilio, Venezia 2010.
- G. PAVANELLO, (a cura di), *Gli affreschi nelle ville venete. Il Settecento*, 2, Marsilio, Venezia 2011.
- F. PEDROCCO (a cura di), *Gli affreschi nei palazzi e nelle ville venete dal '500 al '700*, Sassi, Schio 2008.
- C. PIVA, *"Pittore pronto, spedito ed universale". La fortuna critica di Nicolò Bambini nel Settecento*, in "Il Capitale Culturale", 8, 2018, pp. 507-532.
- R. RADASSAO, *Nicolò Bambini "Pittore pronto, spedito ed universale"*, in "Saggi e Memorie di Storia dell'arte", 22, 1998, pp. 129-287.
- G. RENIER MICHIEL, *Origine delle feste veneziane*, Editori degli Annali Universali delle Scienze e dell'Industria, Milano 1829.
- G. ROMANELLI (a cura di), *Venezia. L'arte nei secoli*, Magnus, Udine 1997.
- J. SCHLOSSER MAGNINO, *La letteratura artistica*, La Nuova Italia, Firenze 1964.
- S. TICOZZI, *Dizionario degli architetti, scultori, pittori, intagliatori in rame ed in pietra, coniatori di medaglie, mosaicisti, niellatori, intarsiatori d'ogni età e d'ogni nazione*, Schieppati, Milano 1830-1833.

E. WRIGHT, *Some Observations Made in Travelling through France, Italy &c. In the Years 1720, 1721, and 1722*, 2 voll., Tho. Ward and E. Wicksteed, London 1730.

A.M. ZANETTI, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della città di Venezia e isole circonvicine*, Pietro Bassaglia, Venezia 1733.

A.M. ZANETTI, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri*, Albrizzi, Venezia 1771.

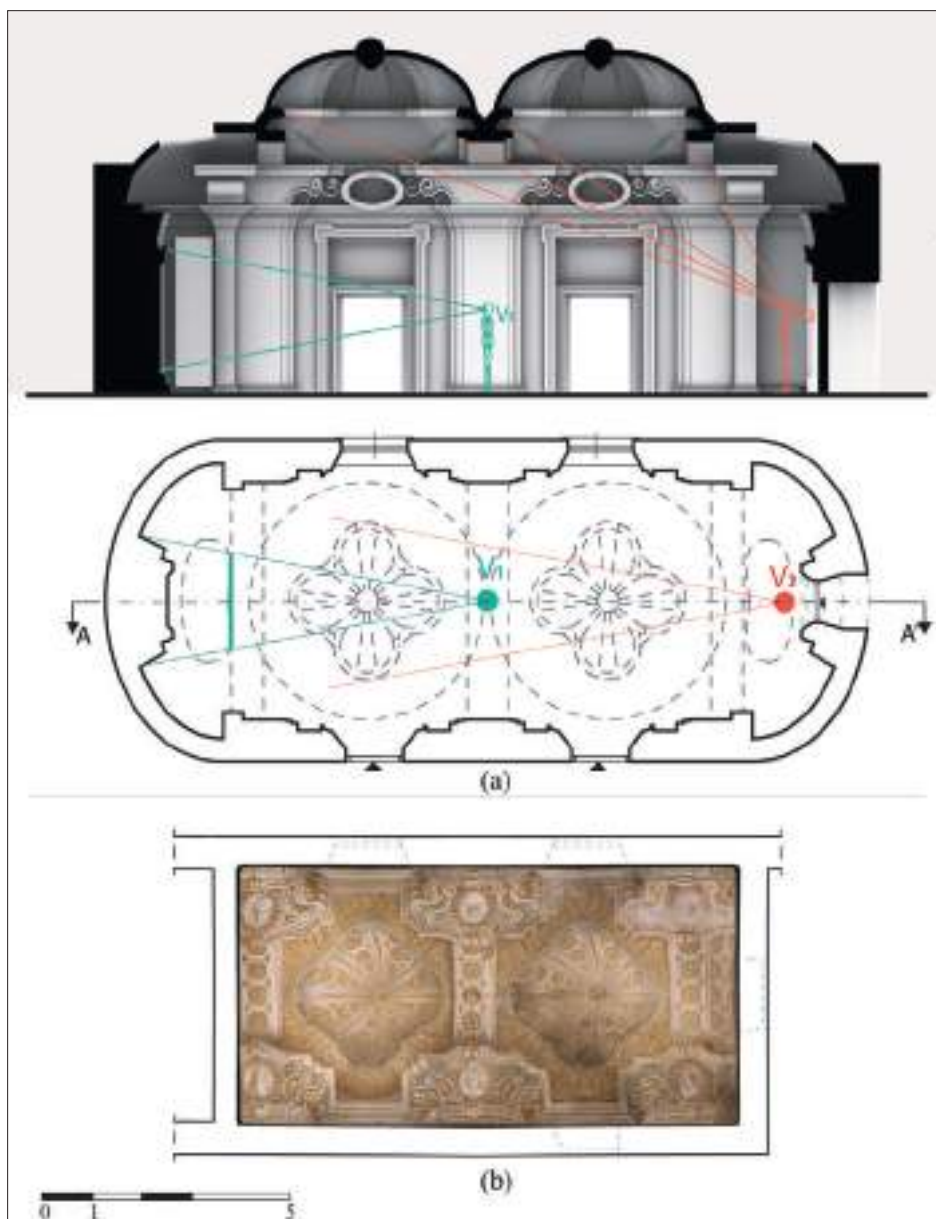


Fig. 1

Fig. 1 - Genova, Collegio dei Gesuiti (ora Palazzo dell'Università), Oratorio domestico; in basso: pianta dello spazio reale con proiezione della decorazione della volta; in mezzo: pianta dello spazio illusorio; in alto: immagine di sezione del modello virtuale di ricostruzione dello spazio illusorio. Rappresentazione della ipotesi di collocazione dei punti di vista prospettici per le pareti di testata (V_1) e per la volta (V_2).

LA GEOMETRIA NELLE QUADRATURE NELL'ANTICO ORATORIO DOMESTICO DEL PALAZZO DELL'UNIVERSITÀ DI GENOVA

Cristina Cándito

ABSTRACT: *The Palace of the University of Genoa originated as the seat of the Jesuit College. Construction began around 1633, thanks to partial financing by the Balbi family, based on a design by Bartolomeo Bianco. The former residences of the fathers and the private wing are located on the second level of the single courtyard, in a set back position that guarantees privacy. Here is the former Home Oratory, enriched by a decoration made between 1704 and 1709 by the Genoese painter Domenico Parodi (1672-1742) with portraits and symbolic attributes of Jesuit saints and martyrs. In this contribution we intend to analyse the illusionistic stratagems adopted by the author in sophisticated and effective compromises between perspective rigour and the colouristic and plastic rendering of the decoration.*

KEYWORDS: Quadraturism in Genoa, architectural perspective, virtual modelling, Domenico Parodi, college of the Jesuits, University of Genoa.

La costruzione del Collegio dei Gesuiti di Genova (oggi Palazzo dell'Università) è iniziata nel 1633 circa, grazie al parziale finanziamento della famiglia Balbi, su progetto di Bartolomeo Bianco. Dotato di un unico cortile, ospita le abitazioni dei padri e gli annessi privati (o domestici) al terzo piano, o secondo livello del cortile, dove si trova l'antico Oratorio domestico (oggi Aula Ligure), arricchito da una decorazione realizzata tra il 1704 e il 1709 dal pittore genovese Domenico Parodi (1672-1742). La ricerca presenta alcuni studi su questa decorazione applicando metodologie della rappresentazione architettonica per approfondire un apparato figurativo simbolico poco noto nonostante la sua importanza storica e artistica. Le ricostruzioni virtuali degli spazi reali e illusori, infatti, consentono di valutare le caratteristiche prospettiche dell'architettura illusoria e alcuni dettagli non solo dal punto di vista simbolico, ma anche nel loro significato geometrico spaziale di integrazione delle arti pittoriche, plastiche e architettoniche.

IL COLLEGIO DEI GESUITI DI GENOVA E IL SUO ORATORIO DOMESTICO

Il Palazzo dell'Università nasce come Collegio dei Gesuiti di Genova a costituire la sede definitiva del luogo designato alla formazione dei giovani delle famiglie dell'oli-

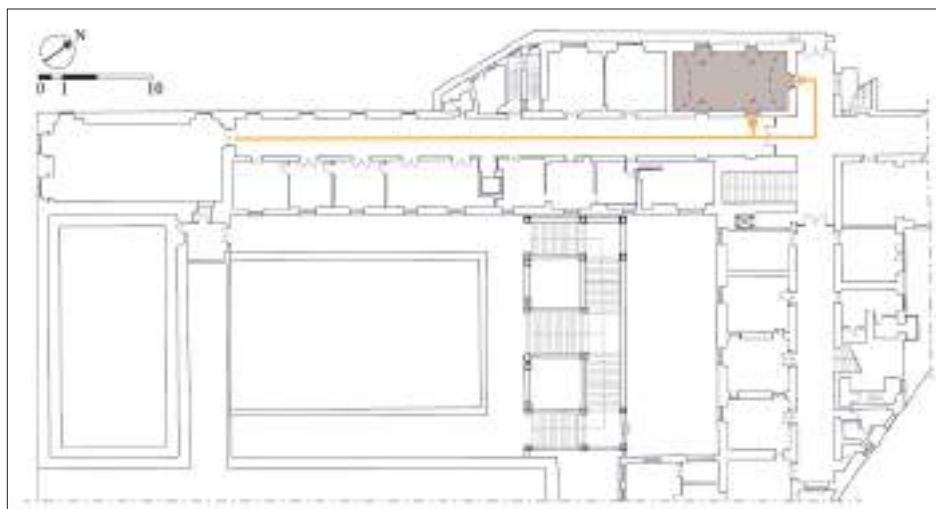


Fig. 2



Fig. 3

Fig. 2 - Genova, Collegio dei Gesuiti (ora Palazzo dell'Università), Pianta del terzo piano del con indicazione del corridoio di Sant' Ignazio e dell'Oratorio domestico (ora Aula Ligure).

Fig. 3 - Genova, Collegio dei Gesuiti (ora Palazzo dell'Università), Oratorio domestico, elementi architettonici illusori della parete sud: il catino delle sedra, in raccordo con l'architettura reale.

garchia della Repubblica genovese. Il progetto si realizza grazie al parziale finanziamento della famiglia Balbi, che troverà così una collocazione per il figlio cadetto Paolo Balbi, quale primo rettore della nuova sede. L'edificazione inizia nel 1633, a seguito di un periodo di progettazione compiuto dall'architetto Bartolomeo Bianco¹ attraverso una corrispondenza con la casa madre dell'Ordine a Roma.

L'edificio è anomalo per la sua tipologia, in quanto non presenta i due tradizionali cortili che separano le attività pubbliche da quelle private (fig. 2). Il terreno in pendenza, infatti, suggerisce di limitare lo sbancamento del terreno e di costruire in altezza quanto normalmente esteso nella planimetria. Tale assetto, pur non permettendo di destinare un cortile alle funzioni private, riesce a garantire la riservatezza, assegnando una posizione arretrata del livello delle abitazioni, grazie ad un sistema di terrazze. A questo modo, dalla zona pubblica non risultano visibili le abitazioni dei padri e gli annessi 'domestici', collocati al secondo livello dell'unico cortile².

A ovest del cortile, il corridoio di S. Ignazio distribuisce le abitazioni dei padri fino a terminare a sud con la Libreria domestica, attuale Aula della Meridiana³. All'altro estremo del corridoio, l'attuale Aula Ligure è il primo ambiente che si incontra e dispone di due finestre nel lato ovest e di due accessi: uno attraverso una porta nella parete est, che trova una corrispondenza nella stessa parete con un simmetrico finto accesso dipinto, e l'altra nella parete di testata a nord. Lo spazio misura 9,96 metri in lunghezza e 5,16 metri in larghezza e altezza massima, ad occupare approssimativamente lo spazio di due cubi accostati, ed è coperto da una volta a botte con due lunette in ciascuno dei lati lunghi.

Per il ruolo svolto, quale Oratorio domestico del Collegio riservato ad ospitare le preghiere dei padri, l'ambiente viene decorato, a inizio Settecento, con simboli e ritratti di santi e martiri dell'Ordine. Le raffigurazioni sono ambientate in un'architettura illusoria capace di sfondare i limiti dell'ambiente reale. Sul soffitto si trovano due cornici polilobate con spicchi che simulano volte ad ombrello; le modanature illusorie in

Lo studio è stato condotto parzialmente con i fondi della ricerca P.R.A. 2022 (Progetti di Ricerca dell'Ateneo di Genova, intitolato "Forma, geometria e comunicazione accessibile dell'architettura") coordinato da C. Cándito. Il progetto è parzialmente finanziato da STEP - Stem and Equality, Diversity and Inclusion: an open dialogue for research enhancement in Portugal. HORIZON-WIDERA-2021-ACCESS-03-01, project n.101078933.

Si ringrazia Ilenio Celoria per la collaborazione durante le fasi di rilievo e fotomodellazione e Alessandro Meloni per aver collaborato all'esecuzione delle immagini.

1 G. COLMUTO ZANELLA-E. DE NEGRI 1987.

2 C. CÀNDITO, A. CASTRO, A. MELONI 2020; C. CÀNDITO-A. MELONI 2022.

3 C. CÀNDITO 2019.

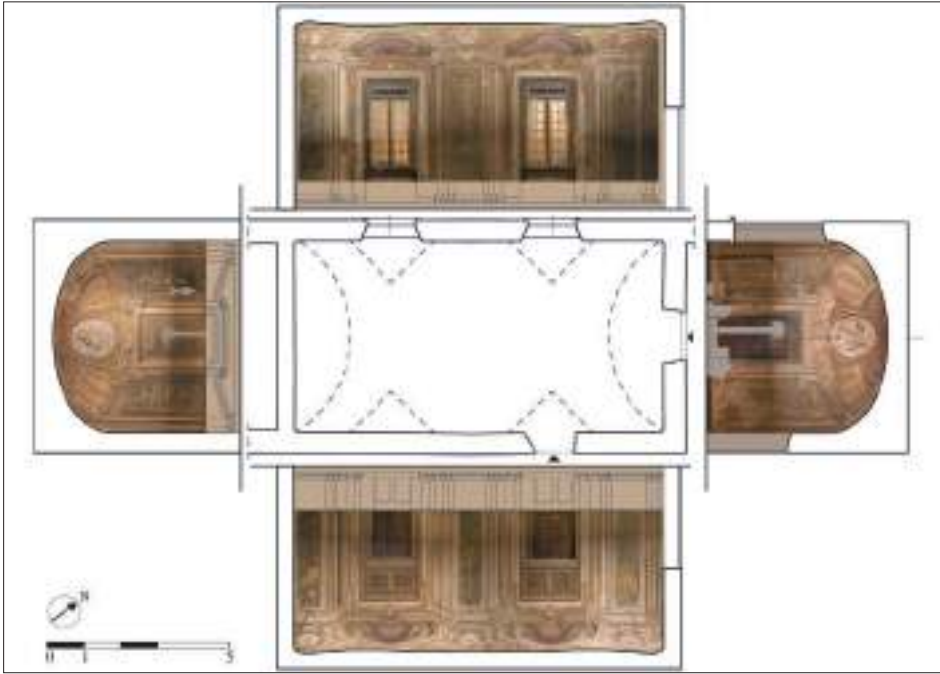


Fig. 4

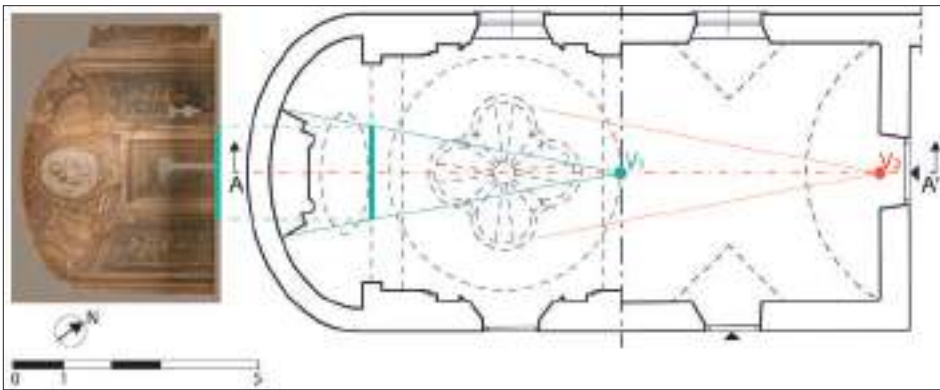


Fig. 5

Fig. 4 - Genova, Collegio dei Gesuiti (ora Palazzo dell'Università), Oratorio domestico, Pianta con la rappresentazione degli affreschi delle pareti.

Fig. 5 - Genova, Collegio dei Gesuiti (ora Palazzo dell'Università), Oratorio domestico, Pianta combinata dello spazio illusorio e dello spazio reale, con la costruzione prospettica dell'esedra illusoria in una delle due pareti di testata dell'ambiente.

finto marmo e i decori dorati sono estesi all'intera quadratura dell'ambiente⁴.

La decorazione è realizzata tra il 1704 e il 1709 dal pittore genovese Domenico Parodi (1672-1742). Le fonti più antiche non menzionano altri interventi, mentre Federico Alizeri ipotizza la presenza del quadraturista bolognese Tommaso Aldrovandini (1653-1736)⁵. La supposizione è in seguito contestata dalla critica⁶ e appare basata sulla collaborazione tra i due artisti a Genova per altre decorazioni genovesi (Palazzo Ducale, Salone del Minor Consiglio, 1704) e forse sulla considerazione che un pittore di figura, quale era Domenico Parodi, non potesse gestire anche i complessi effetti plastici e le costruzioni geometriche dipinte senza l'ausilio di un esperto quadraturista. Oltre alla mancanza di documenti, contestata da Lamera, in questo contributo si vogliono fornire indizi materiali utili per confermare l'autonomia della realizzazione da parte di Domenico Parodi.

LE PARETI E LA VOLTA

Prima di descrivere la decorazione dell'Oratorio domestico, occorre precisare i limiti per le operazioni di rilevamento. L'ambiente ora denominato Aula Ligure è attualmente destinato alle riunioni degli organi di governo dell'Ateneo ed è occupato da arredi che ostruiscono la visuale e limitano le operazioni di rilievo strumentale. Ulteriori difficoltà sono causate dalla quasi totale assenza di illuminazione naturale – dovuta all'oscuramento delle finestre per l'addossamento di un corpo della Chiesa dei SS. Vittore e Carlo – e dalla presenza di un'illuminazione artificiale poco adatta alle riprese fotografiche.

Per questo motivo, al fine di ottenere delle rappresentazioni delle pareti, è necessaria la combinazione di metodi di rilevamento diretti e indiretti. Si sono applicate tecniche di fotografia nodale e fotomodellazione per costruire un modello virtuale, con relative ortofoto di pareti e volta, mentre le zone oscurate dagli arredi, e quindi non rilevabili tramite strumentazioni, sono state integrate mediante misurazioni dirette (fig. 4).

Gli affreschi risultano prevalentemente integri e permettono di apprezzare la decorazione costituita da figure e simboli legati all'ordine dei Gesuiti. Nelle pareti di testata si fronteggiano due ovali a finto rilievo che sormontano finte cornici architettoniche. A

4 F. LAMERA 1987, pp. 335-355.

5 F. ALIZERI 1848, p. 116.

6 F. LAMERA 1987, p. 335.



Fig. 6

Fig. 6 - Genova, Collegio dei Gesuiti (ora Palazzo dell'Università), Oratorio domestico, la volta ripresa dalla porta a nord. Si notano le lesene illusorie a rilievo e la corente immagine delle illusorie volte a ombrello polilobate.

nord, sopra una delle porte citate, si trova l'ovale con Gesù Bambino tra due santi della Compagnia, San Luigi Gonzaga e San Stanislao Kostka. A sud si trova l'ovale con la raffigurazione della Vergine con Gesù Bambino e lo stemma dell'Università di Genova, costituito da uno scudo con la bandiera rossocrociata della città con figura togata, aggiunto dopo il 1917⁷. Era forse in questa posizione l'"ovato a olio della Concezione" non più in loco⁸.

Nei lati lunghi si collocano decorazioni simboliche inserite nelle lesene. Sul lato ovest finestrato si trovano le croci dei tre santi martiri crocifissi in Giappone, di cui la centrale si erge verticale mentre le laterali si inclinano verso l'interno della parete. Sul lato est, intervallate dalle due porte reale e illusoria, si trovano i riquadri con gli attributi di San Francesco Borgia (il teschio e la corona), di San Francesco Saverio (il granchio con il Crocifisso) e di Sant'Ignazio di Loyola (le armi da cavaliere) (fig. 4). Gli elementi descritti consentono l'identificazione dei sei ritratti a monocromo degli ovali sovrastanti⁹.

La decorazione della volta presenta due illusorie volte ad ombrello che sono allineate lungo l'asse longitudinale (fig. 1) a negare la tradizionale importanza della zona centrale e a sottolineare la spazialità bipartita dello spazio. Interamente decorato con finte architetture prospettiche, lo spazio reale risulta profondamente modificato nelle sue apparenze. Per questo motivo si è pensato di ricostruire lo spazio illusorio. La metodologia adottata non ha previsto l'applicazione di effettive costruzioni prospettiche inverse, in quanto sarebbero risultate arbitrarie per la loro mancanza di riferimenti utili a fondare il posizionamento del punto di vista.

Lo spazio illusorio è stato ipotizzato attraverso il solo vincolo della sovrapposizione tra la ricostruzione virtuale e l'apparenza dell'architettura dipinta, a partire da un punto di vista assiale scelto in posizione centrale (*VI*). Tali considerazioni geometriche offrivano infinite possibilità, tutte coerenti con l'allineamento delle proiettanti convergenti in *VI*. Tra queste, comunque, si è scelta una soluzione conforme al gusto dell'architettura coeva; si è, dunque, ipotizzata un'estensione semiellittica per le pareti di testata, in quanto contrastante con l'univoca centralità del cerchio (fig. 5).

A questo modo, la reale pianta rettangolare dello spazio risulta estesa da due terminali illusori ad esedra coperti da catini ellissoidali, perfettamente coerenti con l'imma-

7 S. BERTOLUCCI, *Scheda ministeriale* OA 00192671, 1999, revisione S. SERAFINI 2006.

8 C.G. RATTI 1780, pp. 200-201.

9 F. LAMERA 1987, p. 343.

gine che si ottiene all'interno dello spazio, in grado di negare in maniera significativa la percezione della reale superficie piana delle pareti di testata (fig. 1). Tale effetto è favorito dalle sporgenze plastiche che modulano il passaggio dalla bidimensionalità alla tridimensionalità, come si può osservare nei capitelli a coronamento delle lesene illusorie, che risultano sporgenti dalle superfici fino a convergere nelle lunette della reale volta a botte (fig. 3).

L'enfaticizzazione delle illusioni prospettiche dipinte attraverso rilievi plastici è già presente nelle seminali decorazioni genovesi dei decenni precedenti quali, ad esempio, il ciclo delle stagioni di Palazzo Brignole Sale (Palazzo Rosso). Nella Sala dell'Autunno, decorata tra il 1687 e il 1689, ad esempio, le cornici delle lunette materializzano le mensole strutturali di balaustre dello spazio illusorio, grazie al contributo dei sapienti stucchi ad opera di Giacomo Maria Muttone, che collabora con il pittore di figura Domenico Piola e il quadraturista della volta, il bolognese Sebastiano Monchi (le quadrature delle pareti sono invece realizzate da Antonio Haffner). In quella realizzazione, però, la suggestione tridimensionale era ottenuta tramite le costruzioni prospettiche realizzate dal quadraturista, la cui formazione era fondata sulla conoscenza architettonica e sulla sua letterale traduzione in profondità tramite le costruzioni prospettiche. L'aderenza al modello architettonico è confermata dall'adozione da parte di Sebastiano Monchi di modelli estrapolati direttamente dalla trattatistica architettonica. Infatti, nel calcolato scorcio prospettico dell'architettura porticata raffigurata nella volta si sono riconosciute esattamente le proporzioni dell'ordine ionico fornite da Andrea Palladio nei *Quattro libri dell'architettura* (1570)¹⁰.

A differenza della citata decorazione di Palazzo Rosso, nell'Oratorio domestico dell'antico Collegio genovese, la base sembra essere fornita non tanto dal rigore del modello architettonico e della sua rappresentazione prospettica, quanto dall'elemento percettivo tradotto mediante l'effetto della pittura e dei rilievi plastici, pur conservando una coerenza con la proiezione centrale. In meno di due decenni, il gusto sembra essere in via di trasformazione, ma soprattutto questa modalità sembra essere coerente con la personalità artistica dell'artista incaricato dell'esecuzione.

Domenico Parodi, infatti, presenta formazione ed esperienze prevalentemente nell'ambito pittorico, anche se risulta indiscutibile la sua crescente versatilità acquisita nei campi della scultura e dell'architettura. Una significativa estensione delle sue com-

¹⁰ C. Cándito 2016.

petenze si verifica nel 1702, in seguito alla morte del padre, Filippo Parodi, quando Domenico eredita la gestione della più importante bottega scultorea genovese. Proprio all'interno del Collegio dei Gesuiti troviamo una testimonianza della sua modalità di operare in questo settore, in quanto Domenico mostra di contribuire non tanto in qualità di esecutore, ma nel fornire i disegni di progetto per la coppia dei possenti leoni caposcala realizzati nel 1718 da Francesco Biggi, scultore del suo studio.

Per le competenze di progettazione degli spazi interni, è possibile citare la decorazione della Galleria degli Specchi di Palazzo Reale (già Palazzo di Stefano Balbi, poi Palazzo Durazzo) nella stessa Strada Balbi¹¹ in cui si possono riconoscere i segni ormai maturi di un'adesione a Genova del gusto *rocaille* (anni Trenta del Settecento) sottolineato dalla preziosa presenza di ori e specchi. In questa sede, infatti, Domenico pare assumere anche il ruolo di architetto¹², completando la sua esperienza nella configurazione spaziale, non solo a livello illusorio, per integrare le differenti componenti dello spazio, tra le quali le decorazioni e gli arredi. Senza entrare nelle complessità dell'opera, si segnala solo il riscontro con la predilezione dell'adozione di inganni di natura pittorica piuttosto che forniti dalla rappresentazione prospettica dell'architettura e il virtuosismo nell'esecuzione dei monocromi a simulare la terza dimensione dei rilievi scultorei. La decorazione dell'Oratorio domestico del Collegio risulta più contenuta, sia in virtù della datazione, sia per la funzione dell'ambiente: le cornici di finto marmo e i decori dorati sono comunque estesi all'intera quadratura, a vivacizzare coloristicamente l'impostazione monocroma dell'insieme.

All'interno della decorazione si possono osservare elementi utili per comprendere le peculiarità dell'opera di Domenico Parodi all'interno dell'Oratorio.

Nel passaggio tra la volta reale e i due catini illusori si nota una diversità di costituzione tra le due pareti opposte. Nella parete sud, infatti, si individua una cornice semplice, mentre a nord è doppia. La differenza si ripercuote nella disposizione delle finte lesene d'angolo che solo nella parete nord, infatti, appaiono complete nella loro forma simmetrica, mentre nella parete sud (fig. 3) risultano tagliate asimmetricamente.

Un altro elemento significativo è costituito dallo scorcio delle due volte ad ombrello dipinte (fig. 6). Si rileva, infatti, una loro evidente asimmetria, che apparentemente sembra invertire la logica prospettica. Assumendo, infatti, come accesso principale quello della porta nord, le parti più vicine di ciascuna volta illusoria appaiono ridotte

11 L. LEONCINI 1997.

12 M. BRUNO 2014.

rispetto a quelle lontane; si riscontra, però, la perfetta coerenza con la loro ipotetica configurazione tridimensionale che permette la visione di una maggior porzione delle parti opposte, come mostra la costruzione per raggi proiettanti da $V/2$ della sezione del modello virtuale dello spazio illusorio (fig. 1).

CONCLUSIONI

La semplicità dello spazio interno dell'Oratorio domestico del Collegio dei Gesuiti di Genova, effettivamente costituito da un parallelepipedo coperto da una semplice volta a botte lunettata, si amplia e articola grazie ad una quadratura dipinta basata su una architettura prospettica frutto di efficaci compromessi. Oltre alla mancanza di documenti, contestata da Lamera, in questo contributo si sono voluti fornire indizi materiali utili per confermare l'autonomia della realizzazione da parte di Domenico Parodi, senza l'ausilio del quadraturista Tommaso Aldrovandini, quest'ultimo citato solamente da fonti tarde. Le due esedre illusorie non risultano, infatti, meno efficaci nonostante l'apparente assenza di rigore. Tale modalità sembra essere coerente con la poliedrica personalità artistica di Domenico Parodi, dalle prevalenti competenze pittoriche, ma versato anche nella scultura e nella ideazione di interni architettonici. Domenico realizza una effettiva integrazione delle arti, in una consapevolezza delle costruzioni prospettiche che si spinge a coniugare la più libera equivalenza proiettiva con la suggestione offerta dai rilievi tridimensionali.

Riferimenti bibliografici

- F. ALIZERI, *Guida illustrativa del cittadino e del forestiero per la città di Genova e sue adiacenze*, Sambolino, Genova 1875.
- M. BRUNO, *Parodi, Domenico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 81, Treccani, Roma 2014, *ad vocem*.
- C. CÀNDITO, *Dynamic images of true, painted and reflected architecture*, in V. VIANA (a cura di), *Geometrias & Graphica 2015*, atti del Convegno (Lisboa, 1-3 October 2015), Aproged, Porto 201, pp. 378-388.
- C. CÀNDITO, *Genova, Misurare il tempo. La meridiana del gesuita Corrèard in via Balbi*, in "Ananke. Quadrimestrale di cultura, storia e tecniche della conservazione per il progetto", 86, 2019, pp. 102-105.
- C. CÀNDITO, A. CASTRO, A. MELONI, *Rappresentazione, percezione e wayfinding. L'architettura per l'università del passato e del presente*, in *Connettere un disegno per annodare e tessere*, A. ADRIANA, A. MARINELLA, D. MEDIATI, P. RAFFA (a cura di), atti del 42° Convegno Internazionale dei Docenti della Rappresentazione, XVII Congresso U.I.D (18 settembre 2020), Franco Angeli, Milano 2020, pp. 1820-1841.
- C. CÀNDITO-A. MELONI, *Development of a 3d Isovist Tool: the visibility of the architectural space of the University Palace in Genoa using panoramic photography*, in "SCIRES-IT. SCientific RESearch and Information Technology. Ricerca Scientifica e Tecnologie dell'Informazione", 12, 2, 2022, pp. 15-28.
- G. COLMUTO ZANELLA-E. DE NEGRI, *L'architettura del collegio*, in *Il Palazzo dell'Università di Genova. Il Collegio dei Gesuiti nella strada dei Balbi*, Università degli Studi di Genova, Genova 1987, pp. 209-275.
- F. LAMERA, *L'apparato decorativo del collegio nei secoli XVII e XVIII*, in *Il Palazzo dell'Università di Genova. Il Collegio dei Gesuiti nella strada dei Balbi*, Università degli Studi di Genova, Genova 1987, pp. 335-355.
- L. LEONCINI, *Palazzo Reale di Genova: Studi e restauri 1993-1994*, Tormena, Genova 1997.
- Il Palazzo dell'Università di Genova. Il Collegio dei Gesuiti nella strada dei Balbi*, Università degli Studi di Genova, Genova 1987.
- C.G. RATTI, *Istruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova, in pittura, scultura ed architettura*, Gravier, Genova 1780.
- V. VIANA (a cura di), *Geometrias & Graphica 2015*, atti del Convegno (Lisboa, 1-3 October 2015), Aproged, Porto 2016.



Fig. 1

Fig. 1 - Giovanni Battista Semino e Vittorio Illiano, *Decorazione*, Genova, Palazzo Centurione Cambiaso poi Pitto, part. della volta del salone di ingresso al secondo piano nobile.

QUADRATURISMO E SPAZIALITÀ DELL'ARCHITETTURA ILLUSIVA IN AMBITO GENOVESE TRA OTTOCENTO E NOVECENTO: APPUNTI PER UNA LETTURA DEL FENOMENO TRA CONTINUITÀ E REINVENZIONE

Sara Rulli

ABSTRACT: *This contribution aims to investigate the presence in Genoese palaces of illusionistic modules and themes typical of the 17th-18th centuries but realised during the 19th and 20th centuries. A long life linked to the local cultural environment and the patrons who, on the one hand, were represented by the last exponents of the 'new' aristocratic nobility, on the other hand, by then owners of many of the 16th-17th century residences in the 'old city' and eager to represent themselves. This is how the Cambiaso family, the new owners of Palazzo Centurione, worked. In 1937 they asked Giovanni Battista Semino and the decorator and quadraturist Vittorio Illiano to depict the frescoes Truth Revealed by Time, The Arts, Industry, Trade and Four Seasons in the atrium and adjoining room - in continuity with the adjacent works by Piola, De Ferrari and Guidobono.*

Similar choices were made by Bartolomeo Parodi who in 1874 entrusted Antonio Orazio and Tullio Salvatore with the renovation of the first piano nobile, and Lorenzo Quartara entrusted the decoration of the hall of the former Spinola residence in Quarto to Luigi Morgari.

KEYWORDS: Quadraturism in Genova, illusionistic modules, Luigi Morgari, Battista Semino, Giovanni Quinzio, Andrea Pozzo's treatise.

Lo spazio dipinto che caratterizza molti degli ambienti genovesi sacri e profani del XIX e del XX secolo non ha mai goduto, a differenza delle medesime produzioni di età barocca o della coeva pittura da cavalletto, di studi e approfondimenti sistematici¹: appare quindi particolarmente interessante analizzare, al fine di porre le basi per una indagine più ampia e articolata della materia, le figure di alcuni protagonisti che declinarono i modi della grande decorazione sei e settecentesca nei palazzi, nelle ville e

Desidero ringraziare i colleghi e amici Lilli Ghio, Marie Luce Repetto e Roberto Santamaria per aver condiviso preziosi suggerimenti e numerosi spunti di riflessione.

1 Una recente sintesi, efficace quanto completa, sulla cultura figurativa ottocentesca e novecentesca fino alle soglie della Seconda Guerra Mondiale e sul relativo stato degli studi si trova in C. OLCESE SPINGARDI 2005, con relativa nota bibliografica.



Fig. 2

Fig. 2 - Giovanni e Tullio Salvatore Quinzio, *Decorazione*, Genova, Palazzo Lercari poi Parodi, part. della volta del salotto al primo piano nobile.

nelle chiese genovesi nel corso degli ultimi due secoli in relazione alle suggestioni date dall'ambiente artistico e alle esigenze della committenza che, come sottolineò Franco Sborgi, almeno fino agli anni settanta dell'Ottocento era ancora tutta proiettata "culturalmente all'indietro", tesa verso una "politica di autocelebrazione attraverso le immagini intrapresa dalle classi egemoni liguri"². Una continuità con la tradizione che appare scontata intorno alla metà del secolo, quando, seppur nell'ambito di una realtà complessa e, a tratti, discordante, l'ambiente locale è ancora profondamente impregnato della cultura accademica, ampiamente condivisa da una classe dominante che vede nella Ligustica una garanzia di moderazione e conservazione³. Una continuità, però, che ancora dalla seconda metà del secolo in poi offre a committenti e artisti – anche quelli più vicini a istanze

2 F. SBORGI 1987b, p. 386.

3 Alla metà del XIX secolo, l'ambiente culturale ottocentesco andava producendo, tra gli altri, interventi ufficiali impostati sul recupero di schemi barocchi e tardobarocchi come quelli di Giuseppe Isola (1808-1893) – che ricoprì una posizione chiave per la grande capacità di riuscire a fornire soluzioni e risposte alle volontà di autocelebrazione per immagini della committenza – per il Salone da Ballo di Palazzo Reale (*Il ritorno di Astrea*, 1844-1845), il Salone del Maggior Consiglio di Palazzo Ducale (*Il commercio dei Liguri*, 1865) o dell'Aula Magna dell'Università (*Trionfo della Scienza in Liguria*, 1871, in sostituzione di un perduto affresco di Giovanni Andrea Carlone); si vedano in particolare i seguenti contributi con bibliografia citata: F. SBORGI 1987a, pp. 368-376; F. SBORGI 1987b, pp. 386-387; C. OLCESE SPINGARDI 1991, II, pp. 872-874; L. LEONCINI 1997, p. 72; M. VINARDI 2004; ID. 2012, pp. 208-223; G. MONTANARI 2021, pp. 29-32.



Fig. 3

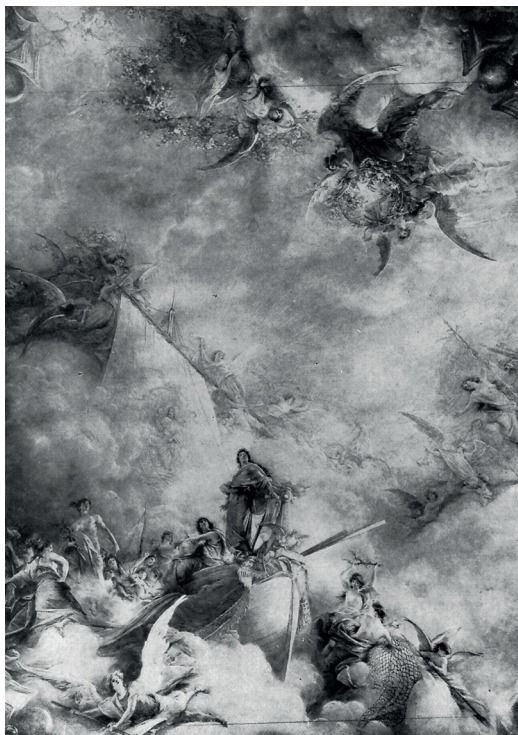


Fig. 4

Fig. 3 - Giovanni Battista Semino, *Decorazione*, Genova, Chiesa di Santa Margherita, volta e presbiterio.
 Fig. 4 - Antonio Orazio Quinzio, *Decorazione*, Genova, Villa Giustiniani poi Cambiaso, part. della volta del salone al piano nobile distrutta nel 1944 (Genova, Centro Doc. SAI, Archivio Fotografico).

di rinnovamento – numerose occasioni di confronto sempre da connettersi al quel desiderio di autorappresentazione che, se da un lato è portato avanti dagli ultimi esponenti di quella nobiltà aristocratica ‘nuova’ – di origine mercantile – che, nei secoli passati, aveva vissuto in un continuo confronto con i cosiddetti nobili ‘vecchi’ – di origine feudale –, dall’altro si vede ora impegnata a intraprendere un inedito percorso di raffronto con gli ancora più ‘nuovi’ esponenti della classe borghese, imprenditoriale e finanziaria, che vanno via via acquistando i grandi complessi palaziali e di villa cinque e seicenteschi con desiderio di rinnovarne l’assetto distributivo e decorativo per intraprendere, a loro volta, il cammino verso una nuova identità facendo proprie le tradizionali modalità di autocelebrazione. Un meccanismo che – mentre nei quartieri nuovi di espansione collinare conduce verso scelte più legate agli stilemi neorinascimentali, eclettici o storicisti –, nell’ambito della città ‘vecchia’ porta, naturalmente, a una continuità con la vicina e dominante presenza della spazialità barocca e tardo barocca.

Rispondendo a necessità autocelebrative si muove la committenza di Bartolomeo



Fig. 5



Fig. 6

Fig. 5 - Luigi Morgari, *Decorazioni*, Genova, Villa Doria Spinola poi Quartara, part. di volta e pareti di un salotto.

Fig. 6 - Luigi Morgari con Guido Zanetti e Fermo Taragni, *Decorazioni*, Casella (Genova), Chiesa parrocchiale di S. Stefano, part. della volta.

Parodi (1783-1865), imprenditore, banchiere e rappresentante dell'*élite* borghese di una città che si avviava a divenire il cuore dell'rinnovamento del Regno; in questo contesto, infatti, Bartolomeo fu tra i fondatori della Camera di Commercio cittadina e presidente dell'allora Banca di Sconto di Genova che diverrà, di lì a poco e insieme alla Banca di Torino, la Banca Nazionale del Regno d'Italia⁴: dotato di grandi disponibilità economiche e di una cultura di spicco, desideroso di possedere una residenza che potesse degnamente rappresentarlo, nel 1854 acquistò dagli Imperiali Lercari il magnifico palazzo di "Strada Nuova" edificato fra il 1571 e il 1578 da Franco Lercari⁵. Fu però il figlio primogenito Giacomo (1808-1868) ad affidare, nel 1874, a Giovanni Quinzio (1832-1918) – allievo di Giuseppe Isola all'Accademia Ligustica e suo successore nella cattedra di pittura, alla quale apportò un moderato spirito innovativo derivante dagli interessi per il verismo⁶ – il rinnovo di alcune sale del primo piano nobile: è in particolare nella volta a padiglione lunettato del salone che, in una composizione riecheggianti le impostazioni del secondo Cinquecento che caratterizzano i palazzi della via, presenterà i nuovi temi legati al commercio e all'industria⁷. È però uno dei salotti che si sviluppano lungo la manica di levante dell'edificio a essere particolarmente interessante: nel reinterpretare secondo le nuove volontà comunicative la cinquecentesca volta a padiglione, nel cui riquadro centrale campeggia la narrazione di Lazzaro e Pantaleo Calvi, *Mercurio e Diana presentano Augusto a Giove in trono* – uno degli affreschi ancora appartenenti al ciclo decorativo commissionato dal Lercari –, infatti, Giovanni Quinzio coinvolge il figlio, Tullio Salvatore (1858-1918)⁸, e, insieme, ambientano quattro raffinate figure di donna – allusive a virtù o attività femminili forse da leggersi in correlazione con i soggetti del salone – all'interno di un'architettura illusiva figlia della spazialità seicentesca, molto vicina ad

4 Sulla famiglia Parodi e, in particolare, sulla figura di Bartolomeo, si veda M.S. ROLLANDI 2014 con bibliografia citata. Per un quadro generale sulle attività finanziarie e bancarie a Genova nel XIX secolo e, in particolare, sul ruolo del Banco si veda R. SCATAMACCHIA 2008, pp. 3-102.

5 Sul palazzo si vedano, in particolare, i contributi di E. POLEGGI 2002, pp. 84-85 (sul Palazzo di Franco Lercari); ID. 2004, pp. 125-128 e, da ultimo, P. FALZONE 2022.

6 F. SBORGI 1987b, pp. 407-408; per un profilo biografico aggiornato dell'artista si veda F. FRANCO 2016 con bibliografia citata.

7 Qui, attorniato da una ricca decorazione a grottesche, l'episodio centrale, proposto con le consuete modalità cinquecentesche del 'quadro riportato' e raffigurante il *Commercio e l'Industria*, è affiancato da piccole scene che rimandano alle glorie della cultura, della scienza e della tecnica della società contemporanea: non sono quindi solo raffigurati Manzoni, Dante e, tra gli altri, Benjamin Franklin, ma anche i cantieri navali, le locomotive a vapore, l'illuminazione a gas, ecc.: forse opere che il Banco stesso si candidava a finanziare in rapporto all'ammodernamento della città, in particolare, e del Regno, in generale?

8 A. MELANI 1927, pp. 504-505. Sull'attività di Tullio Salvatore Quinzio, fra i fratelli figli di Giovanni il più attivo nell'ambito della quadratura, si veda il recente contributo di M. PRIARONE 2019, pp. 153-161 con bibliografia precedente.



Fig. 7



Fig. 8

Fig. 7 - Luigi Morgari con Guido Zanetti e Fermo Taragni, *Decorazioni*, Casella (Genova), Chiesa parrocchiale di S. Stefano, part. della volta.

Fig. 8 - Giovanni Battista Semino e Vittorio Illiano, *Decorazioni*, Genova, Palazzo Centurione Cambiaso poi Pitto, part. della volta del salone di ingresso al secondo piano nobile.

alcune delle quadrature di Paolo Brozzi abitate dalle figure di Domenico Piola; le quattro fanciulle sono infatti assise entro balconi balaustrati, motivo architettonico che non solo ‘apre’ il perimetro di imposta della volta in corrispondenza della mezzeria dei lati ma ne annulla anche l’angolo⁹ (fig. 2).

Temi legati al commercio e alla rivisitazione delle modalità celebrative sei-settecentesche ben riconoscibili anche nell’intervento di rinnovo del seicentesco Palazzo già Centurione a Fossatello commissionato dai Cambiaso – nuovi proprietari della dimora dal 1874 con il marchese Gaetano Cambiaso¹⁰ – nel 1937, a Giovanni Battista Semino e al decoratore e quadraturista Vittorio Illiano¹¹ che raffigurarono *La Verità svelata dal Tempo*, *Le Arti*, *L’Industria*, *Il Commercio* nel salone di ingresso e le *Quattro Stagioni* nella sala vicina, in continuità, tematica, iconografica e architettonica, con le adiacenti opere di Domenico Piola, Gregorio De Ferrari e Bartolomeo Guidobono, restaurate in quegli anni dallo stesso Semino¹² (figg. 1, 8). Due composizioni che, come è ben evidente anche dalla ricca documentazione fotografica coeva, oggi in collezione privata, che permette di ricostruire lo sguardo del pittore al momento dell’impostazione del cantiere decorativo, guardano alle composizioni della grande stagione barocca che i Centurione fecero realizzare – a testimonianza della propria magnificenza – negli spazi del secondo piano nobile del palazzo. Ad accogliere il visitatore è il primo ambiente, dedicato a *La Verità svelata dal Tempo* e definito, come quello contiguo, da moduli illusivi e tematiche proprie dello spazio dipinto seicentesco; proprio quello spazio sviluppato nelle sale successive – disposte *en enfilade*, in risposta al desiderio di grandiosità e alla raffinata cultura della committenza –, in cui si ammirano le invenzioni prospettiche facenti capo a Domenico Piola (*Bacco e Arianna*), Gregorio De Ferrari (*Trionfo della Liguria; Allegoria delle Arti Liberali*) oltre alla straordinaria galleria passante la cui volta a botte è interamente sfondata

9 Una soluzione spesso usata nelle quadrature piollesche è l’‘apertura’ dell’angolo, trasformato in strutture loggiate o balaustrate. Esempi analoghi alla composizione del Quinzio sono da ricercarsi, ad esempio, nella volta della sala al piano nobile del palazzo già di Pantaleo Spinola in “Strada Nuova” – dove Piola e Brozzi lavorano al tema di *Augusto e la Sibilla tra figure di virtù* e le *Quattro Stagioni* – oppure nella volta che accoglie *Giove fra le Arti*, in Palazzo Balbi Senarega, altra opera eseguita con il quadraturista Brozzi. Cfr. S. RULLI 2019, pp. 106-107.

10 Sul palazzo e sulle sue vicende decorative, architettoniche e proprietarie si vedano in particolare: E. POLEGGI 2002, pp. 132-133; M. BRIANO, M. BRUNO, C. RIGHETTI 2008 con bibliografia precedente.

11 Molto poco si sa, per ora, su questo artista. La paternità del lavoro condotto a fianco del Semino in Palazzo Centurione Cambiaso è confermata dalla presenza della sua firma in corrispondenza di una membratura architettonica dipinta presente nella sala di ingresso.

12 Su Giovanni Battista Semino si veda il recente studio: M.L. REPETTO, U. SEMINO, F. SEMINO 2016 con bibliografia citata. Tra la documentazione conservata dagli eredi sono presenti due diplomi dell’Accademia Ligustica, uno della Scuola d’Arte Decorativa del 1935 e uno delle Scuole Superiori di Figura del 1938.

da Bartolomeo Guidobono verso lo spazio di un cielo entro cui viene narrato l'episodio di *Giunone che incorona Castità*. Pittore colto e di grande interesse, il Semino, indagato fino ad ora per la sola produzione da cavalletto nonostante la sua tecnica favorita fosse proprio l'affresco, svolse anche un'intensa attività di decorazione illusiva degli spazi sacri: un esempio di grande interesse è sicuramente quello per la Chiesa di S. Margherita a Genova-Marassi per la cui cupola, totalmente costruita con tecniche illusorie sulla tavola del trattato di Andrea Pozzo¹³, accoglie l'*Assunzione in cielo di San Francesco da Paola*, santo dell'ordine dei Minimi che officia la chiesa dal 1619 ad oggi (fig. 3). Una soluzione già sperimentata nel 1943 sull'intradosso della cupola dedicata al *Trionfo dell'Eucarestia* nella Chiesa di S. Lorenzo Martire di Olbicella, frazione di Molare, in provincia di Alessandria. Modalità decorative che, complice il solito desiderio di autocelebrazione della committenza, dai palazzi di città passeranno anche in villa: protagonista di queste nuove tematiche celebrative sarà il figlio di Giovanni Quinzio, Antonio Orazio (1856-1928)¹⁴, il cui lavoro di decorazione si concentrerà anche in alcuni edifici pubblici genovesi di grande importanza. È il caso della nuova sede della Regia Scuola Navale genovese che nel 1921 si trasferisce negli spazi di Villa Giustiniani, donata dai Cambiaso al Comune di Genova: qui, all'interno dello spazio cinquecentesco progettato da Galeazzo Alessi per Luca I Giustiniani¹⁵, il pittore interviene dal 1925 al 1928 sulla volta del salone del piano nobile organizzando una grandiosa scenografia in cui campeggia *Il trionfo dell'arte navale* e, sulle pareti, sei personificazioni di *Virtù cristiane* collocate entro architetture illusorie composte nelle superfici sovrapposta¹⁶. Perduti nei bombardamenti dell'ultima guerra, di questi affreschi, strettamente connessi alle attività della Scuola, rimangono significative testimonianze fotografiche¹⁷ (fig. 4). Rimanendo sempre in villa ma guardando al contributo di artisti non liguri, particolarmente significativa è l'impresa di Lorenzo Quartara che, dal 1902, ampliò la Villa già Spinola e Doria a Genova-Quarto¹⁸ aggiungendovi un'ala e affidando la decorazione del salone e di alcuni salotti a Luigi Morgari (1857-1935): esponente di una dinastia attiva tra Piemonte, Lombardia e Liguria sia in ambito sacro sia profano, l'artista torinese rinnoverà lo spazio secondo gli stilemi rivisitati del neorococò di matrice lombarda¹⁹ (fig. 5). Un pittore assai prolifico la cui attività si disloca

13 A. POZZO 1693-1700, I, 1693, *Figura 91*.

14 Per un profilo biografico di Antonio Orazio Quinzio si veda ANTONIO ORAZIO QUINZIO 1928, pp. 329-330 e F. SBORGI 1987b, p. 408. Per la pittura dei Quinzio si veda anche il già richiamato M. PRIARONE 2019 con bibliografia citata.

15 Sulla villa si veda, da ultimo e con bibliografia citata, S. RULLI 2014.

16 *Concordia, Religio, Fortitudo, Costantia, Scientia, Mens incitatio*.

17 La documentazione è conservata a Genova, presso gli archivi del Centro di Documentazione per la Storia, l'Arte, l'Immagine di Genova, Centro DocSAI, Archivio Fotografico.

18 Sulla Villa Quartara si veda S. RULLI 2013, pp. 168-169 con bibliografia precedente.

19 Figlio di Paolo Emilio, Luigi fu frescante attivo in numerosi palazzi e chiese del Piemonte, (F. FRANCO 2012), studiò all'Accademia Albertina di Torino sotto la guida di Enrico Gamba, artista aderente alle modalità comunicative della pittura ufficiale del Secondo Impero e del Romanticismo. Affermatosi nelle esposizioni di Torino, Milano, Firenze e Roma, lavorò in numerose chiese della Lombardia, del Piemonte e della Liguria: A. DE GUBERNATIS-U. MARTI-

in moltissime chiese dell'entroterra, del levante e del ponente genovese: si pensi, a solo titolo di esempio, all'impresa decorativa che, negli anni venti del Novecento trasforma completamente lo spazio settecentesco della parrocchiale di Casella, esemplificata sullo spazio centrico-ellittico definito in territorio ligure dai Ricca e dai Marvaldi, in un ambiente neorococò²⁰. Insieme a Morgari, lavorarono Guido Zanetti e Fermo Taragni, pittori e decoratori di Redona, nel bergamasco, anche loro molto attivi in edifici sacri e laici²¹, ambiti nei quali operarono secondo modalità profondamente legate alla tradizione locale²². Sulle nitide superfici dell'architettura settecentesca i due pittori-decoratori studiarono un apparato architettonico illusivo caratterizzato – forse cercando una sorta di corrispondenza con il manufatto edilizio senza però comprenderne appieno la purezza della spazialità geometrica – da *cartouche* e pellacce *rocaille* vivacizzate da tralci di fiori di gusto tipicamente lombardo. Il risultato finale fu così una sorta di *pastiche* che avvicinò membrature architettoniche *fictæ* e neorococò agli spazi illusivi di un'architettura prospettica che trasfigurò completamente la spazialità settecentesca. L'intervento, che aggiornò così tutte le superfici dell'ambiente, venne completato dal pennello di Luigi Morgari, che si dedicò alla volta dell'aula e a quelle del presbiterio e del coro²³. L'affidamento all'artista torinese, molto stimato dalla critica del tempo, fu una scelta di primissimo piano operata da quella collettività casellese che, già due secoli prima, si era rivolta agli architetti e agli artisti più aggiornati per la costruzione e la definizione dell'edificio che meglio di altri l'avrebbe rappresentata²⁴. (figg. 6-7).

NI 1889, pp. 313-314; A.M. COMANDUCCI 1934, ed. 2002, p. 458; G.L. MARINI 1975; F. DALMASSO, P. GAGLIA, F. POLI 1982, p. 36. Tra le opere liguri, nell'ambito della riviera di levante, si ricordano i lavori nella Parrocchiale di S. Michele Arcangelo a Pieve Ligure (1923), nelle Chiese di S. Lorenzo della Costa (1900), di S. Martino a Zoagli (1932, affreschi della volta della Cappella del Rosario, distrutti), di S. Stefano a Lavagna (1929) e nel Santuario del SS. Crocifisso di Borzonasca. Nella riviera di ponente spicca per importanza il ruolo ricoperto all'interno del cantiere decorativo del Santuario del Sacro Cuore, ricostruito su progetto degli ingegneri Maurizio Dufour, Salvatore Bruno e Giacomo Picconi dopo il terremoto del 1887 oltre alle decorazioni effettuate nel presbiterio della Chiesa di S. Agostino di Ventimiglia (A. BOCCIONI 2000, p. 17). Per l'attività dei Morgari si vedano, in particolare, il contributo di M. FERRARIO in corso di stampa e l'intervento di Laura Facchin e dello stesso Ferrario pubblicato in questo stesso volume.

20 Per le vicende costruttive della chiesa e della sua decorazione si veda S. RULLI in corso di stampa con bibliografia citata.

21 I pittori si firmano all'interno di un cartiglio realizzato nella parete della cappella laterale sinistra: "Ad onore di dio e del proprio paese i bergamaschi decorarono: Taragni e Zanetti Donati Giavarini Zappettini A.D. MCMXXI – XXII"; I PITTORI BERGAMASCHI 1975, p. 426; G.A. DELL'ACQUA 1993, I, p. 66. I pagamenti alla ditta hanno inizio nell'ottobre del 1921 e terminano nell'agosto del 1925, a opera ormai terminata da ben tre anni: cfr. A. BOCCIONI 2000, p. 15; R. SANTAMARIA 1995, p. 39, n. 8.

22 I due artisti parteciparono alla II Mostra Internazionale di Monza del 1925, interamente dedicata alle arti decorative, in occasione della quale presentarono, insieme ad altri artisti, l'allestimento dello spazio tipo di una cappella sacra: cfr. LA SEZIONE BERGAMASCA 1926, p. 13.

23 Come per i decoratori, il primo pagamento al Morgari è registrato nell'ottobre del 1921 mentre il saldo nel giugno del 1922: A. BOCCIONI 2000, p. 16.

24 S. RULLI in corso di stampa.

Riferimenti bibliografici

- Antonio Orazio Quinzio, in "Genova. Rivista Municipale", VIII, 6, 1928, pp. 329-330.
- A. BOCCIONI, *La chiesa di Santo Stefano in Casella. Note storiche*, Brigati, Busalla 2000, pp. 9-13.
- M. BRIANO, M. BRUNO, C. RIGHETTI, *Palazzo Andrea Pitto già Centurione Cambiaso. Nuova sede del Gruppo Casaco & Nardi S.p.a.*, Di Martino, Genova 2008.
- E. CASTELNUOVO-C. PIROVANO (a cura di), *La pittura in Italia. L'Ottocento*, Electa, Milano 1991, II.
- A.M. COMANDUCCI, *I pittori italiani dell'Ottocento: dizionario critico e documentario*, Artisti d'Italia, Milano 1934; ed. Edizioni Libreria Malavasi, Milano 2002).
- F. DALMASSO, P. GAGLIA, F. POLI, *L'Accademia Albertina di Torino*, Istituto Bancario San Paolo di Torino, Torino 1982.
- A. DE GUBERNATIS-U. MARTINI, *Dizionario degli artisti italiani viventi: pittori, scultori e architetti*, Coi tipi dei Successori Le Monnier, Parma 1889.
- G.A. DELL'ACQUA, *I pittori bergamaschi dell'Ottocento*, 1, Poligrafiche Bolis, Bergamo 1993.
- P. FALZONE, *Palazzo Lercari Parodi. Un palazzo rinascimentale della Strada Nuova*, Sagep, Genova 2022.
- M. FERRARIO, *Architetture illusionistiche a Varese e nel territorio (secc. XIX-XX)*, in A. SPIRITI-L. FACCHIN (a cura di), *Quadraturismo e grande decorazione Varese, Italia ed Europa (secc. XV-XX)*, atti del VII Convegno Internazionale (Varese, 17-19 novembre 2022), in corso di stampa.
- F. FRANCO, *Morgari, Paolo Emilio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 76, Treccani, Roma 2012, *ad vocem*.
- F. FRANCO, *Quinzio, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 86, Treccani, Roma 2016, *ad vocem*.
- I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo: II Ottocento*, Poligrafiche Bolis, Bergamo 1975.
- La pittura a Genova e in Liguria dal Seicento al primo Novecento*, Sagep, Genova 1987.
- La sezione bergamasca alla Mostra Internazionale di Monza delle arti decorative*, in "La rivista di Bergamo mensile illustrata", V, 8, 1926, pp. 13-21.
- L. LEONCINI (a cura di), *Palazzo Reale di Genova. Studi e restauri 1993-1994*, Tormena, Genova 1997.
- L. LEONCINI, *Museo di Palazzo Reale di Genova. Il Palazzo e i suoi interni. Gli affreschi e gli stucchi. Catalogo Generale*, 3 voll., Skira, Milano 2012.
- L. MAGNANI (a cura di), *Collezionismo e spazi del collezionismo aristocratico nel XVII e nel XVIII secolo. Temi e sperimentazioni*, De Luca, Roma 2013.
- G.L. MARINI, *Luigi Morgari*, in *Dizionario enciclopedico dei pittori e degli incisori italiani*, VIII, Giorgio Mondadori, Torino 1975, *ad vocem*.
- A. MELANI, *L'ornamento nell'architettura*, 3 voll., Vallardi, Milano 1927.
- G. MONTANARI (a cura di), *Palazzo dell'Ateneo*, Genoa University Press, Genova 2021.
- C. OLCESE SPINGARDI, *Isola Giuseppe*, in E. CASTELNUOVO-C. PIROVANO (a cura di), *La pittura in Italia. L'Ottocento*, 2 voll., Electa, Milano 1991, II, pp. 872-874.
- C. OLCESE SPINGARDI, *La cultura figurativa a Genova e in Liguria dall'inizio dell'Ottocento alla seconda guerra mondiale*, in "Atti Della Società Ligure di Storia Patria", n.s., XLV (119), fasc. II, 2005, pp. 721-735.
- E. POLEGGI, *Genova una civiltà di palazzi*, Silvana, Cinisello Balsamo 2002.
- E. POLEGGI, *L'invenzione dei Rolli*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Tursi, 29 maggio-5 settembre 2004), Skira, Milano 2004.
- A. POZZO, *Perspectiva pictorum et architectorum*, 2 voll., Typis Joannis Jacobi Komarek, Roma 1693-1700.
- M. PRIARONE, *Tullio Salvatore Quinzio (1858-1918): disegni per la grande decorazione a Genova tra tradizione e rinnovamento*, in "Predella journal of visual arts", 45-46, 2019, pp. 153-161.
- M.L. REPETTO, U. SEMINO, F. SEMINO (a cura di), *Giovanni Battista Semino. La ricerca della luce*, catalogo della mostra (Genova, "Spazio 46" di Palazzo Ducale, 30 settembre - 16 ottobre 2016), Sagep, Genova 2016.
- M.S. ROLLANDI, *Parodi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 81, Treccani, Roma 2014, *ad vocem*.
- S. RULLI, *Gusto rocaille e spazio della collezione a Genova e nel Genovesato nel XVIII secolo: il rinnovo degli ambienti in città e in villa*, in L. MAGNANI (a cura di), *Collezionismo e spazi del collezionismo aristocratico nel XVII e nel XVIII secolo. Temi e sperimentazioni*, De Luca, Roma 2013, pp. 157-176.
- S. RULLI, *Villa Giustiniani Cambiaso* in L. Magnani (a cura di), *Città ateneo immagine. Patrimonio storico artistico e sedi dell'università di Genova*, Genoa University Press, Genova 2014, pp. 175-187.
- S. RULLI, *Architetture per lo spazio dipinto* in D. SANGUINETI (a cura di), *Domenico Piola e la sua bottega. Approfondimenti sulle arti nel secondo Seicento genovese*, Sagep, Genova 2019, pp. 98-111.

S. RULLI, *La nuova «nuova fabbrica della Chiesa della Casella»: architettura, cantiere e maestranze per uno spazio aggiornato*, in corso di stampa.

D. SANGUINETI (a cura di), *Domenico Piola e la sua bottega. Approfondimenti sulle arti nel secondo Seicento genovese*, Sagep, Genova 2019.

R. SANTAMARIA, *L'arredo sacro della parrocchiale di Casella*, in "La Casana", 3, 1995, pp. 36-41.

F. SBORGI, *L'Illuminismo e l'età neoclassica*, in *La pittura a Genova e in Liguria dal Seicento al primo Novecento*, Sagep, Genova 1987, pp. 349-376 (cit. 1987a).

F. SBORGI, *L'Ottocento*, in *La pittura a Genova e in Liguria dal Seicento al primo Novecento*, Sagep, Genova 1987, pp. 377-428 (cit. 1987b).

R. SCATAMACCHIA, *Azioni e azionisti. Il lungo Ottocento della Banca d'Italia*, Laterza, Bari 2008.

M. VINARDI, *Isola, Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 62, Treccani, Roma 2004, *ad vocem*.



Fig. 1

Fig. 1 - Faustino Rodi (progetto) e Angelo Dragoni (attr.), *Decorazioni*, Cremona, Palazzo Vescovile, 'capo scala'. Al primo livello la teoria di colonne con capitelli corinzi è sormontata da una trabeazione su cui si innalza il loggiato dipinto. Al centro della volta lo sfondato ellittico reale.

ARCHITETTURA E QUADRATURISMO NELLA RIFORMA DEL PALAZZO VESCOVILE DI CREMONA. LE INVENZIONI SPAZIALI DI FAUSTINO RODI NEL “CAPO SCALA”

Laura Balboni - Paolo Corradini

ABSTRACT: *The paper focuses on a room called ‘capo scala’ placed in Cremona in the Bishop’s Palace, transformed between the 18th and 19th century by Faustino Rodi. The room is a ‘small’ but complex space where architectural and structural solutions are combined with the illusions given by painted architectures. The research examined the reasons for the interdisciplinary approach in designing the room; the role played by painted architectures; the stratagems used to make their perception realistic. The themes dealt with include: the choice of the painted architectural elements and their placement in the room; the relationship between natural enlightenment and the representation of light and shadows; the coherence in the way architectural and pictorial solutions jointly contribute to achieve a unified perception of the space proposed by Rodi. The results of this analysis show the importance still assigned to quadraturismo at the beginning of the 19th century in the reform of the building, and the skills of Rodi in taking advantage of its potential, giving it the form imposed by neoclassic canons.*

KEYWORDS: Quadraturism in Lombardy, Neoclassicism, Cremona, Palazzo Vescovile, Faustino Rodi, Angelo Dragoni.

Cremona vanta una consolidata tradizione di pittori impegnati nell’ambito del quadraturismo¹; basti citare le famiglie Campi e Natali. Il presente contributo è incentrato su un episodio decorativo riconducibile a un periodo meno indagato e più tardo rispetto a quelli di maggior diffusione e fortuna dell’architettura dipinta a Cremona: in particolare, sulle decorazioni databili ai primi decenni del XIX secolo eseguite presso la stanza definita ‘capo scala’ all’interno del Palazzo Vescovile (fig. 1). La scelta di approfondire queste decorazioni, in passato poco studiate, risiede nel rinnovato interesse scaturito nel corso di un recente restauro che ha restituito la percezione pressoché completa del suo apparato decorativo. L’intervento si inquadra nell’ambito dell’ampio progetto di recupero del palazzo promosso dalla Diocesi di Cremona². Nel ‘capo scala’ i lavori hanno previsto la rimozione di elementi di arredo

1 Si cita ad es. A. CòCCIOLI MASTROVITI 1990, pp. 805-807; EAD. 2004, pp. 267- 277.

2 Committente: Diocesi di Cremona. Progetto: ing. S. Allegrì, arch. M. Fertonani, geom. A. Fertonani. Restauro: F. Cè, E.S. Nani.

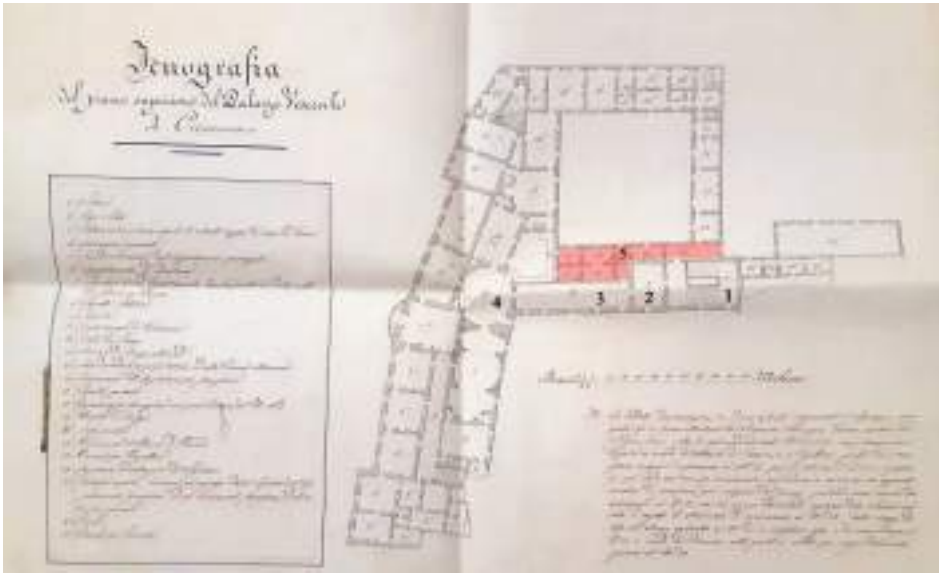


Fig. 2



Fig. 3

Fig. 2 - Faustino Rodi (progetto), *Planimetria del piano nobile del Palazzo Vescovile di Cremona*, ASDCr, Episcopo, b. I; in evidenza: 1 scalone, 2 capo scala, 3 galleria, 4 anticamera generale, 5 segreteria e abitazione del segretario.
Fig. 3 - Faustino Rodi (progetto) e Angelo Dragoni (attr.), *Decorazioni*, Cremona, Palazzo Vescovile, 'capo scala', part. della rappresentazione delle ombre prodotte dalla luce proveniente da destra, dalla finestra della stanza, e dall'alto, dalle aperture sommitali.

che celavano ampie parti delle porzioni inferiori del vano, il descialbo di rifacimenti grossolani con cui in epoche recenti erano state manomesse le pareti, infine, dopo che l'esecuzione di stratigrafie a bisturi nella parte sommitale della stanza, totalmente tinteggiata di bianco, aveva evidenziato una decorazione pittorica sottostante, un meticoloso intervento di descialbo che ha restituito in modo inedito e più completo la stanza con i suoi apparati decorativi.

La costruzione del vano è parte di una più ampia riforma del Palazzo Vescovile condotta tra XVIII e XIX secolo e promossa dal vescovo Omobono Offredi Ambrosini (1791-1829) su progetto di Faustino Rodi (1751-1833)³. Il complesso *iter* progettuale obbliga il progettista a proporre più soluzioni, alcune delle quali approvate da Giuseppe Piermarini⁴. Le fonti d'archivio evidenziano la complessità di operare tra le preesistenze e gli sforzi dell'architetto per riconfigurare la "mala costruzione del vecchio fabbricato"⁵. L'area infatti era occupata dalla precedente sede, di dimensione più ridotta, e da fabbricati di altre proprietà. I documenti⁶ fanno riferimento a estesi rifacimenti e demolizioni, ma non è possibile comprenderne l'entità e dunque fino a che punto lo sviluppo del progetto sia stato influenzato dalle condizioni dello stato dei luoghi. Il Rodi, il principale architetto nella Cremona del tempo, era esperto in interventi di riforma di fabbriche preesistenti secondo i dettami del neoclassicismo. Solo per citare qualche esempio, si ricordano i lavori presso Palazzo Silva-Persichelli⁷ e la conversione dell'ex Monastero di S. Benedetto in Collegio delle Canonichesse⁸. Nel cantiere di Palazzo Vescovile un esempio dell'abilità del Rodi nell'operare sulle preesistenze, che si richiama per il suo rapporto con la stanza oggetto del presente contributo, è riconosciuto sul fronte principale, composto da due corpi di fabbrica, in parte già esistenti, posti su due tratti convergenti di via Platina in corrispondenza di una curva ad angolo ottuso. Nel punto di incontro, l'architetto prevede una superficie concava e un complementare balcone convesso, a disegnare un'ellisse⁹, garantendo con tale espediente la percezione di un fronte complessivo unico e simmetrico per il palazzo, come se fosse

3 Per una disamina dell'architetto si veda: A. CÒCCIOLI MASTROVITI 2017; S. TASSINI-M. MORANDI 1989, pp. 162-177.

4 S. TASSINI-M. MORANDI 1989, p. 166. Si veda anche *L'EPISCOPIO* 1987, p. 33.

5 Archivio Storico Diocesano di Cremona (d'ora in poi ASDCr), Episcopio, b. II: F. RODI, *Relazione [...] sul Palazzo Vescovile, levarono la pianta, e progettare il modo di ridurlo a miglior forma esteriore, e organizzarne meglio le parti interne cosicché il fabbricato riuscisse di qualche decorazione alla città, e di una comoda abitazione ai vescovi*, 1793.

6 "1. L'area su cui è costruito il palazzo non potrà essere più svantaggiosa [...]; onde risulta un tutto assai deforme. 2. questo tutto è un composto di vari membri stati connessi secondo l'opportunità cui molte volte è stata cambiata forma per cui ne viene non solo poca solidità ma in diverse parti una assoluta necessità di ricostruzione piuttosto che di riparazione".

3. "[...] non vi si scorge né una comoda, è decente scala, né un regolato, e ben simmetriato appartamento, né un cortile di sufficiente ampiezza, [...] molte stanze siano mancanti di luce": *ibidem*.

7 R. CARLETTI 2008.

8 E. GALIMBERTI, 2020-2021.

9 A. BELLINI 1995, p. 18.



Fig. 4



Fig. 5

Fig. 4 - Faustino Rodi (progetto), Cremona, Palazzo Vescovile, vista dell'estradosso della volta reale con la balaustra in legno.

Fig. 5 - Faustino Rodi (progetto) e Angelo Dragoni (attr.), *Decorazioni*, part., Cremona, Palazzo Vescovile, 'capo scala', secondo livello decorativo sulla volta reale dipinta.

stato progettato *ex-novo*.

Concentrandosi sulle quadrature presenti nei vani del palazzo, si registrano diffusi dipinti parietali in larga misura a monocromo, attribuiti al "non spregevole pittore ornataista"¹⁰ cremonese Angelo Dragoni. Le decorazioni si connotano per la proposizione di eleganti grafismi, quali lesene e cornicioni, elementi geometrici, finti bassorilievi, inserti floreali. In generale, le illusioni degli apparati decorativi non ricercano particolare profondità, se non in corrispondenza di alcune volte dove tale effetto è ottenuto con elementi geometrici dipinti, quali esagoni, cerchi o losanghe, proposti con dimensioni progressivamente inferiori avvicinandosi al centro della volta.

In tale contesto emergono le decorazioni nel 'capo scala', dove si osservano le architetture dipinte in prospettiva più rilevanti del palazzo.

Sulle ragioni sottese a questa diversa scelta decorativa è proposta a seguire un'interpretazione degli autori.

Le piante di progetto del Rodi consentono di inquadrare la posizione e il ruolo del vano nell'ambito del progetto di riforma complessivo dell'episcopio (fig. 2). L'accesso al palazzo avviene da piazza Zaccaria. Varcato l'atrio si accede alla loggia, che disimpegna verso un ampio scalone. Percorse le due rampe, una porta al centro della parete dello scalone dà accesso al piano nobile, dove si è accolti in un ambiente di piccole dimensioni, denominato nei documenti "capo scala"¹¹. Qui si presentano due porte simmetriche: una si apre sulla "galleria in cui stanno riposti li ritratti rappresentanti la serie de' Vescovi"¹², che a sua volta conduce agli appartamenti principali del palazzo, anch'essi connotati da spazi molto generosi; l'altra porta è tamponata. Come indicato dalla trattatistica¹³, il "capo scala" è pertanto un vestibolo, con funzione di filtro tra scalone e galleria.

Non è chiaro se esso avesse uno scopo distributivo, o prevalentemente formale. Infatti, se le due aperture simmetriche del 'capo scala' parrebbero poter distribuire alla

10 G. GRASSELLI 1827, pp. 119-120.

11 Archivio Storico Diocesano di Cremona (ASDCr), Episcopio, b. I: *Iconografia del piano superiore del Palazzo vescovile di Cremona*.

12 *Ibidem*.

13 "Nei grandiosi palazzi di gran concorso vanno erette due scale maestose [...] terminanti al piano nobile in un ripiano, o sia vestibolo comune, in mezzo cui si trovi la porta dell'appartamento principale o di altri ingressi particolari". "E più spiccherà questa bellezza se la scala sbocca nel mezzo del piano, o sia del vestibolo superiore del piano nobile, ed abbia incontro la porta dell'appartamento, e questa porta sia nel mezzo della scala e rimpetto alla finestra": F. MILIZIA 1853, p. 228 e 234.

galleria (e da qui agli appartamenti) e all'adiacente abitazione del segretario, quest'ultima è rappresentata tamponata anche nei disegni del Rodi. Ancora evidente è invece il contributo dato dal 'capo scala' nell'assicurare ordine e simmetria al percorso di accesso dall'ampio scalone alla più stretta galleria, risolvendo le differenti geometrie dei vani. La presenza del vano consente di posizionare centralmente sia la porta dello scalone, sia la porta della galleria. E nonostante quest'ultima non sia posta *en enfilade* rispetto a quella dello scalone, nella percezione di chi attraversa il 'capo scala' essa risulta perfettamente inquadrata entro un disegno simmetrico, garantito dall'adiacente porta speculare tamponata.

Non è dato sapere se la dimensione contenuta del 'capo scala' in relazione agli altri ambienti sia da attribuire a una scelta progettuale o sia stata influenzata dalle preesistenze. Usando il filtro interpretativo dei canoni neoclassici, è difficile non pensare che l'ambiente, incastonato entro una *promenade* costituita da vani ben più grandi, potesse risultare piccolo e quindi contrario ai criteri di aritmia e di proporzione alla base della corretta progettazione di un palazzo a quell'epoca. Per chi scrive, il Rodi, come suggerito anche da Milizia¹⁴, ricorre al quadraturismo nel 'capo scala', e non altrove, come espediente per colmare una lacuna non risolvibile con il progetto architettonico, per ampliare lo spazio e renderlo percettivamente proporzionato rispetto agli ambienti adiacenti.

Il vano, come anticipato, ha dimensioni in pianta contenute (6 x 10 m ca.). L'altezza è invece rilevante; il Rodi infatti la prolunga sino a raggiungere la copertura, dove sono ubicate tre finestre a illuminare zenitalmente la stanza, oltre all'adiacente scalone. Al fine di conferire al 'capo scala' un rapporto base/altezza proporzionato, è inserita una volta reale di mattoni traforata, che suddivide in due lo spazio (figg. 4 e 5).

La parte sottostante alla volta è ampliata con gli artifici della quadratura, articolati su due livelli.

In basso, sulle pareti, è dipinta una teoria di colonne con capitelli corinzi rappresentate leggermente aggettanti rispetto a un muro retrostante, come in un tempio periptero (fig. 1). La soluzione pare richiamare, anche se in forma più semplificata e modesta, quella della Sala delle anfore di Giuseppe Manfredini, eseguita in quegli anni presso il Palazzo Maggi di Gradella a Brescia (1808). Il confronto con altri progetti del Rodi evidenzia come il ricorso ad analoghi stilemi dell'architettura greca sia frequente nel suo operato: si richiamano in tal senso Palazzo Zaccaria Pallavicino a Cremona (1790), la Chiesa di Romanengo (1804) e il primo progetto per il fronte del Palazzo Vescovile verso via Platina (1793).

Più in alto, sull'intradosso della volta traforata, si osserva una diversa e più ambiziosa soluzione illusionistica (fig. 5). Sopra alla trabeazione delle colonne corinzie si eleva un

14 "L'architettura ricava spesso grandi vantaggi dalla pittura. 1. Questa contribuisce alla leggerezza ed alla grandezza degli edifizii, facendoli comparire per mezzo della prospettiva più rialzati e più vasti". Ivi, p. 161.

loggiate dipinto sulla superficie voltata; esso ripropone, amplificandola, la costruzione illusoria di uno spazio articolato su due piani di profondità. Lo spazio rappresentato dalle quadrature è sobrio e proporzionato, lontano dalle invenzioni barocche dei decenni precedenti. Le aperture del loggiato sono impreziosite da tendaggi verdi e volute con figure femminili, ulteriore rimando al mondo classico. Al centro della volta si apre un ampio sfondato ellittico reale, ricavato nella struttura voltata in muratura.

Nel vano soprastante alla volta traforata è presente una terza soluzione decorativa, svelata dai recenti restauri (fig. 6). In questo caso, la presenza del traforo determina, nei fatti, che le superfici decorate dell'ambiente sopra alla volta risultino in secondo piano. Le decorazioni pittoriche si limitano a simulare una superficie architettonica, senza ulteriore ricerca di profondità. Qui sono raffigurate lesene, cornici alle finestre, tendaggi, finestre dipinte per assicurare la simmetria con quelle esistenti. È a questo piano che si registrano gli unici episodi figurativi del 'capo scala'. Si tratta di due busti di personaggi che non è stato possibile identificare. Tra le parole dipinte alla base dei busti si legge una data, il 1810, che fornisce un termine temporale entro cui datare gli apparati decorativi. Non è stato possibile decifrare i testi: una ipotesi è che essi, poco leggibili da terra in considerazione della distanza, siano una sequenza di lettere manierate all'antica e incomprensibili, raffigurate allo scopo di suggerire la veridicità degli antichi busti¹⁵.

Infine, l'ambiente è sormontato da una volta in legno e arelle. I saggi a bisturi delle finiture suggeriscono che essa abbia sostituito quella originaria. Non è possibile ipotizzare come potesse concludersi la decorazione del vano.

La possibilità di una visione ravvicinata dai ponteggi durante i lavori e l'osservazione del vano a restauri ultimati hanno permesso di avanzare alcune considerazioni.

In primis, si osservano decorazioni abbastanza rigide e limitate alla rappresentazione degli elementi dell'architettura quali cornici, colonne, dentelli; le parti figurative sono pressoché assenti. Tale impostazione è simile a quanto si riscontra nei restanti ambienti del palazzo, suggerendo anche per questo vano il contributo di Dragoni, ornataista a cui le fonti abbiamo visto riconoscere abilità poco più che discrete. Anche soffermandosi sulla costruzione geometrica degli elementi architettonici dipinti, si nota come l'applicazione della prospettiva centrale non sia troppo rigorosa: è quanto emerge ad esempio osservando mensole e dentelli nella trabeazione, che paiono rappresentate in fuga di 45° a seconda che siano in una metà o nell'altra della stanza. Il confronto con noti episodi decorativi coevi o di qualche anno precedenti, come le decorazioni di Manfredini¹⁶, attivo anche nell'ambito della riforma di Palazzo Stanga del Rodi (1789),

15 Nel corso dei restauri è emerso un nome, illeggibile per chi scrive, che potrebbe rimandare all'autore delle decorazioni.

16 M. MANDER 2007. Si vedano gli interventi di Manfredini presso Palazzo Affaitati, Palazzo Stanga (1791), Palazzo Manna (1800): in M. TANZI 1985, pp. 74-93; per Palazzo Manna si veda anche A. LANDI-F. PETRACCO 2010, pp. 133-167.

conferma per gli apparati decorativi della residenza vescovile una qualità decorativa più modesta.

Di maggiore interesse è invece l'analisi del vano incentrata sul rapporto tra architettura e apparati decorativi, e sulla perizia degli stratagemmi impiegati per rendere verosimile la percezione spaziale delle architetture dipinte.

Innanzitutto, risulta strategica la scelta di proporre pitture in prospettiva, come suggerisce anche Milizia¹⁷, in un vano di ridotte dimensioni dove vi sia poca possibilità di movimento. L'osservatore, entrando e uscendo quasi immediatamente dal vano, ha un punto di vista quasi sempre centrale, coerente alla corretta percezione della costruzione prospettica delle architetture dipinte. Al contrario, prevedere complesse quadrature negli altri ambienti della *promenade*, come lo scalone o la galleria, avrebbe determinato inevitabilmente, lungo il percorso, punti di vista incoerenti con la percezione delle prospettive dipinte.

Anche la scelta degli elementi architettonici dipinti proposti sui primi due livelli del 'capo scala' può essere intesa come un tentativo di rendere più realistiche le finte architetture. La collocazione in una posizione prossima all'osservatore, dove maggiormente la corretta percezione delle fughe prospettiche è influenzata dal movimento, di un essenziale colonnato con fusti circolari, manifesta la consapevolezza che la loro rappresentazione in prospettiva non muti al muoversi all'interno del vano. Al contrario, al livello superiore sono rappresentate le prospettive più ambiziose, oltre agli elementi decorativi più particolareggiati, evitando in tal modo una loro osservazione ravvicinata che avrebbe reso poco credibili i dettagli dipinti.

La luce, e in particolare il rapporto tra il lume naturale e la rappresentazione pittorica di luci e ombre, è un altro elemento gestito con attenzione. Per i quadraturisti era consueto dipingere sulle finte architetture effetti coerenti alla luce naturale proveniente dalle finestre presenti negli ambienti¹⁸. In questo caso si osserva una soluzione articolata, che dialoga con la complessa illuminazione naturale del vano. Al livello inferiore le ombre sono rappresentate come se fossero una conseguenza della luce naturale proveniente dall'unica finestra posta a nord. All'ultimo livello, oltre la volta traforata, vi sono tre finestre sui lati sud ed est, quindi in posizioni opposte rispetto a quella del livello inferiore, e le ombre dipinte sulle quadrature tengono conto di tale illuminazione. A metà del vano le ombre rappresentano sia la luce della finestra nella stanza, sia quella

17 "Se dunque l'architetto saprà ben regolare il pittore, darà alle sue fabbriche più lustro con fare applicare opportunamente certe pitture in alcuni luoghi per farli comparire più spaziosi, e per correggere in altri inevitabili difetti [...]. Nell'adoperare la prospettiva nelle fabbriche si eviti di rappresentare quegli oggetti che ricreano in un sol punto del luogo, e negli altri punti offendono la fantasia. Così se un soffitto presenta all'occhio uno o più ordini di architettura, con pilastri o con colonne, per poco che l'occhio di scosti dal punto di veduta, nasce tosto una confusione tale, che tutto sembra sconcerto e rovina [...]. Per evitare tali inconvenienti non si hanno da impiegar prospettive, che là dove si han da vedere da' punti fissi, o almeno poco variabili": F. MILIZIA 1853, p. 161.

18 L. BALBONI- P. CORRADINI 2021, pp. 27-40.

proveniente dall'alto dalle finestre sommitali, attraverso la volta traforata (fig. 3).

Un ulteriore stratagemma per rendere verosimile l'illusione spaziale è la compresenza di elementi reali a fianco di quelli dipinti, in una concezione integrata di pittura e architettura. La porta verso la galleria è affiancata a un altro serramento simmetrico, non dipinto ma ligneo, anche se cela un passaggio tamponato. Ma è la volta, e il suo stretto rapporto con l'apparato decorativo, che maggiormente contribuisce all'efficacia dello spazio pensato dal Rodi. Sulle logge dipinte all'intradosso della volta il pittore non si limita a proporre un generico sfondato in secondo piano per dare il senso della profondità, ma rappresenta una complessa geometria polilobata (fig. 1). Le pareti dipinte in secondo piano delimitano infatti uno spazio rettangolare con absidi semicirculari sui lati corti e a semiellisse sui lati lunghi. Si tratta di geometrie intrinsecamente collegate alla forma ellittica del traforo nella volta, che genera gli allineamenti che disegnano le parti absidale nella pittura in prospettiva.

Più in generale, architettura e pittura concorrono in modo coerente e rigoroso alla percezione dell'illusoria impostazione spaziale unitaria proposta dal Rodi per il 'capo scala': un ambiente articolato su tre livelli, ognuno dei quali ha un primo e un secondo piano di profondità, ottenuti nell'ordine con un colonnato, un loggiato e una balconata. Ne è un esempio il modo in cui è applicato l'espedito pittorico impiegato di frequente per accrescere la percezione delle superfici in secondo piano usando per esse colori di tonalità più tenui. Tali cromie sono utilizzate sia sulle superfici che simulano un secondo piano dipinto in prospettiva sull'intradosso della volta, sia per le decorazioni dipinte in primo piano nel vano sommitale, che per la presenza della volta traforata è concepito per essere percepito anch'esso in secondo piano.

Un'ultima suggestione emerge osservando la volta traforata. Dal punto di vista costruttivo, nonostante la rilevante estensione del foro, essa è in mattoni. La sua costruzione è ancor più complessa perché, non essendo una volta a pianta centrale ma a botte, il perimetro curvilineo del foro centrale non è complanare, ma ha andamento 'ondulato' (figg. 4 e 5). Ciò pare contrastare con una soluzione a regola d'arte secondo i canoni del neoclassicismo, in quanto risulta geometricamente irregolare e non ben proporzionata; poco funzionale, con riferimento alla percorrenza del ballatoio; strutturalmente problematica. Tali criticità si sfumano se si analizza la volta esclusivamente con riferimento alla sua efficacia nel contribuire all'illusione spaziale complessiva proposta per il 'capo scala'. Osservata dal basso, cioè dal punto di vista di chi percorre il vano, l'irregolarità del perimetro del traforo è quasi impercettibile. In tal senso, la scelta della forma ellittica per il foro centrale contribuisce a rendere meno evidente la non complanarità dell'apertura. Anche le geometrie delle decorazioni dipinte all'intradosso della volta contribuiscono a regolarizzare la percezione del foro. Ciò suggerisce che i canoni neoclassici di regolarità, simmetria, decoro, euritmia, ordine, non siano ottenuti dal Rodi utilizzando esclusivamente gli strumenti rigorosi della geometria mongiana, ma anche



Fig. 6

Fig. 6 - Cremona, Palazzo Vescovile, 'capo scala', vista del terzo livello decorativo rinvenuto nell'ambiente sopra alla volta traforata durante i lavori di restauro.

ricorrendo a espedienti empirici, e che è alla prova della percezione in prospettiva dei luoghi che tali canoni devono trovare il loro riscontro. Anche dal punto di vista funzionale e strutturale la volta non risulta particolarmente critica se la si considera come un mero allestimento. Infatti, la balausta è in legno; peraltro il lato interno, non visibile dal basso, è lasciato al grezzo, come in altre situazioni analoghe è stato osservato¹⁹. Inoltre, l'osservazione delle finiture e delle quote dei passaggi per l'accesso all'estradosso della volta evidenzia che un pavimento non sia mai stato posato, e dunque che la balconata fosse concepita sin dall'origine come impraticabile, senza la necessità di dover sostenere alcun peso a parte il proprio. Si tratta quindi di un elemento funzionale non all'uso, ma alla scenografia pensata dal Rodi per garantire la percezione dello spazio unitario proposto per il 'capo scala'.

A parere di chi scrive, è possibile riconoscere nelle quadrature del vano un rapporto tra architetto e pittore tutto sbilanciato a favore dell'architetto. Il Rodi, che dal 1790 succede a Manfredini come docente di ornato nel liceo di Cremona²⁰, appare il vero ideatore dell'impianto architettonico e decorativo, relegando il pittore a un semplice esecutore al suo servizio. Pare infatti che, sin dalla concezione del progetto, egli sia consapevole che i limiti spaziali dell'ambiente saranno superati anche con l'ausilio dell'ornato. "Per ornato s'intende tutto quel pulimento che s'impiega, o si sovrappone al vivo d'uno fabbrica. I principali ornati sono gli ordini, le sculture, le pitture, i marmi, gli stucchi, ec."²¹; tra le pitture, il quadraturismo è la modalità decorativa a cui si affida estesamente il Rodi per poter rappresentare la soluzione spaziale da lui concepita per l'ambiente.

19 Si veda ad es. la balausta del salone di Villa Ugolani Dati a Cella Dati".

20 A. CÒCCIOLI MASTROVITI 2017.

21 F. MILIZIA 1853, p. 5.

L'approfondimento dell'episodio decorativo aggiunge nuovi dati sui lavori per la residenza vescovile di fine Settecento. Inoltre, pare confermare, ancora all'inizio del XIX secolo, la rilevanza del ruolo attribuito alle quadrature nella riforma del Palazzo Vescovile, e la perizia di alcune personalità, in particolare del Rodi, nel ricorrere alle potenzialità illusorie del quadraturismo, non più rivolte a ottenere mirabolanti effetti spaziali, ma declinate per definire mediante illusioni verosimili un'architettura proporzionata e coerente ai canoni neoclassici in voga al tempo.

Riferimenti bibliografici

- L. BALBONI - P. CORRADINI, *Dal teatro al palazzo: la luce artificiale in Emilia dai Bibiena a Petitot*, in A. GRIMOLDI - A. LANDI (a cura di), *Luce artificiale e vita collettiva. Pratiche di illuminazione nell'Italia del Nord tra Settecento e Ottocento*, Mimesis, Fano 2021, pp. 27-40.
- A. BELLINI, *Le premesse*, in *Ottocento cremonese. Le forme dell'architettura. Attività edilizia nei centri urbani*, IV, Turris, Cremona 1995.
- R. CARLETTI (a cura di), *La nuova Cittadella Giudiziaria di Cremona. Il Palazzo Silva-Persichelli e la Casa dei preti delle Missioni. Conservazione, restauro e integrazione*, Monotopia Cremonese, Cremona 2008.
- A. CÒCCIOLI MASTROVITI, *Natali Francesco, Natali Gian Battista, Natali Giuseppe*, in G. BRIGANTI (a cura di), *La pittura in Italia. Il Settecento*, 2 voll., Electa, Milano 1990, II, pp. 805-807.
- A. CÒCCIOLI MASTROVITI, *Momenti, protagonisti e aspetti del quadraturismo a Piacenza e nel territorio nell'età dei Bibiena: Giuseppe, Francesco e G. Battista Natali*, in F. FARNETI - D. LENZI (a cura di), *L'Architettura dell'inganno. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, atti del convegno (Rimini, 2002), Alinea, Firenze 2004, pp. 267-277.
- A. CÒCCIOLI MASTROVITI, *Rodi Faustino*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 88, Treccani, Roma 2017, *ad vocem*.
- E. GALIMBERTI, *L'archivio di stato nell'ex Monastero di San Benedetto a Cremona. Analisi storico-critica per la definizione di una strategia di riutilizzo*, tesi Laurea Magistrale, Politecnico di Milano, relatore prof. P. CORRADINI, correlatore prof.ssa L. BALBONI, a.a. 2020-2021.
- G. GRASSELLI, *Abecedario biografico dei pittori, scultori ed architetti cremonesi*, Manini, Milano 1827.
- L'Episcopo di Cremona attraverso il tempo: mappe, documenti, immagini*, Amministrazione provinciale di Cremona, Cremona 1987.
- A. LANDI - F. PETRACCO, *Palazzo Manna a Cremona. Gli interventi neoclassici del secolo XIX*, in "Bollettino Storico Cremonese", N.s., XV-XVI, 2008-2009 (2010), pp. 133-167.
- M. MANDER, *Manfredini Giuseppe*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 68, Treccani, Roma 2007, *ad vocem*.
- F. MILIZIA, *Principi di architettura civile (1753), illustrati dal professore architetto Giovanni Antolini*, Serafino Majocchi, Milano 1853.
- M. TANZI, *Aspetti della pittura neoclassica in Lombardia tra rivoluzione e restaurazione: Giuseppe Manfredini (1789-1815)*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", 26, 1985, pp. 74-93.
- S. TASSINI - M. MORANDI, *Faustino Rodi. Un architetto neoclassico nella Cremona del XVIII-XIX secolo: saggio di esplorazione*, in "Arte lombarda", 90-91, 1989, pp. 162-177.

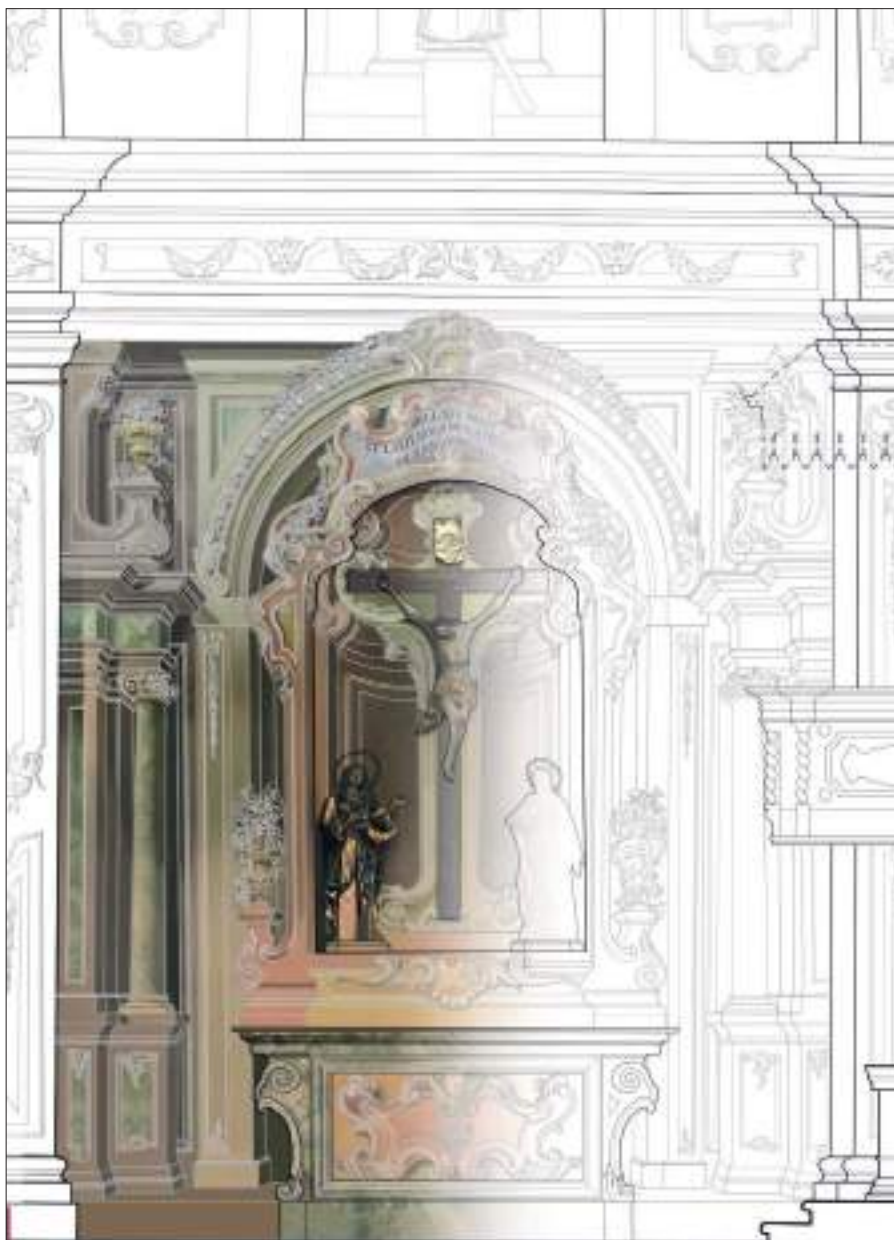


Fig. 1

Fig. 1 - Piacenza, Chiesa di S. Giorgio Sopramuro: elaborato bidimensionale risultato del rilievo digitale integrato rappresentante uno dei costrutti prospettici opera dei quadraturisti Francesco e Giovan Battista Natali, sovrapposizione con fotopiano.

LA DECORAZIONE DI FRANCESCO E GIOVAN BATTISTA NATALI NELLA CHIESA DI S. GIORGIO SOPRAMURO A PIACENZA

Stefano Bertocci - Roberta Ferretti

ABSTRACT: *This study investigates the works of the quadratura painters between Tuscany and Emilia Romagna, with particular focus on the decorations made by the Cremonese Natali in the 18th century. It focuses on the documentation and analysis of the decorative apparatus of the Church of San Giorgio Sopramuro in Piacenza, using the integration of consolidated digital survey techniques, such as laser scanning and SfM photogrammetry, to document both the wall paintings and the architecture of the building under examination. The study explores the interaction between real and virtual painted space, revealing the effectiveness of the perspective solutions adopted to create visual illusions that engage the observer. The operating methods of the Natali are explored, in particular the use and repetition of preparatory cartoons for the creation of complex and scenographic architectural perspectives. The research highlights the skill of the Natali not only in respecting the rules of perspective but also in adapting their compositions to the existing architectural space. The results offer new perspectives for the conservation and valorisation of this artistic heritage, emphasising the importance of digital survey for the conservation of the works and the possibility of virtual fruition.*

KEYWORDS: Quadraturism in Piacenza, integrated digital survey, Francesco Natali, Giovan Battista Natali, perspective, laser scanning and SfM photogrammetry.

La documentazione dei complessi architettonici decorati dai cremonesi Natali è stata condotta all'interno del progetto "L'architettura dell'Inganno" che si occupa da oltre un ventennio di studiare i pittori di quadratura a partire dalle opere realizzate in Toscana, e in particolare si è focalizzato sul caso studio della cittadina di Pontremoli, dove per buona parte del Settecento sono stati attivi i cremonesi Natali, per poi estendersi alle attività degli stessi artisti nella prima parte del secolo nel territorio emiliano. Il presente contributo si inserisce in quest'ultimo filone della ricerca e si focalizza sulla documentazione e sull'analisi dell'apparato decorativo della Chiesa di S. Giorgio Sopramuro a Piacenza. La metodologia d'indagine ha previsto l'utilizzo di consolidate tecniche di rilievo digitale integrato, laser scanner e fotogrammetrico (SfM)¹, sia per la

1 *Structure from Motion.*

documentazione delle pitture murali che per il rilievo architettonico degli ambienti in cui esse sono collocate (fig. 1). Questo ha permesso di approfondire un argomento molto dibattuto e di sicuro interesse per gli studiosi relativo alle tecniche di realizzazione e ai metodi e gli artifici prospettici utilizzati nell'impostazione del disegno generale per favorire una migliore percezione e un maggior coinvolgimento visivo dell'osservatore. La relazione che intercorre tra l'architettura virtuale e l'ambiente reale in cui sono collocate le opere pittoriche dei quadraturisti è un tema ampiamente trattato, fondamentale per comprendere le logiche con cui queste scenografiche decorazioni sono state progettate e successivamente realizzate. L'analisi delle pitture murali proposta in questo contributo utilizza una metodologia messa a punto durante precedenti esperienze condotte sulle decorazioni presenti all'interno della Chiesa di S. Teresa² e delle Teresiane³ a Piacenza e all'interno dei saloni al piano nobile di Palazzo Pavesi, oggi proprietà della famiglia Ruschi Noceti, a Pontremoli⁴. I dati raccolti rappresentano un'importante documentazione di questo patrimonio che, oltre a costituire la base di affidabili studi relativi al cantiere, possono costituire una sorta di 'doppio virtuale' del monumento costituendo un efficace strumento per la conservazione dell'immagine e la possibilità di fruizione, anche in virtuale, di opere collocate in ambienti difficilmente accessibili⁵.

INQUADRAMENTO STORICO

A partire dalla prima metà del Seicento, il quadraturismo ha trovato grande applicazione nelle decorazioni di chiese, palazzi e ville nobiliari, diventando una delle espressioni artistiche più raffinate dell'epoca. Il successo di questo genere pittorico risiede nella sua capacità di generare nell'osservatore, grazie all'interazione tra l'architettura reale e l'apparato architettonico dipinto o virtuale, più o meno popolato da figurazione, stupore e meraviglia temi molto cari alla poetica barocca. In Emilia Romagna, e in particolare nella città di Piacenza, operarono, per tutta la metà del Settecento, i cremonesi Giuseppe, Francesco e Giovan Battista Natali, tra i principali interpreti di architetture dell'inganno⁶. La chiesa oggetto di questo studio è dedicata a San Giorgio dal 1567, quando fu ceduta all'arciconfraternita dei Disciplinati di San Giorgio, nonostante le sue origini siano più antiche. Si tratta di un edificio di piccole dimensioni a navata unica coperto da una volta a botte lunettata. Oltre all'ambiente principale si trovano la sagrestia e, verso la strada, un ossario monumentale con una interessante

2 A. COTTINI-R. FERRETTI 2020.

3 S. BERTOCCI, M. BERCIGLI, R. FERRETTI 2022.

4 S. BERTOCCI- M. BERCIGLI 2020; S. BERTOCCI 2023.

5 S. BERTOCCI 2023; R. FERRETTI 2023.

6 A. CÒCCIOLI MASTROVITI 2006.

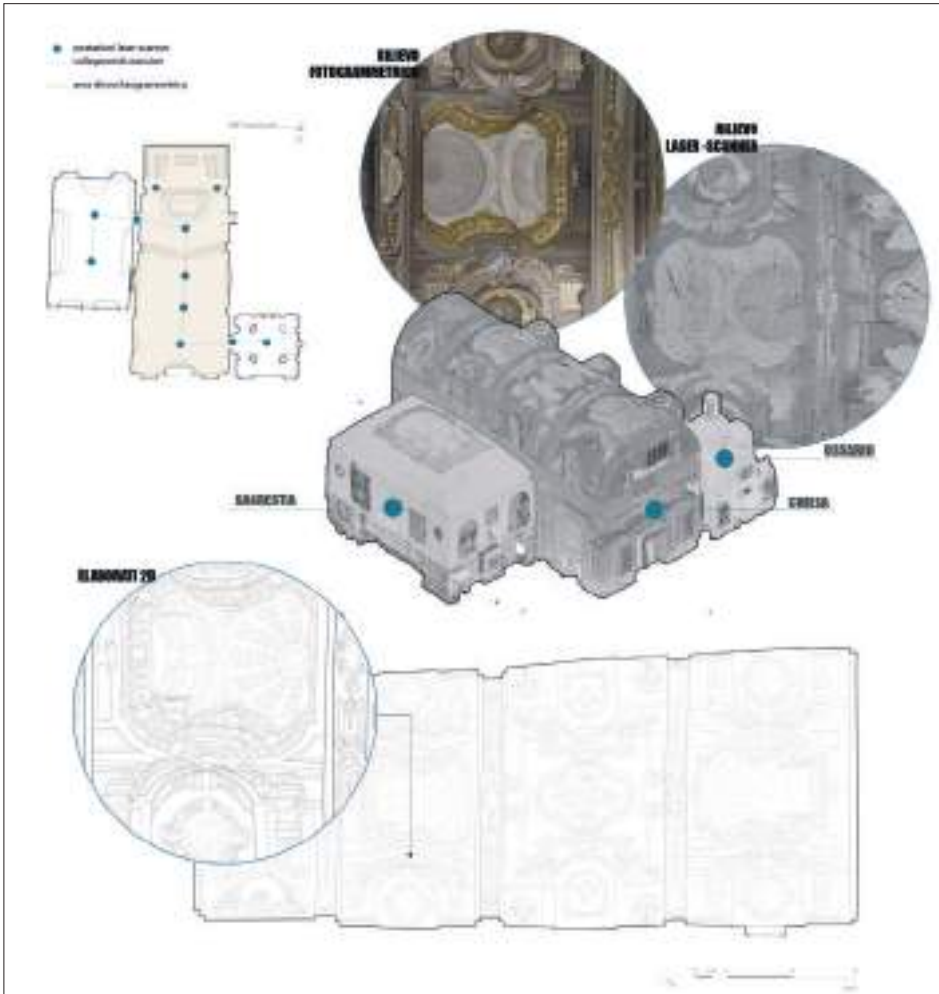


Fig. 2

Fig. 2 - Piacenza, Chiesa di S. Giorgio Sopramuro: schematizzazione del workflow di documentazione e di elaborazione degli output tramite l'utilizzo di tecniche di rilievo digitale integrato.

struttura a croce greca costruito nella prima metà del Settecento. La semplicità architettonica e spaziale della architettura della chiesa si avvale, o si completa percettivamente, con un ricchissimo apparato decorativo opera di alcuni artisti appartenenti alla famiglia Natali. La presenza di Francesco Natali (Cremona, 1669-Pontremoli, 1735) a Piacenza è documentata a partire dal 1711 per la decorazione della sagrestia della



Fig. 3

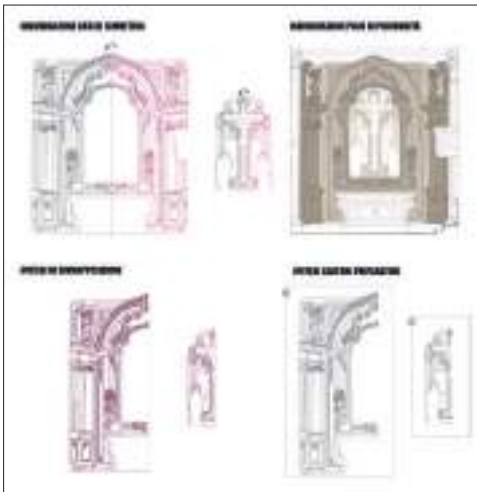


Fig. 4

Fig. 3 - Piacenza, Chiesa di S. Giorgio Sopramuro: elaborati bidimensionali rappresentanti la volta e una delle pareti della chiesa. Studio della prospettiva ed individuazione dei punti di fuga.

Fig. 4 - Piacenza, Chiesa di S. Giorgio Sopramuro: elaborati bidimensionali rappresentanti uno dei costrutti prospettici rappresentati sulle pareti della chiesa. L'immagine mostra le diverse fasi di cui si compone l'analisi dell'apparato decorativo: individuazione di assi di simmetria, individuazione dei piani di profondità, ipotesi di sovrapposizione e ipotesi di cartoni preparatori.

Chiesa di S. Giorgio Sopramuro: questa sarà la prima di numerose, seppur discontinue, opere realizzate in collaborazione con il figurista Sebastiano Galeotti⁷. Nel 1716, dopo un periodo a Milano, Francesco Natali si trasferì a Piacenza dove visse gli anni più importanti della sua formazione e carriera da pittore⁸. Il confronto con l'ambiente artistico lombardo si era, infatti, rivelato decisivo per la sua crescita artistica e l'aveva portato ad un'evoluzione stilistica significativa rispetto ai suoi predecessori⁹. Pur mantenendo nel suo tratto le caratteristiche di semplicità e linearità tipiche del quadraturismo emiliano, aveva integrato nuovi elementi stilistici come l'uso di fogliami e cespi di fiori, oltre alla tendenza a una maggiore profondità della prospettiva illusoria¹⁰. Con Galeotti e con il figlio Giovan Battista (Pontremoli, 1698-Piacenza, 1768), si occupa nel 1733 della decorazione della Chiesa di S. Giorgio Sopramuro¹¹, oggetto di questo contributo, dove intervenne solo in decorazioni marginali. Lo stile pittorico di Giovan Battista, di cui l'edificio in esame rappresenta un esempio significativo, si sviluppa in complesse scenografie architettoniche il cui repertorio decorativo è caratterizzato da frontoni mistilinei, conchiglie, vasi di fiori, poggiosi o balconcini aggettanti. Con il proseguire della sua carriera pittorica si nota, infatti, un progressivo allontanamento dalla credibilità architettonica in favore di una tendenza a camuffare e a celare la struttura architettonica mediante questi elementi, una modalità vicina al fare compositivo paterno ma permeato di nuovi elementi¹².

METODOLOGIA DI DOCUMENTAZIONE

Il rilievo digitale integrato delle pitture murali e degli ambienti in cui esse sono inserite, eseguito con le consolidate metodologie laser-scanner e fotogrammetriche (*SfM*), ha permesso di eseguire la lettura critica di alcune delle opere maggiormente esemplificative della bottega dei Natali e di documentare alcune delle conoscenze pratiche e operative del cantiere che caratterizza la loro intensa attività nel corso del Settecento¹³.

La campagna di documentazione della Chiesa di S. Giorgio Sopramuro e del suo apparato decorativo è stata condotta dal gruppo di ricerca dell'Università di Firenze nel maggio del 2019, con il coordinamento degli autori di questo saggio, con lo scopo di acquisire dati utili a effettuare approfondimenti riguardanti la complessa relazione tra spazio reale, rappresentazione illusoria e percezione dell'osservatore caratterizzata,

7 R. BOSSAGLIA, L. BERTOCCHI, V. BIANCHI 1997.

8 *Ibidem*.

9 *Ibidem*.

10 *Ibidem*.

11 *Ibidem*.

12 F. FARNETI 2018.

13 S. BERTOCCHI 2023.

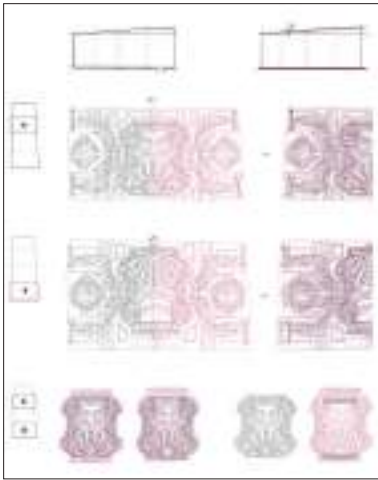


Fig. 5



Fig. 6

Fig. 5 - Piacenza, Chiesa di S. Giorgio Sopramuro: ipotesi di sovrapposizione tra porzioni della stessa campata e tra porzioni di campate diverse.

Fig. 6 - Piacenza, Chiesa di S. Giorgio Sopramuro: pianta della volta sovrapposta al fotopiano (in alto), e con individuazione dei piani di profondità.

in questo come in altri casi riferibili agli stessi autori, da una accurata realizzazione e da prassi operative ben sperimentate nella bottega cantiere dei Natali.

La metodologia di documentazione ha previsto l'acquisizione di dati relativi sia alla componente metrico-morfologica, sia a quella cromatico-materica degli ambienti oggetto di studio. Il rilievo laser-scanner ha permesso di ottenere un modello costituito da una nuvola di punti di alta qualità e affidabilità metrica, che ha rappresentato una banca dati essenziale, oltre che per l'elaborazione di disegni architettonici accurati, per la restituzione grafica in scala della decorazione pittorica; quest'ultima ha costituito la base per svolgere le analisi tecniche relative all'impostazione geometrica della decorazione a quadratura (fig. 2). L'acquisizione di questi elementi è fondamentale non solo ai fini della documentazione e della conservazione ma anche per lo svolgimento di analisi grafiche sull'apparato decorativo: lo studio delle prospettive architettoniche dipinte, infatti, non può prescindere dalla relazione con l'ambiente in cui esse sono inserite e dalla specifica forma geometrica delle superfici decorate¹⁴. Nel caso delle opere pittoriche, le finalità del rilievo non sono legate solo alla componente morfologica e dimensionale ma una parte consistente delle informazioni riguarda le loro caratteristiche cromatiche e materiche. I pittori quadraturisti, per ottenere un maggiore coinvol-

14 R. FERRETTI 2023.

gimento dell'osservatore e per ambire a una perfetta continuità visiva tra spazio reale e spazio dipinto, si servivano non solo delle regole della geometria e della prospettiva ma anche dei principi della percezione del colore e della cosiddetta 'prospettiva aerea' che restituisce il fenomeno dell'opacità atmosferica e il degradare dei colori con l'aumentare della lontananza dell'osservatore. Il rilievo fotogrammetrico (*SfM*) richiede l'acquisizione di una serie di immagini ad alta risoluzione, consecutive tra di loro e ragionevolmente sovrapposte che, adeguatamente elaborate, permettono di ottenere un modello fotogrammetrico tridimensionale dal quale esportare immagini ortografiche con *texture* ad alta risoluzione. L'acquisizione di immagini ad alta risoluzione permette, inoltre, di rintracciare sul dipinto importanti tracce legate alla fase di messa in opera delle pitture murali come spolveri, incisioni, tracciati e altri segni della loro costruzione. Il protocollo di acquisizione ed elaborazione dei dati fin qui descritto permette di ottenere elaborati bidimensionali, quali piante e sezioni, affidabili e precisi e immagini orto rettificate delle superfici decorate. Questo tipo di rappresentazione è fondamentale per la realizzazione di mappe tematiche utili a diversi scopi, come studi diagnostici relativi al degrado delle superfici per possibili interventi di conservazione e restauro, oppure, come nel caso di questo studio, la verifica delle tracce e delle incisioni dovute alle tecniche di realizzazione improntate, nel caso del presente lavoro, principalmente sull'utilizzo di cartoni preparatori utilizzati in sequenza. La documentazione digitale 3D rappresenta, quindi, uno strumento essenziale per esaminare le superfici dei manufatti che, come accade nelle indagini archeologiche, consente di andare a leggere le testimonianze materiali e le tracce delle lavorazioni che si conservano nella superficie dell'intonaco¹⁵. Le opere analizzate dimostrano come non si può separare la conoscenza della regola prospettica dalla tecnica di esecuzione e come si debba curare la tipicità architettonica e dei materiali con l'affinamento delle soluzioni tecniche per arrivare a un metodo sistematico di prolungamento dell'esperienza reale invadendo lo spazio prospettico¹⁶. L'utilizzo combinato di tecniche diverse ha arricchito il database di conoscenze, consentendo di sviluppare strategie più efficaci per l'analisi, la conservazione e la valorizzazione del patrimonio artistico analizzato.

ANALISI DELL'APPARATO DECORATIVO DELLA CHIESA DI S. GIORGIO SOPRAMURO

Lo studio dei pittori di quadratura è un tema che lega varie discipline e si avvale, fra l'altro, delle conoscenze geometrico matematiche dell'epoca, della tecnica della pittura murale, della storia dell'arte e dell'architettura oltre che della storia della de-

15 S. BERTOCCI 2023.

16 G. AMORUSO-M.V. FIRENZE 2014.

corazione¹⁷. La rappresentazione pittorica dell'architettura necessitava, infatti, oltre a una profonda conoscenza delle regole prospettiche, anche una particolare attenzione alle regole dell'ottica e della percezione visiva in base alle quali il quadraturista doveva essere in grado di integrare in qualche modo le regole della prospettiva lineare al fine di ottenere delle composizioni con effetti maggiormente accattivanti e coinvolgenti per l'osservatore. Questo carattere di complessità operativa dell'intervento pittorico si riflette anche nelle fasi di studio e analisi delle singole quadrature che devono prendere in considerazione i diversi aspetti delle modalità di realizzazione e di allestimento del cantiere delle quali poche testimonianze sono giunte fino ad oggi. Per individuare le ragioni progettuali in relazione alle modalità con cui i quadraturisti procedevano alla costruzione delle opere pittoriche è necessario fare una sorta di percorso a ritroso nel processo creativo dell'opera arrivando a distinguere l'idea originaria dalle vicende proprie della realizzazione, che, come è stato possibile verificare, portano l'artista a adattarne l'impostazione prospettica. La metodologia d'indagine messa a punto nelle precedenti esperienze condotte su queste tematiche e utilizzata anche in questo caso si compone principalmente di tre fasi. In primo luogo, vengono individuati i punti di fuga propri di ciascun quadro in modo da definire uno o più orizzonti all'interno di ogni singolo disegno prospettico. Il secondo passaggio prevede l'individuazione dei piani di profondità utili a ipotizzare la suddivisione dei cartoni preparatori e a fare eventuali considerazioni sulla componente percettiva dei costrutti virtuali. Infine, quando è possibile verificare la presenza di assi di simmetria nelle composizioni, si può studiare la eventuale sovrapposizione di porzioni di disegno e si possono quindi ipotizzare i formati dei cartoni preparatori utilizzati dai pittori per dare vita alla scena virtuale.

Il caso studio della Chiesa di S. Giorgio Sopramuro permette di ripercorrere diverse soluzioni operative che concorrono a dare vita a un artificio prospettico particolarmente efficace e coinvolgente. Le pareti presentano costrutti prospettici speculari nel caso della seconda e della quarta campata, mentre per quanto riguarda la terza campata sono state rappresentate delle prospettive illusorie relazionate alle opere d'arte lì collocate. Nei costrutti prospettici dipinti sulle pareti si utilizzano prospettive architettoniche a quadro verticale con punto di vista centrale e orizzonte disposto grossomodo all'altezza dell'osservatore. Come nel caso di altri costrutti prospettici studiati in precedenza si riscontra un allineamento delle prospettive nella parte adiacente all'imposta della volta e nelle lunette, con la parte centrale della figurazione della parete sottostante, vale a dire che il pittore prosegue in alto su una porzione della volta l'impostazione prospettica della parte centrale della prospettiva rappresentata sulla parete sottostante (fig. 3). L'applicazione di questo espediente prospettico, oltre a rispondere a necessità legate alla percezione dell'osservatore, permetteva ai quadraturisti di 'addolcire' la

17 S. BERTOCCI 2023.

transizione tra superfici di diversa curvatura ottenendo così una maggiore continuità tra lo spazio reale e quello illusorio. Come detto nel paragrafo precedente, gli elaborati bidimensionali di dettaglio ottenuti dal rilievo digitale integrato rappresentano un importante strumento per svolgere analisi relative alla messa in opera. Attraverso la restituzione delle superfici pittoriche è, infatti, possibile evidenziare le parti della figurazione che si ripetono uguali ma speculari. Nel caso delle raffigurazioni su superfici piane si evidenzia come, ad esempio, nella seconda campata sia presente una porta intorno alla quale la raffigurazione prospettica è costruita. Ipotizzando come asse di simmetria quello della porta e sovrapponendo le due porzioni, si nota come esse non corrispondano perfettamente. Si è quindi proceduto a effettuare la sovrapposizione ipotizzando la divisione dei cartoni in base ai piani di profondità e si è potuto constatare come, visto che l'apertura non si trova perfettamente al centro della campata, per le parti adiacenti alla porta sia stato usato l'asse di simmetria da essa definito, mentre gli elementi appartenenti al primo piano di profondità sono stati utilizzati per correggere percettivamente questo disallineamento. Si ipotizza, quindi, l'utilizzo di due cartoni preparatori. Questo procedimento è stato ripetuto per tutte le campate e in ogni caso è stata verificata la stessa ipotesi di utilizzo di più cartoni (fig. 4). Nel caso delle decorazioni sulle volte il disegno in vera grandezza, e quindi la realizzazione dei cartoni preparatori, è più complicata a causa della curvatura dell'intradosso della volta. È quindi necessario applicare le regole della proiezione anamorfica per sfruttare le possibilità di realizzare una decorazione prospettica coerente con le possibilità percettive dell'osservatore disposto al disotto della volta al centro della sala¹⁸. La decorazione della volta è composta da due cupole cassettonate speculari rappresentate nella seconda e nella quarta campata, al disopra di un balconcino mistilineo sovrastato da un arco che si ripete da entrambi i lati della figurazione. Dallo studio dei punti di fuga della costruzione prospettica si evince come il *focus* della decorazione della volta sia rivolto verso la terza campata (come mostrato dagli ideogrammi in fig. 3), nonostante i punti di fuga non si trovino tutti perfettamente sulla stessa linea di orizzonte. Anche in questo caso, dopo aver proceduto allo sviluppo in vera grandezza delle figurazioni pittoriche, si è proceduto al riconoscimento delle parti che presentavano sovrapposizioni coerenti. Dopo aver considerato, quindi, la prima sovrapposizione ipotetica dell'intera rappresentazione secondo un unico asse di simmetria, si è proceduto alla sovrapposizione della stessa figurazione divisa in porzioni. Anche questo caso si ipotizza l'utilizzo di più cartoni preparatori. Come accennato, nella seconda (B) e nella quarta (D) campata sono rappresentate due scene prospettiche speculari, e si potrebbe immaginare che siano stati utilizzati gli stessi cartoni. Anche in questo caso dalla sovrapposizione si evince che non è così, infatti, a causa dell'irregolarità delle dimensioni dell'edificio in pianta

18 S. BERTOCCI 2023.

(che, più stretto nella parte absidale, va allargandosi verso la facciata), i nostri artisti hanno dovuto adattare il disegno alle dimensioni dell'architettura reale, ad esempio, rendendo visibili altri elementi della scena illusoria come la volta a crociera (fig. 5). Si evidenzia infine anche un sapiente utilizzo della prospettiva aerea e del colore¹⁹ i quali seguono il degradare o l'aumento della luce naturale figurata secondo diverse tonalità in relazione alla distanza dei piani dello sfondato per conferire maggiore profondità alla scena prospettica (fig. 6).

CONCLUSIONI

Il presente contributo, applicato al caso della decorazione della chiesa piacentina, ha permesso di mettere in luce la complessità e la varietà delle tecniche utilizzate dai pittori di quadratura nella realizzazione di decorazioni architettoniche illusionistiche. Con l'aggiornamento delle tecnologie a nostra disposizione e l'integrazione di metodologie sperimentate in alcuni settori delle analisi delle pitture murali è possibile fare ancora ulteriori passi di sicuro interesse dal punto di vista della ricerca scientifica e, nello specifico, chiarire le modalità operative e le fasi di cantiere di quadraturisti che hanno prodotto una nutrita quantità di opere²⁰. Il caso studio ha rivelato come l'abilità dei quadraturisti non si limitasse alla semplice applicazione delle regole prospettiche, ma si estendesse anche alla capacità di adattare le rappresentazioni pittoriche illusionistiche alle esigenze percettive dell'osservatore, mentre l'uso sapiente di cartoni preparatori dimostra una profonda conoscenza delle dinamiche visive e una notevole maestria tecnica nelle fasi esecutive dell'opera. È stato quindi possibile realizzare un abaco dei cartoni che costituivano le matrici per il completamento delle decorazioni parietali e del soffitto, individuando tredici differenti cartoni per le pareti e undici cartoni per le volte. Lo studio ha evidenziato l'importanza di considerare la decorazione murale non solo come un elemento pittorico, ma come parte integrante dell'architettura e del processo di progettazione del suo completamento decorativo, capace di trasformare lo spazio reale in un'esperienza visiva coinvolgente. La ricerca conferma il valore storico e artistico delle opere dei Natali e sottolinea l'importanza della loro conservazione e valorizzazione, non solo per il loro intrinseco valore estetico, ma anche per il contributo che offrono alla comprensione delle pratiche artistiche e delle tecniche prospettiche

19 Il tema del colore è un tema ampiamente trattato a partire dai principi teorizzati da Aristotele e, successivamente, da Leonardo da Vinci. Sul tema della prospettiva e del colore è di grande importanza il Trattato di prospettiva scritto intorno al primo ventennio del Seicento dal teatino Matteo Zaccolini (Cesena, 1574-Roma, 1630), di cui il manoscritto più vasto che lo compone, intitolato *De' colori e prospettiva del colore*, ci è pervenuto grazie a una copia puteana conservata nella Biblioteca Laurenziana di Firenze. Il trattato descrive partendo dai precetti aristotelici l'applicazione della teoria dei colori nella pratica artistica, dando particolare rilevanza all'osservazione del colore in natura.

20 S. BERTOCCI 2023.

del Settecento. Le tecniche di documentazione e di analisi impiegate rappresentano inoltre un modello replicabile, quando ne esistano le condizioni, per lo studio di altre opere di quadratura, e consentono di aprire nuove prospettive pratiche per la conservazione e la divulgazione del patrimonio culturale.

CREDITI

Si deve a Stefano Bertocci la redazione dei paragrafi 4 e 5 a Roberta Ferretti la redazione dei paragrafi 1, 2 e 3. Gli elaborati grafici sono stati elaborati nell'ambito della tesi di laurea *La chiesa di San Giorgio Sopramuro a Piacenza: rilievo digitale e studio dell'apparato decorativo a quadrature* discussa nel 2023 presso il DIDA - Università degli Studi di Firenze (laureanda: Viola Corsinovi, relatore: prof. Stefano Bertocci, correlatrice: Ph.D. Stud. Roberta Ferretti).

Riferimenti bibliografici

G. AMORUSO-V.M. FIRENZE, *Prospettiva del colore. Significati geometrici e cromatici nell'architettura di quadratura*, in M. ROSSI-V. MARCHIAFAVA (a cura di), *Colore e colorimetria. Contributi multidisciplinari*, vol. X A, Maggioli, Sant'Arcangelo di Romagna 2014, pp. 691-700.

S. BERTOCCI, *Le prospettive architettoniche dei Natali fra Piacenza e Pontremoli*, in S. BERTOCCI, A. CÒCCIOLI MASTROVITI, F. FARNETI (a cura di), *Un meraviglioso artificio. Architettura e grande decorazione in età Barocca a Pontremoli*, Altralinea, Firenze 2023, pp. 174-185.

S. BERTOCCI-M. BERCIGLI, *Le quadrature di palazzo pavesi a Pontremoli: il contributo del rilievo digitale per la comprensione del processo creativo delle decorazioni di una dimora barocca*, in S. BERTOCCI-F. FARNETI (a cura di), *L'architettura dipinta: storia, conservazione e rappresentazione digitale. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età Barocca*, Didapress, Firenze 2020, pp. 129-139.

S. BERTOCCI, M. BERCIGLI, R. FERRETTI, *La documentazione digitale per la comprensione degli impianti decorativi nella chiesa delle Teresiane a Piacenza*, in M. PASCULLI-I. DI LIDDO (a cura di), *L'arte della quadratura: storia e restauro. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, atti del IX convegno internazionale di studi "Arte della quadratura. Storia e Restauro. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età Barocca" (Bari, 1-4 ottobre 2019), Schena, Fasano 2022, pp. 111-127.

R. BOSSAGLIA, L. BERTOCCHI, V. BIANCHI, *Due secoli di pittura barocca a Pontremoli*, Sagep, Genova 1997.

A. CÒCCIOLI MASTROVITI, *Francesco Natali quadraturista: momenti e aspetti della decorazione a quadratura fra Toscana, Ducato farnesiano, Lombardo-Veneto*, in F. FARNETI-D. LENZI (a cura di), *Realtà e illusione nell'architettura dipinta. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età Barocca*, atti del convegno internazionale di studi (Lucca, 26-28 maggio 2005) Alinea, Firenze 2006, pp. 295-306.

R. FERRETTI, *La documentazione grafica delle opere dei Natali a palazzo Pavesi a Pontremoli*, in S. BERTOCCI, A. CÒCCIOLI MASTROVITI, F. FARNETI (a cura di), *Un meraviglioso artificio. Architettura e grande decorazione in età Barocca a Pontremoli*, Altralinea, Firenze 2023, pp. 154-163.

F. FARNETI, *I travestimenti delle stanze fra Sei e Settecento nel Granducato di Toscana*, in M.T. BARTOLI-M. LUSOLI (a cura di), *Diminuzioni e accrescimenti. Le misure dei maestri di prospettiva*, Firenze University Press, Firenze 2018, pp. 179-213.



Fig. 1

Fig. 1 - Pontremoli, Teatro della Rosa, interno (foto del 22 aprile 2023).

DOCUMENTI EDITI E INEDITI SULLE ORIGINI DELL'ACCADEMIA E DEL TEATRO DELLA ROSA DI PONTREMOLI

Marco Angella

ABSTRACT: *Taking into consideration significant public and unpublished documents found during the course of the year at the Pontremoli Archival Section, the Florence State Archives and at private archives, we attempt to shed light on the origins of Pontremoli's Teatro della Rosa, founded by the Accademia of the same name, established in 1739 by twenty-five noble families of Pontremoli. The rediscovered manuscripts allow us to understand how, thanks to the building fervour that was taking place in the town in Upper Lunigiana, an 'Italian-style hall' already existed in Pontremoli in the Baroque period, as in several much more noble towns. Archive documents offer details on the artists and craftsmen who worked inside this building, which is still considered a true jewel of the 'city of book'. Of particular note are the activities of Giovan Battista Natali (1698-1765) from Pontremoli as architect and Antonio Contestabili (1716-1790) from Piacenza as stage designer.*

KEYWORDS: Quadraturism in Pontremoli, Rose Theatre, 'Italian-style room', Antonio Contestabili, Giovan Battista Natali.

Il proposito di edificare un teatro a Pontremoli risale alla fine del Seicento, come attestano alcuni manoscritti conservati sia in loco che all'Archivio di Stato di Firenze. Un interessante documento riporta quanto segue:

I Sig.ri Pontremolesi, a quali per nativa inclinazione è sempre stato a cuore [sic] di promuovere ed accrescere il decoro della loro Patria, non risparmiando spesa, ne fatica, riguardo a tutto ciò, che a tal effetto fosse più conducente, fino dall'anno 1690 pensarono di erigere un nuovo Teatro, che servisse di scampo all'ozio, e di esercizio alla gioventù¹.

Nel 1696 fu scritta una supplica a Sua Altezza Reale da alcuni pontremolesi per ottenere il sito pubblico nel quale poter edificare il teatro in questione².

1 Cfr. Pontremoli, Archivio del Teatro della Rosa (da ora in poi ATDR), *Vertenza Deputati dell'Accademia del Teatro di Pontremoli e Petrucci e CC. di Lite*, (s.d. ma 1768), c. 1r. Cfr. M. ANGELLA 1993-1994, p. 59, n. 1, all. 7a.

2 Cfr. Archivio di Stato di Firenze (da ora in poi ASFi), *Pratica Segreta di Pistoia e Pontremoli*, b. 595, copia-lettere (libro) affari di Pontremoli (1672-1704), c. 136v; M. ANGELLA 1993-1994, p. 59, n. 1, all. 8.



Fig. 2

Fig. 2 – Stemma e motto dell'Accademia della Rosa di Pontremoli (ADD, *Tea Acc*, Regolamento organico del 1840)

Fig. 3 – Pianta delle terre confinanti con il teatro, risalente al 1741 (ADD, *Tea Acc*)

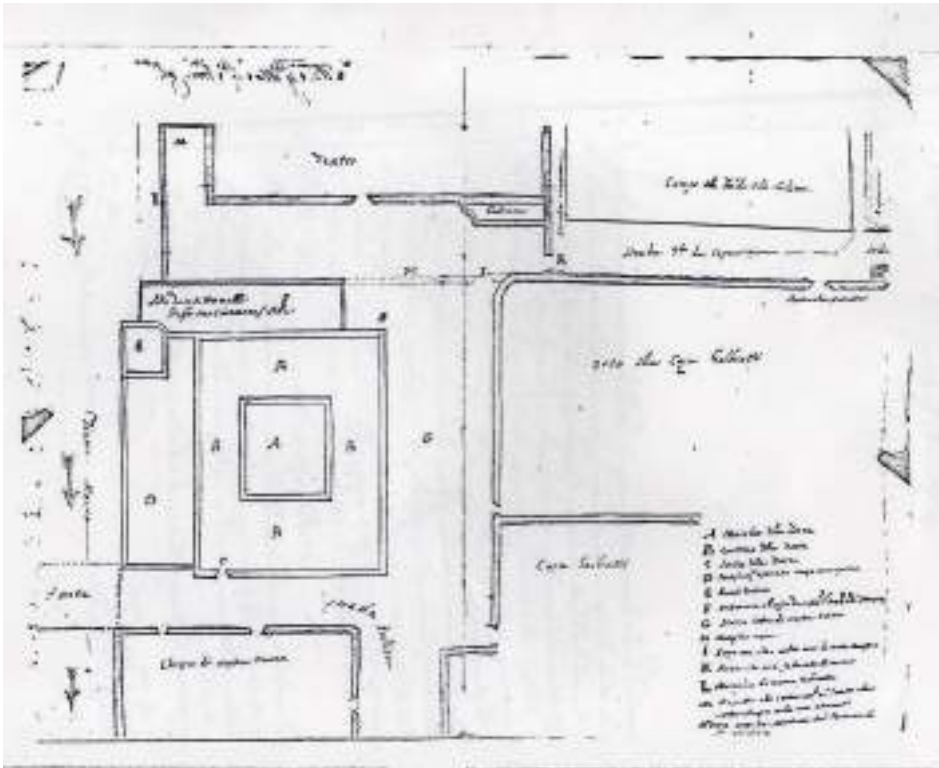


Fig. 3

I manoscritti rivelano che “non essendosi tra di loro accordati i concorrenti per un’impresa sì vantaggiosa, non si trattò più di tal fabbrica”³.

Il desiderio di realizzare quel progetto si riaccese solo cinquant’anni dopo, quando venne perseguito con maggiore determinazione. Ciò fu possibile grazie al fervore edilizio che andava manifestandosi nel borgo altolunigianese, dal 1650 sotto il granducato di Toscana⁴.

Prima della costruzione del Teatro della Rosa le rappresentazioni sceniche si tenevano in palazzi privati, per una ristretta cerchia di persone, o nel Palazzo Pretorio⁵, dove l’accesso era consentito a un pubblico più vasto e più eterogeneo, anche se l’uso delle seggiole – così come è probabile la disposizione degli spettatori – doveva costituire un significativo elemento di distinzione sociale⁶.

Sembra interessante precisare che nel 1685 il nobile pontremolese Giovan Pietro Bologna scrisse un dramma pastorale intitolato *La semplicità instrutta*, dedicato alle dame della città, musicato dal maestro Paolo Ravara, e che fu rappresentato a Pontremoli⁷.

LE ORIGINI DEL TEATRO DELLA ROSA

Nel 1739 fu fondata l’Accademia della Rosa – il cui motto era “*pungit et delectat*”⁸, (fig. 2) – e furono sanciti i primi accordi per l’erezione del teatro. Gli atti in questione, conservati presso la Sezione Archivio di Stato di Pontremoli – chiusa al pubblico da tre anni – furono rogati dal notaio Giuseppe Noceti⁹.

In particolare, il 26 gennaio di quell’anno venticinque esponenti di famiglie nobili pontremolesi sottoscrissero una polizza con la quale si obbligavano a pagare le spese necessarie alla costruzione di un edificio destinato a rappresentazioni sceniche, feste, balli ed incontri, che sarebbe stato sede della loro accademia.

I contraenti decisero che i singoli accademici sborsassero 30 scudi all’Esattore Deputato per ogni rata fino al completamento dell’opera; convennero, inoltre, che, terminata la fabbrica, i palchetti sarebbero stati distribuiti a sorte, uno per ciascun socio,

3 Cfr. ATDR, *Vertenza*, cit., c. 1r/v; M. ANGELLA 1993-1994, p. 59, all. 7a.

4 Sul passaggio di Pontremoli al granducato di Toscana nel 1650 cfr. P. BOLOGNA 1900. Sul fervore edilizio manifestatosi in quegli anni cfr. R. BOSSAGLIA, V. BIANCHI, L. BERTOCCHI 1997, pp. 59-71.

5 Cfr. ASFi, *Pratica Segreta di Pistoia e Pontremoli*, b. 597, copia-lettere (libro), affari di Pontremoli [dal 1721 al 1735], c. 120 r/v, a di 24 detto [gennaio 1728/1729]; M. ANGELLA 1993-1994, p. 60, n. 3.

6 Cfr. ASFi, *Pratica cit.*, b. 597 cit., c. 143v; M. ANGELLA 1993-1994, p. 61, n. 4.

7 Cfr. G. SFORZA 1880, p. 23, n. 3; G.P. BOLOGNA s.d.; M. ANGELLA 1993-1994, p. 109, n. 1.

8 Nel *REGOLAMENTO ORGANICO* (1840) al terzo punto si legge: “Conservà il suo stemma ed il suo titolo coll’epigrafe ‘Pungit et delectat’”. Cfr. M. ANGELLA 1993-1994, p. 84, all. 21.

9 Come ha opportunamente sottolineato Gian Carlo Dosi Delfini (1969, p. 66), l’opuscolo edito dall’Accademia in occasione del bicentenario (ASTERISCO 1938) contiene alcune inesattezze: il notaio che rogò i primi atti non fu Giuseppe Maracchi ma Giuseppe Noceti; gli atti stessi risalgono al 1739 secondo l’attuale sistema di computo degli anni (la datazione 1738 è infatti *ab incarnatione*, secondo il desueto *calculus florentinus*).

e che la parte rimanente – sia dei palchetti che del teatro – sarebbe stata mantenuta in comune, con l'impegno a formulare i capitoli solo a lavori ultimati¹⁰.

Il 28 gennaio gli stessi firmatari elessero, quali deputati per l'individuazione del sito dove costruire il teatro, gli avvocati Francesco Noceti e Carlo Cortesini, Bernardo Damiani e il cavaliere Giovan Tommaso Bertolini¹¹.

Questi ultimi, con atto del 2 febbraio, optarono per le terre del signor Camillo Campi poste fuori dalla porta dei Cappuccini¹², terre per il cui acquisto – in data 23 febbraio – fu pattuito il prezzo di 500 scudi¹³.

Il 26 febbraio i soci si riunirono e designarono, quali Deputati Fabbricieri, Giulio Cesare Bertolini, Giuseppe Pavesi, Bernardo Damiani e Pietro Pizzati, incaricandoli di avanzare istanza all'Imperatore per la concessione di edificazione e di provvedere a tutto il necessario per la nuova fabbrica¹⁴.

Ottenuta prontamente la licenza richiesta¹⁵, si poté dare concreto avvio alla costruzione, come è possibile desumere dall'immediatezza con cui venne fissato il pagamento della seconda rata di 30 scudi *pro capite*¹⁶.

I lavori procedettero abbastanza celermente, se si considera che la struttura era almeno parzialmente realizzata già all'inizio del 1741: nel marzo di quell'anno infatti gli accademici chiedevano di poter demolire alcuni muretti al fine di migliorare l'aspetto esteriore del teatro e di evitare l'accalcarsi della gente all'entrata (fig. 3)¹⁷.

10 Cfr. Sezione Archivio di Stato di Pontremoli (d'ora in poi SASP), *Giuseppe Noceti (1739-1742)*, Protocolli, 26 gennaio 1739 (allegato a 23 febbraio 1739). L'atto è sottoscritto dai seguenti venticinque signori, che dichiarano di accettare, obbligarsi e promettere quanto sopra esposto: Paolo Pavesi, Francesco Noceti, Giulio Cesare Bertolini, Giacomo Bologna, Antonio Maria Ricci, Bernardo Damiani, Giuseppe Venturini, Carlo Castellini, Angelo Anziani, Giovanni Antonio Ferdani, Cav. Dosi (in nome suo e dei fratelli), Antonio Galli, Vittorio Uggeri, Domenico Maria Bologna (anche a nome del fratello Antonio), Giacinto Petrucci, Gio. Batta Bonaventuri (in nome suo e dei suoi fratelli), Cav. Pietro Giacomo Negri, Pier Francesco Pizzati, Giuseppe Venturini a nome del sig. Francesco Caimi, Pellegrino Molossi, Domenico Zambeccari, Lionardo Castellini, Agostino Ranieri Parasacchi, Giuseppe Antonio Ruschi, Giuseppe Venturini a nome del Sig. Auditore Antonio Marzio Venturini. Cfr. inoltre Pontremoli, Archivio Dosi Delfini (d'ora in poi ADD), *Tea Acc.*, scritta privata del 26 gennaio 1739; M. ANGELLA 1993-1994, pp. 62-63. In atti successivi relativi alle origini dell'accademia si parla di ventotto famiglie e non di venticinque.

11 Cfr. SASP, *Giuseppe Noceti (1739-1742)*, Protocolli, 28 gennaio 1739 (all. a 23 febbraio 1739); M. ANGELLA 1993-1994, p. 64.

12 Cfr. SASP, *Giuseppe Noceti (1739-1742)*, Protocolli, 2 febbraio 1739; M. ANGELLA 1993-1994, pp. 64-65.

13 Cfr. SASP, *Giuseppe Noceti (1739-1742)*, Protocolli, 23 febbraio 1739, "Emptio" (atto riassuntivo, che riporta le tappe dall'inizio fino al contratto di acquisto del terreno); M. ANGELLA 1993-1994, pp. 65-67.

14 Cfr. SASP, *Giuseppe Noceti (1739-1742)*, Protocolli, 26 febbraio 1739, "Ellez.e e Deputaz.e di Fabricieri"; M. ANGELLA 1993-1994, p. 68.

15 Cfr. SASP, *Corrispondenza (1605-1853)*, Firenze 23 maggio 1739 (Pier Francesco Ricci al Commissario di Pontremoli Alessandro Luci); SASP, *Corrispondenza (1605-1853)*, Firenze 12 giugno 1739 (Pier Francesco Ricci al Commissario di Pontremoli Alessandro Luci); M. ANGELLA 1993-1994, pp. 68-69.

16 Cfr. SASP, *Gaetano Maracchi (1739-1742)*, Protocolli [X21], 15 giugno 1739, "Cessio", cc. 105r/v – 106 r/v; Id., *Giuseppe Noceti (1739-1742)*, Protocolli, 26 luglio 1739; M. ANGELLA, 1993-94, pp. 69-70.

17 Cfr. SASP, *Corrispondenza (1605-1853)*, 6 marzo 1741, lettera n. 669; ASFi, *Reggenza*, b. 705 (Carteggio del Governo di Lunigiana dal 1738 al 1744 - Governo di Lunigiana e di Pontremoli. Dal 1738 al 1744. Lettere e minute). Nel carteggio pontremolese si possono consultare sia la richiesta, controfirmata dal principe di Craon a nome del Consiglio

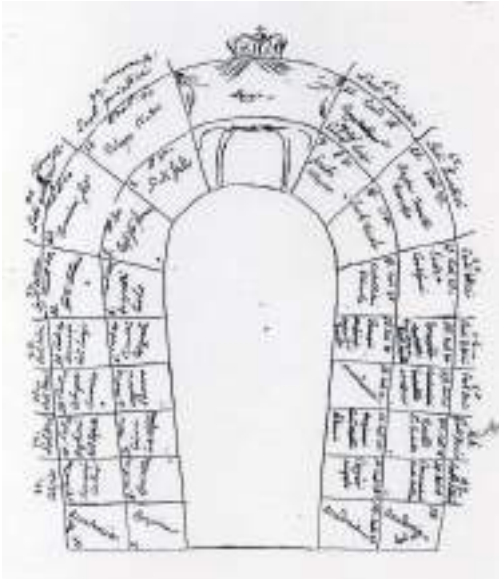


Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6

Fig. 4 - Estrazioni dei palchetti del Teatro della Rosa (XIX secolo) (ADD, *Tea Acc*)

Fig. 5 - Pontremoli, Teatro della Rosa, esterno (foto del 10 maggio 2024).

Fig. 6 - Documento del 1759 che cita l'“istruzione” di Giovan Battista Natali (SASP, *Giuseppe Maracchi (1752-1769)*, Protocolli, B2 (1756-1759), 30 agosto 1759, “Radunatio”, c. 79r)

L'INTERVENTO DI GIOVAN BATTISTA NATALI NEL TEATRO DELLA ROSA: DA "SALA" A "SALA ALL'ITALIANA"

Quando feci la mia tesi di laurea trovai un prezioso atto notarile, allora inedito, risalente al 1759 (fig. 6). Leggendolo più volte compresi che il progettista o architetto della fabbrica potesse essere stato Giovan Battista Natali (1698–1765)¹⁸.

Riporto con precisione il testo del documento:

In oltre dissero, e concordarono, che per fare i Palchetti si dovessero piantare i muricioli in terra per i primi Palchetti e proseguire i Superiori con legnami nel modo e forma che hà descritto il Sig.re Gio. Batta Natali nella sua instruzione¹⁹.

Questo significa che, grazie a Giovan Battista Natali e alla sua "instruzione" l'immobile divenne la "sala all'italiana" che ancora oggi riconosciamo, dotata di palchetti come i teatri più blasonati dell'epoca.

Questo documento ci dice che il quadraturista e architetto pontremolese dettò l'"instruzione" ma non in quale anno la fece. Con certezza però ci fa comprendere che il suo apporto di progettista fu determinante per la fabbrica in costruzione.

Nel 1759 vengono citate anche le "maestranze". Si legge:

ellesero M° Gio. M.a Muri e M° Pietro Pedroni, acciò riconoschino le misure di d.i legnami occorrenti per riferire secondo il loro giudizio la spesa, che puol occorrere per improntare d.o legname, che dovrà esser rispetto a dritti di faggio²⁰.

ANTONIO CONTESTABILI E GAETANO GHIDETTI: DUE ARTISTI PER UN TEATRO

Nel 1765 la fabbrica era quasi ultimata, pertanto si prese a discutere sulle pitture da commissionare²¹. Gli accademici si divisero nella scelta dell'artista per abbellire il teatro.

I pittori contendenti erano il piacentino Antonio Contestabili (1716-1790)²² e il

di Reggenza per l'avvenuta concessione (24 aprile 1741), sia la lettera di ritorno datata 12 maggio 1741. A Firenze si trova invece una notizia sintetica (trasmessa dal Commissario di Pontremoli Alessandro Luci a Gaetano Antinori di Firenze), corredata da una piantina delle terre confinanti con il teatro. Copia di quest'ultima nota e dell'allegata piantina è reperibile in ADD, *Tea Acc*; M. ANGELLA 1993-1994, pp. 70-72; all. 12.

18 Sul quadraturista ed architetto pontremolese Giovan Battista Natali (1698-1765) cfr. R. BOSSAGLIA, V. BIANCHI, L. BERTOCCHI 1997, pp. 118-129; S. BERTOCCHI, A. CÒCCIOLI MASTROVITI, F. FARNETI 2023.

19 Cfr. SASP, *Giuseppe Maracchi (1752-1769)*, Protocolli, B2 (1756-1759), 30 agosto 1759, "Radunatio", c. 79r; M. ANGELLA 1993-1994, p. 72, all. 13.

20 Cfr. SASP, *Giuseppe Maracchi (1752-1769)*, Protocolli, B2 (1756-1759), 30 agosto 1759, "Radunatio", c. 79r; M. ANGELLA 1993-1994, p. 72, all. 13.

21 Cfr. SASP, *Gaetano Maracchi (1765-1768)*, Protocolli, Ccc 47, 22 luglio 1765, "Radunatio", c. 123r; M. ANGELLA 1993-1994, p. 73.

22 Sul pittore piacentino Antonio Contestabili (1716-1790) cfr. R. BOSSAGLIA, V. BIANCHI, L. BERTOCCHI 1997, pp. 130-139; M. ANGELLA 2000.

parmigiano Gaetano Ghidetti (1723-1793)²³.

Antonio Contestabili all'epoca abitava a Pontremoli ed era molto noto alla cittadinanza, per aver lavorato nei palazzi di diversi nobili locali, che figuravano nell'Accademia della Rosa²⁴. Gaetano Ghidetti, invece, era alquanto ben visto dalle autorità locali²⁵.

L'atto deliberativo – concernente la scelta del pittore, che costituì dissapori e fu causa di litigi al punto da protrarre ulteriormente il perfezionamento dell'opera – risale al 1768.

Stralciando alcuni passi dal documento apprendiamo che Gaetano Ghidetti

si esibiva di fare quattro mute di scenari, e tutto il Teatro al di fuori per quello che si aspetta di architettura, e di figura in detti Scenari, e Teatro al di fuori per il prezzo ristretto di zecchini dugentoquaranta [...] restando a carico dell'Accademia di provvederlo di colori, e tutto il bisognevole per detta Pittura, a suo carico però dei Giovani per aiuto alle Pitture, e Figurista²⁶.

Questa proposta ebbe quattro voti favorevoli e diciotto contrari. Invece il piacentino Antonio Contestabili, detto “di Pontremoli”,

si esibì di fare otto mute di scenari, consistenti in Sala Regia, Prigione, Città, Bosco, Gabinetto o sia Camera, Porto di Mare, Giardino e Cortile, come pure di dipingere il soffitto della Platea con medaglie in mezzo a figure, Palchetti tutti quarantaquattro al di fuori, ed al di dentro, Tendone istoriato a figure, e Proscenio, con l'addossarsi di prendersi gli aiutanti, e Pittore figurista buono, e capace, e che abbia dipinto con onore in altri Teatri col solo peso all'Accademia di provvederlo di colori, palchi, manfattori, tele, chiodi, e tutt'altro bisognevole per l'opera²⁷.

Questa proposta ebbe ventuno voti favorevoli e uno contrario, quindi, sulla carta, gli accademici a maggioranza approvarono il preventivo di Antonio Contestabili. Tuttavia vivaci polemiche, motivate da interessi di parte, ostacolarono il proseguimento dei lavori, che erano già iniziati, e la lite finì in tribunale con tanto di cause, denunce e ricorsi.

Nel luglio 2023 presso l'Archivio di Stato di Firenze ho avuto modo di visionare circa duecento carte inedite relative alla “vertenza Ghidetti-Contestabili”²⁸, che si protrasse

23 Cfr. E. BAGATTONI 2000.

24 Cfr. in particolare M. ANGELLA 2022.

25 Cfr. G. C. DOSI DELFINI 1969, pp. 68-69.

26 Cfr. SASP, *Gaetano Maracchi (1765-1768)*, Protocolli, Fff 50, 18 gennaio 1768, “Radunatio”, cc. 8v-9r; M. ANGELLA 1993-1994, pp. 48-50, 74.

27 Cfr. SASP, *Gaetano Maracchi (1765-1768)*, Protocolli, Fff 50, 18 gennaio 1768, “Radunatio”, cc. 8v-9r; M. ANGELLA 1993-1994, pp. 48-50, 74.

28 Cfr. ASFi, *Filza di Suppliche 1770*, b. 292, n. 104, “Accademici del Nuovo Teatro di Pontremoli e interessati”.

fino al 1770, quando si arrivò a una sorta di accomodamento fra le fazioni avverse.

Antonio Contestabili, indicato dalla maggioranza, avrebbe continuato a realizzare quanto pattuito e avrebbe dipinto almeno sei scenari, tra cui sicuramente la Sala Regia, ma la parte minoritaria aveva facoltà di far dipingere uno degli scenari – a sua scelta – al Ghidetti o a un altro abile artista, con equa ripartizione delle spese necessarie per tele e colori²⁹.

L'APERTURA DEL TEATRO DELLA ROSA

Con i festeggiamenti del Carnevale 1772 gli Accademici ottennero la "grazia" per aprire il teatro³⁰ e fu eccezionalmente concesso ai "recitanti" l'uso dei palchetti del terzo ordine³¹.

Nel 1773 furono approvati i Capitoli degli Accademici³².

Nel 1774 il bresciano Luigi Lusini intervenne per riadattare i movimenti degli scenari³³ e Antonio Contestabili dovette ritoccare i lavori effettuati³⁴.

Nello stesso 1774 l'Accademia approvò (con ventuno voti favorevoli e due contrari) che il pittore parmigiano Luigi Ardenghi (1753-1801)³⁵, allievo di Gaetano Ghidetti, dipingesse la scena di Camera³⁶.

Negli anni successivi si apportarono migliorie al teatro. Si fecero le "panche della platea"³⁷, furono fatte spese per "coprire e rasettare il tetto, [...] di somma importanza per salvare le pitture e legname dall'umidità che penetrava"³⁸ e si progettò un "portico inanzi la facciata di detto Teatro"³⁹.

29 Cfr. SASP, *Gregorio Passeri (1764-1777)*, Protocolli, CN3, alleg. (13 giugno 1770) a 27 luglio 1770, "Congregatio Accademiae Theatri", c. 53 r/v; M. ANGELLA 1993-1994, pp. 76-77.

30 Cfr. SASP, *Gregorio Passeri (1764-1777)*, Protocolli, CN3, 14 gennaio 1772, "Congr. Acc. Th.", c. 4v; M. ANGELLA 1993-1994, p. 78.

31 Cfr. SASP, *Gregorio Passeri (1764-1777)*, Protocolli, CN3, 14 gennaio 1772, "Congr. Acc. Th.", c. 4v; M. ANGELLA 1993-1994, p. 78.

32 Cfr. SASP, *Affari di Governo*, 1840, vol. 65, lettera del 22 dicembre 1773. I Capitoli approvati dalla Pratica Segreta il 22 dicembre 1773 (in cinque punti) furono allegati alla documentazione relativa al nuovo Regolamento Organico del 1840; M. ANGELLA 1993-1994, pp. 117-118.

33 Cfr. SASP, *Gregorio Passeri (1764-1777)*, Protocolli, EN5, 21 febbraio 1774, "Congr. Acc. Th.", c. 10v; M. ANGELLA 1993-1994, p. 79.

34 Cfr. SASP, *Gregorio Passeri (1764-1777)*, Protocolli, EN5, 8 agosto 1774, "Congr. Acc. Th.", c. 40r: "pretendendo che detto sig. Antonio debba rifare la prospettiva de' Scenari per motivo delle imprimiture che cascano dalle tele e che debba altresì rialzare alcuni teloni de' Scenari, perché in tale guisa farebbero miglior aspetto e veduta"; M. ANGELLA 1993-1994, p. 79.

35 Cfr. A.G. QUINTAVALLE 1962.

36 Cfr. SASP, *Gregorio Passeri (1764-1777)*, Protocolli, EN5, 18 agosto 1774, "Congr. Acc. Th.", c. 41 r/v; Ivi, EN5, 12 dicembre 1774, "Congr. Acc. Th.", c. 61v. Cfr. M. ANGELLA 1993/94, pp. 79-80.

37 Cfr. Ivi, c. 61v; M. ANGELLA 1993-1994, p. 80.

38 Cfr. SASP, *Gregorio Passeri (1778-1795)*, Protocolli, HN8, 24 aprile 1780, c. 23r; M. ANGELLA 1993-1994, p. 80.

39 Sui diversi documenti rinvenuti relativamente alla fabbrica del portico del Teatro, risalenti agli anni 1776-1791,

LA “SALA ALL’ITALIANA” DEL TEATRO DELLA ROSA

Si conoscono disegni e piantine del teatro del XIX secolo (fig. 4) ma non, per ora, della “sala” originaria. L’analisi dei documenti d’archivio pervenuti fino a noi permette di desumere che i quarantaquattro palchetti di cui era dotato il teatro nella sua struttura originaria dovevano essere disposti su tre ordini: poiché al momento del sorteggio gli Accademici attribuivano a se stessi ventotto palchetti tra primo e secondo ordine, si può ragionevolmente supporre che esistessero quattordici palchetti nel primo ordine e quindici sia nel secondo sia nel terzo ordine, essendo il centrale del secondo ordine riservato al Vicario in sostituzione del granduca di Toscana. Le barcacce furono aggiunte in un restauro ottocentesco, facendo salire il numero dei palchetti a quarantotto.

Uno dei documenti inediti rinvenuti a luglio all’Archivio di Stato di Firenze ci permette di conoscere le misure di palco e bocca del teatro⁴⁰, utili per chi doveva effettuare pitture e interventi di abbellimento della fabbrica.

Scopriamo che il palco era largo 24 braccia e lungo 22 braccia. L’apertura della bocca del teatro era alta 12 braccia e mezzo e larga 12 braccia.

IL SIPARIO DEL TEATRO DELLA ROSA

Di tutti gli scenari storici realizzati in tempo pare che non si sia conservato nulla, eccetto il “sipario”, ridotto in pessime condizioni.

Del “sipario” abbiamo però una raffigurazione in bianco e nero, pubblicata nel lontano 1938⁴¹. Sembra, per ora, sia l’unica esistente e ci permette di leggerne l’originalità.

Raffigura, infatti, le tre Grazie in atto di danzare davanti alla statua di Minerva. Il paesaggio, idealizzato, rappresenta la riva del Verde, col ponte dei Chiosi che conduce alla barocca Villa Dosi e, sullo sfondo, si scorge la veduta di Pontremoli.

In base a quanto tramandato e in base all’interpretazione dei documenti fu Antonio Contestabili ad accaparrarsi l’appalto del sipario (“tendone istoriato a figure”). Sicuramente, però, si avvale di un figurista del quale non conosciamo ancora il nome. Non sappiamo con certezza quando fu realizzato il sipario, se – vista la vertenza – prima dell’inaugurazione del teatro o successivamente. Qualora l’avesse compiuto successivamente si può pensare a un’ipotesi affascinante ovvero che figurista o aiutante del figurista potesse essere il figlio Niccolò (1759-1824)⁴². A tal proposito sembra interessante

cfr. M. ANGELLA 1993-1994, pp. 81-83.

40 Cfr. ASFi, *Filza di Suppliche 1770*, b. 292, n. 104, “Accademici del Nuovo Teatro di Pontremoli e interessati”, lettera del 21 dicembre 1767 firmata da Antonio Maria Ferdani.

41 La foto in bianco e nero del sipario del Teatro della Rosa è stata pubblicata in ASTERISCO 1938, p. 4. Cfr. inoltre M. ANGELLA 1993-1994, all. 5.

42 Sul pittore pontremolese Niccolò Contestabili (1759-1824) cfr. R. BOSSAGLIA, V. BIANCHI, L. BERTOCCHI 1997, pp. 140-150.

sottolineare quanto si evince da un documento del 1795, ovvero che gli accademici della Rosa assegnarono al pittore Niccolò Contestabili il palco n. 11 del terz'ordine, a patto che si impegnasse nei ritagli di tempo a mantenere lo "scenario" del Teatro⁴³. Questi accettò a condizione che le spese vive fossero a carico dell'Accademia.

Quindi Niccolò Contestabili, almeno sul finire del XVIII secolo, ebbe a che fare con il Teatro della Rosa.

Sappiamo anche che il sipario fu restaurato nel 1840⁴⁴ dal parmigiano Nicola Francesco Aquila (1807-1877), noto per essersi dedicato con successo alla realizzazione di scenografie teatrali.

CONCLUSIONI

I tanti documenti rinvenuti in questi trent'anni di ricerca, alcuni da me già pubblicati nella tesi di laurea o in saggi diversi ed altri inediti, testimoniano che l'artista Giovan Battista Natali, nato a Pontremoli nel 1698, non fu solo un ottimo quadraturista ma anche un valido progettista o architetto.

Inoltre permettono di conoscere quanto il quadraturista piacentino Antonio Contestabili fosse abile e ricercato anche nel ruolo di scenografo, restituendoci l'immagine di un artista a tutto tondo.

La fabbrica, realizzata in trenta-quaranta anni, si avvale quindi di figure che furono colonne portanti di quel felice periodo storico; pertanto il Teatro della Rosa, oggi comunale (figg. 1-5), può essere considerato a buon diritto un esempio lampante dell'imprenditoria locale, rappresentata dagli Accademici della Rosa, ed espressione del momento più alto del barocco pontremolese.

43 Cfr. SASP, *Maurizio Caimi q. Franc.o*, Protocolli (1786-1795), I N. 9, cc. 192v, 193r, n. 494; M. ANGELLA 2001, p. 14. Per una contestualizzazione del documento cfr. Id. 2000 e Id. 2022.

44 Cfr. ASTERISCO 1938, p. 4.

Riferimenti bibliografici

- M. ANGELLA, *Origine e storia di una sala all'italiana del '700: il Teatro della Rosa di Pontremoli*, tesi di laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Parma, relatore prof. L. ALLEGRI, a.a. 1993-1994.
- M. ANGELLA, *L'abitazione pontremolese di Antonio e Niccolò Contestabili nelle perizie dei Portugalli*, in "Archivio Storico per le Province Parmensi", s. IV, 52, 2000 (2001), pp. 51-78.
- M. ANGELLA, *Dagli archivi spunta un inedito del 1795*, in "Il Tirreno", 11 giugno 2001, p. 14.
- M. ANGELLA, *Preziosi manoscritti fiorentini sull'attività di Antonio Contestabili (1716-1790) a Pontremoli, a Carrara ed in Piemonte*, in "Il Porticciolo", XV, 4, 2022, pp. 141-151.
- ASTERISCO, *Accademia del R. Teatro della Rosa di Pontremoli. Nel Bicentenario della fondazione (23 febbraio 1738-23 febbraio 1938)*, Scuola Tipografica Artigianelli, Pontremoli 1938.
- E. BAGATTONI, *Ghidetti Gaetano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 53, Treccani, Roma 2000, *ad vocem*.
- S. BERTOCCI, A. CÒCCIOLI MASTROVITI, F. FARNETI, *Un meraviglioso artificio. Architettura e grande decorazione in età barocca a Pontremoli*, Altralinea Edizioni, Firenze 2023.
- G.P. BOLOGNA, *La semplicità istrutta. Dramma pastorale per musica del Dott. Gio. Pietro Bologna nobile pontremolese, dedicato alle gentilissime Dame di Pontremoli. Da rappresentarsi in quest'anno MDCLXXXV*, nella stampa di Girolamo Marini, In Massa, s.d.
- P. BOLOGNA, *Il possesso di Pontremoli preso in nome del Granduca di Toscana Ferdinando II dal senatore fiorentino Alessandro Vettori nel 1650*, Tip. G. Carnesecchi e Figli, Firenze 1900.
- R. BOSSAGLIA, V. BIANCHI, L. BERTOCCHI, *Due secoli di pittura barocca a Pontremoli*, Sagep, Genova 1997.
- G.C. DOSI DELFINI, *L'Accademia e il Teatro della Rosa di Pontremoli*, in "Archivio Storico per le Province Parmensi", IV, 1969 (1970), 21, pp. 65-81.
- G. LAZZERONI, F. SANTINI, *Teatro della Rosa*, in "Polis", II, 1996, 5, pp. 98-100.
- A.G. QUINTAVALLE, *Ardenghi Luigi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 4, Treccani, Roma 1962, *ad vocem*.
- Regolamento Organico per l'Accademia del R. Teatro della Rosa di Pontremoli*, fratelli Nistri, Pisa 1840.
- G. SFORZA, *Epistola Peregrini De Belmesseris Pontremulensis*, Typis Josephi Justi, Lucae 1880.

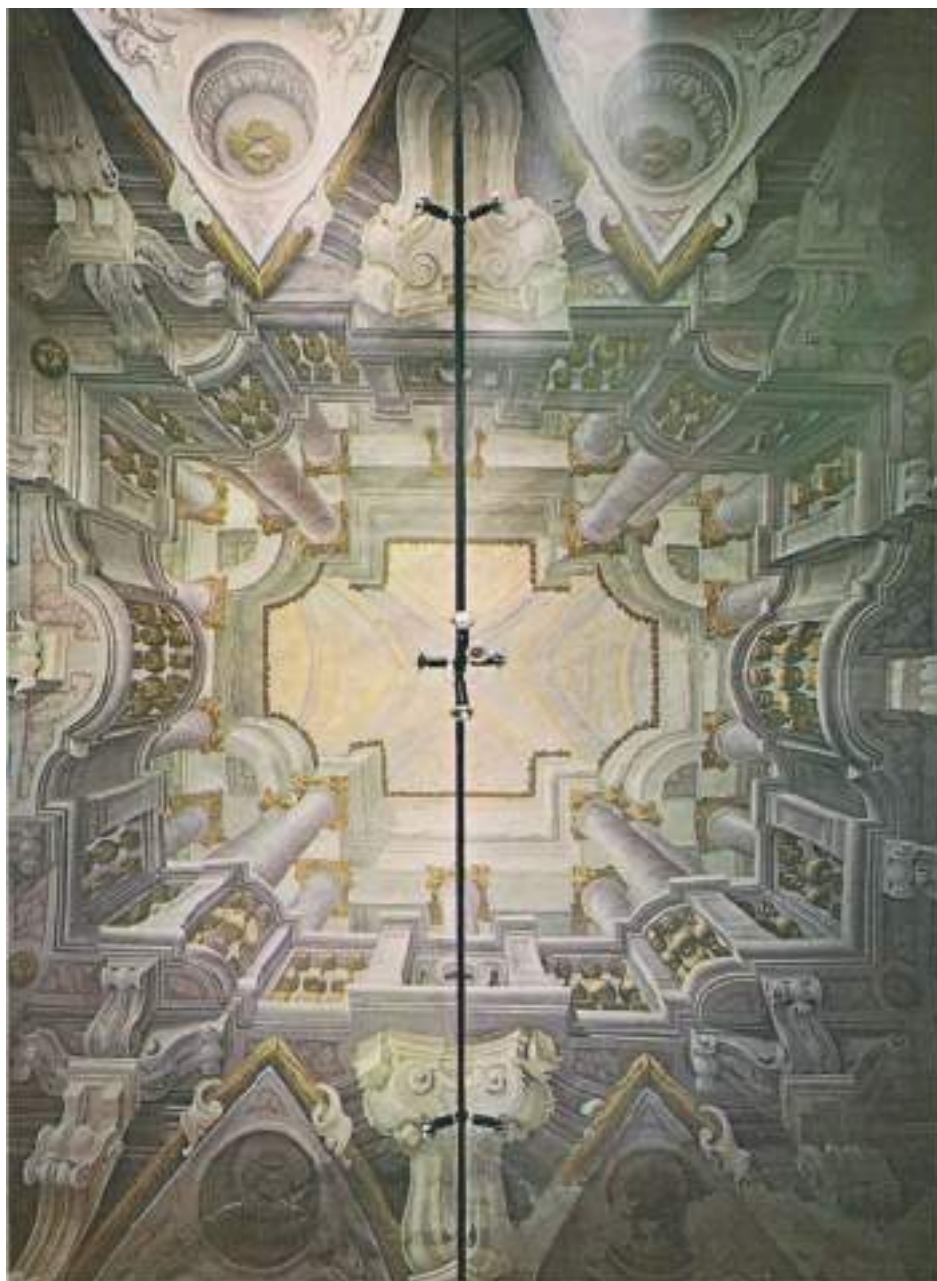


Fig. 1

Fig. 1 - Francesco Natali, *Affresco*, 1700 ca., Pontremoli, Chiesa della SS. Annunziata, soffitto della sacrestia.

L'EVOLUZIONE DELLA QUADRATURA NELLE TESTIMONIANZE OFFERTE DAL BAROCCO PONTREMOLESE

Luciano Bertocchi

ABSTRACT: *The study, in addition to reiterating the genesis of the artistic event that characterised the history of Pontremoli between the 17th and 19th centuries, intends to define the characteristics of quadraturism starting from the first experiences proposed by Francesco Natali, to dwell on the mutations that occurred thanks to the contributions of Giovan Battista Natali and Antonio Contestabili, and concluding with Niccolò Contestabili's ecstatic naturism. A process dictated by the genre's adherence to the evolving sensibility of its patrons and provoked by the artists' need to provide the necessary answers to an aesthetic demand linked to a new dimension of spatiality, induced by architecture.*

We believe, in fact, that Pontremoli, through its decorative heritage, can allow for an investigation of the otherwise perceptible squareness in its various manifestations, coming into direct contact with very different realities, where it is not always easy to create those connections that are almost immediately identifiable here.

KEYWORDS: Quadraturism in Pontremoli, Giovan Battista Natali, Antonio Contestabili.

La definizione certo altisonante di “barocco pontremolese”¹ potrà sembrare una specie di gioco verbale per esaltare un fenomeno artistico che ha coinvolto un contesto urbano, e non solo, per un lungo frangente fino ad assumere una dimensione nei fatti macroscopica, ma a suo modo è realistica proprio perché si è sviluppato in un ambito limitato.

Pontremoli, al di là della importanza assunta nel tempo per i più diversi motivi (prioritari quelli collegati alla sua posizione geografica di “chiave e porta d’Appennino”, quindi passaggio per secoli quasi obbligato tra la Pianura Padana centro-occidentale e l’Italia centrale, per la collocazione in un contesto naturale angusto, contenuto dalla presenza di due corsi d’acqua), è rimasto, almeno fino al secondo dopoguerra, un borgo sviluppato lungo un’unica strada centrale, in grado di ospitare un numero limitato di abitanti.

¹ La presente analisi è rivolta a seguire il percorso evolutivo della decorazione pontremolese nelle varie tappe del suo sviluppo e fa riferimento ad artisti e opere ampiamente studiati; pertanto si è ritenuto superfluo inserire note di riferimento e si rinvia agli studi di settore, in particolare a R. BOSSAGLIA, V. BIANCHI, L. BERTOCCHI 1974, ed. 1997.



Fig. 2



Fig. 3

Fig. 2 - Giovanni Battista Natali, *Affresco*, part., Pontremoli, Palazzo Dosi, soffitto.

Fig. 3 - Giovanni Battista Natali, *Paesaggio con rovine in una quadratura ambientale*, Pontremoli, Palazzo Pavesi.

Le esigenze collegate alla difesa hanno portato all'utilizzo di tutti gli spazi possibili, nella considerazione di dovere fare riferimento alle strutture murarie per impedire il contatto con le soldataglie che scorrevano lungo la vallata.

Un borgo murato, quindi, che, anche nell'area di espansione nello spazio tra la zona collinare orientale e la sponda sinistra del Magra, non ha mai superato i tremila abitanti. Questa caratteristica non è venuta meno anche quando, mutate le condizioni politiche e amministrative, la città ha sentito il bisogno di ridisegnarsi soprattutto in seguito all'incendio delle truppe di Carlo VIII del 1495 che la distrusse quasi completamente, assieme purtroppo alla documentazione storica dei suoi archivi.

Quando, nel 1650, Firenze, completando la strategia di acquisizione della Lunigiana a tutela dei propri interessi politici e commerciali, acquistò Pontremoli, la città si presentava come l'aveva vista Michele de Montaigne nel 1581, con "antichi edifici non molto belli", ricostruiti alla meglio sulle rovine dell'incendio.

La svolta economica indotta dall'inserimento nel granducato di Toscana e la nuova funzione di "città magazzino" delle merci provenienti dal porto di Livorno e dirette verso il nord Italia e, da lì, al nord Europa, provocò il desiderio di dare una nuova veste al borgo e, a partire dall'ultimo quarto del Seicento, fu dato il via ad un'operazione di rinnovamento urbanistico ed edilizio che coinvolse quasi tutte le abitazioni, e non solo le più importanti, e gli edifici religiosi, con interventi così drastici che del borgo precedente rimasero solo alcuni dei monumenti civici più antichi, mentre il resto fu quasi tutto ricostruito.

Alla base, la nuova realtà economica del territorio che vide protagoniste numerose famiglie della borghesia ed alcune della nobiltà agnaticia, pronte ad avviare un'esperienza commerciale dai riscontri patrimoniali eccezionali e che ebbe, tra l'altro, il merito di aprire a rapporti di natura culturale che provocarono un rinnovamento non solo quantitativo, ma anche di qualità. Il nuovo status sociale, indotto dall'attività imprenditoriale, imponeva alle casate di proporsi in una dimensione adeguata, per cui il primo passaggio fu appunto quello di dare una nuova veste alla città, dapprima rinnovando gli edifici religiosi, quindi intervenendo sulle residenze di famiglia.

Fu un processo laborioso che coinvolse nell'arco di quasi centocinquanta anni tutto il borgo con la realizzazione di palazzi e case all'altezza della nuova dimensione sociale. Naturale, poi, che a fianco di residenze idonee alla vita corrente, almeno le famiglie più in vista puntassero a dimore predisposte per essere l'immagine reale del loro potere economico, per cui si provvide anche ad arredare i palazzi e le case secondo le mode imperanti.

Da qui, avviata dalle famiglie che avevano contatti più diretti con i grandi centri commerciali nei quali interagivano, la chiamata di artisti ed artigiani aggiornati.

Il processo di rinnovamento prese il via negli anni ottanta del Seicento quando la famiglia Negri costruì un grande palazzo nella parte sud-est di Pontremoli, per arredare



Fig. 4



Fig. 5

Fig. 4 - Antonio Contestabili, *Trompe l'oeil*, Pontremoli, Palazzo Dosi.

Fig. 5 - Niccolò Contestabili, *Medaglione con cornice*, Pontremoli, Palazzo Pavesi.

il quale chiamò da Firenze Alessandro Gherardini che dipinse storie bibliche sul soffitto di un grande salone. L'effetto fu dirompente perché, quasi contemporaneamente, i Dosi, da tempo operanti a Livorno e a Piacenza con "ragioni in accomandita" e con grandi disponibilità economiche, stavano costruendo la loro villa di campagna in località Chiosi, dove non coinvolsero solo il Gherardini, ma chiamarono da Casalmaggiore il non più giovane quadraturista Francesco Natali, cui fu affidato il compito di creare l'arredo prospettico a contorno dei lavori a figura del fiorentino.

Il Natali riuscì a costruire un rapporto molto stretto con i Dosi che lo impegnarono a lungo per l'arredo a quadratura dei restanti locali del piano terra della villa e lo sostennero in altre commesse tra cui la decorazione della sacrestia e della cappella di S. Nicola nella chiesa della SS. Annunziata, l'intera decorazione prospettica della chiesa di S. Maria Assunta, la futura cattedrale della città, e l'appartamento interno del piano nobile di casa Ferdani.

In queste prime manifestazioni Francesco Natali evidenzia tutta l'aderenza della sua formazione alla scuola bolognese proponendo – in quanto ancora ci è rimasto dell'epoca, ovvero alcuni lavori della Villa Dosi e della SS. Annunziata e alcune opere minori



Fig. 6

Fig. 6 - Antonio Contestabili, *Affresco*, Pontremoli, Chiesa di S. Geminiano, volta dell'abside.

in abitazioni private – una quadratura tutta giocata sulla semplicità delle linee e dei giochi prospettici, utilizzando espedienti decorativi, come volute, ballatoi, plinti operati, balconate e giochi di colonne, in una logica spaziale mirante ad aumentare l'effetto prospettico, senza però utilizzare altri espedienti di decoro quali punti di appoggio per dare maggiore spicco al senso di profondità.

Le opere evidenziano come l'artista, divenuto consapevole che il genere e il gusto dei committenti stavano cambiando, proponendosi sui vari cantieri in tempi diversi utilizzò soluzioni via via innovative della sua proposta decorativa e, dalla linearità del soffitto della sacrestia della SS. Annunziata, votata ad esaltare l'opera lignea ad intaglio sottostante, e alla semplicità dell'effetto spaziale della parete della cappella di S. Nicola da Tolentino, giunge ad inventare soluzioni prospettiche di tutto effetto sia nel salone di Villa Dosi, ma soprattutto nelle sale interne, dove, per superare i limiti indotti dalla dimensione dei vani, inserisce, a supporto dell'arredo architettonico, medaglioni operati con paesaggi fantastici che non compromettono l'intenzione spaziale, ma ne accentuano la verticalità e l'effetto dimensionale.

La consapevolezza di dovere restare al passo di una domanda sempre più aggiornata emerge anche dalle riflessioni personali con il suo committente più diretto, Carlo Dosi, al quale si propone con un "averei a caro servirlo acciò vedessero la Mutazione del Dipingere del passato".

Siamo nel 1707 e l'esperienza pontremolese fino allora proposta rivela quei limiti di scuola che, per quanto non inibenti negli effetti, necessitano di potere offrire quel qualcosa che renda più attuale l'offerta. Le esperienze a seguire, non solo nel piacentino e in diverse parti dell'Emilia, ma soprattutto a Milano e in Lombardia, lo metteranno a confronto con un quadraturismo meno scolastico, più animato nelle soluzioni ornamentali, quindi più seducente.

Il Natali, però, per quanto indulga a quelle modifiche estetiche che ravvivano i suoi lavori, resta consapevole che quando la quadratura è fine a sé stessa e deve rendere ragione degli effetti a cui è deputata non può essere stravolta, e le sue opere pontremolesi, pur offrendo chiari segni di rinnovamento, specie nella struttura dimensionale della quadratura e degli sfondati centrali, mantengono l'impianto che era caratteristico della maniera emiliana.

Così l'artista si propone negli ultimi lavori di Villa Dosi, nelle cappelle della chiesa di S. Francesco e nei soffitti a lui ascrivibili in Palazzo Petrucci dove la condivisione dell'impegno con il figlio Giovanni Battista, ormai nel pieno della sua maturità anche come quadraturista, gli impone soluzioni diverse sia a livello cromatico sia nella impostazione degli effetti prospettici, ma l'impianto della struttura architettonica si discosta solo parzialmente dal passato specie nelle parti laterali della quadratura.

Sarà l'esperienza piacentina, a fianco del figlio ma soprattutto di Sebastiano Galeotti, a indurlo a tentare un rinnovamento formale, però solo come conseguenza di un nuovo cambio di gusto, di cui dovrà prendere atto a Pontremoli nella realizzazione della cupola dell'Oratorio di Nostra Donna, dove la decorazione prospettica, al di là del rapporto con le figure, assume una nuova impostazione non più solo spaziale, ma essenzialmente decorativa, ad evidenziare una prima crisi del genere che comincia ad emergere, anche se il passaggio deve ancora maturare.

A livello locale, infatti, all'inizio degli anni trenta del Settecento si propone la figura di Giovan Battista Natali che viene coinvolto in maniera drammatica per la fama di architetto.

I rapporti con il padre, a quanto è dato sapere, fino a quel momento erano stati marginali e la sua attività in particolare in Emilia si era rivolta a lavori di architettura o di scenografia.

A Pontremoli giunge dopo le catastrofiche vicende dell'autunno del 1732, quando violente alluvioni del fiume Magra compromisero tra l'altro la struttura dell'Oratorio di Nostra Donna e ne imposero la ricostruzione integrale.

Che i rapporti del padre con la città abbiano influenzato la sua chiamata è indubbio

e Giovanni Battista giunge portando quelle novità che Pontremoli si attendeva per una svolta che esaltasse il reale spessore economico e la crescente sensibilità dei committenti.

Ma non è solo la struttura a pianta ovale che porta la ventata di novità, quanto il progetto di decorazione della nuova chiesa che presenta per il contesto un percorso teologico innovativo. Il contributo di Sebastiano Galeotti dovette essere fondamentale per stendere le linee guida dell'idea centrale, ma Giovanni Battista e il padre Francesco dettero il meglio di sé e delle proprie conoscenze tecniche ed artistiche per realizzare un'opera che, almeno per Pontremoli, apre a prospettive del tutto coinvolgenti nel rapporto educativo dell'arte con l'ambiente.

I due artisti faranno tutta la loro parte dando all'impianto decorativo della chiesa un contributo ambivalente, ovvero in chiara linea con la tradizione emiliana a supporto dell'opera del figurista ed un chiaro salto di qualità in chiave ornamentale sull'ampia superficie della volta e della zona absido-presbiterale dove Giovanni Battista dà un saggio delle esperienze maturate in area lombarda.

Una proposta di grande effetto, destinata a restare per il momento isolata, in quanto la domanda dei committenti locali è votata a mantenersi nei canoni tradizionali. Così, la commessa di Palazzo Petrucci, che impegna i due artisti negli anni della costruzione dell'Oratorio, evidenzia come il rapporto padre-figlio stia trovando momenti di incontro di grande effetto, in un connubio tra tradizione e innovazione che si percepisce non solo nell'impostazione della quadratura in chiave sia architettonica che cromatica, ma anche negli effetti spaziali ed ornamentali.

L'apporto di Francesco, per quanto fondamentale nelle scelte di indirizzo stilistico, sarà limitato per la sua morte improvvisa, ma Giovanni Battista manterrà un'unità espressiva che fa del complesso di Palazzo Petrucci un unicum per aderenza all'idea originante, ben distante da quanto verrà a proporre nella successiva attività pontremolese.

Non a caso il ritorno di quest'ultimo a Pontremoli all'inizio degli anni quaranta sarà ancora dettato dalla sua fama di architetto, prima per la costruzione del pronao della chiesa di S. Francesco e poi per la realizzazione dei grandi palazzi urbani delle due famiglie più in vista della città a livello economico, i Dosi e i Pavesi.

Come non è un caso che per la decorazione degli interni dei due palazzi sia ancora lui a recitare un ruolo di primo piano, per proporre però due esperienze del tutto diverse, anche in forza della natura delle opere da realizzare: nel caso dei Dosi in parallelo alla realizzazione di quadri a figure da parte di Giuseppe Galeotti; dai Pavesi, invece, in piena solitudine per offrire quanto stava maturando nell'ambito della quadratura al di fuori degli schemi di dipendenza nel rapporto tra figurista e quadraturista.

Le decorazioni del piano nobile di Palazzo Dosi mettono in luce la duttilità di Giovanni Battista che è consapevole dell'importanza dell'impresa che si sta effettuando, tra l'altro in un palazzo ideato da lui e che per la realtà pontremolese viene a rappre-

sentare una splendida eccezione, in quanto solo una famiglia di grandi disponibilità economiche come i Dosi può permettersi di utilizzare figurista e quadraturista, come già accaduto nella Villa dei Chiosi.

L'esigenza, quindi, di supportare il racconto mitologico di Giuseppe Galeotti, espresso in quadri di diversa dimensione nei soffitti e sulle pareti lo induce ad una scelta consapevole, quella di svolgere nel modo migliore il suo compito, mantenendo quel distacco formale che esalti la funzione dell'immagine, valorizzandone attraverso il contorno il significato e la valenza estetica.

Il risultato finale è un lavoro di grande effetto, dove la parte architettonica svolge la sua funzione adattandosi anche cromaticamente, oltre che formalmente, all'intenzione iniziale, con soluzioni che si adeguano all'opera del figurista sostenendone non solo la centralità, ma aiutandola ad emergere per proporsi più facilmente alla lettura, anche se non si lascia sfuggire l'opportunità di inserire tocchi di vivacità con espedienti di gusto barocchetto che segnano la nuova strada verso la quale sta scivolando la quadratura.

La sua duttilità, per quanto forzata, come emerge dalle confessioni fatte al suo committente, gli permette di offrire il meglio della tradizione decorativa emiliana, in una semplicità di risultati che non indulge a soluzioni dirimenti, ma si adegua ad effetti quasi monocromatici per evitare che il gioco delle linee possa in qualche modo disturbare il momento della contemplazione.

Le sue vere qualità, sia di pittore che di architetto, si esaltano però nella quadratura della volta del salone, dove, al di là delle soluzioni cromatiche e degli espedienti decorativi che non si discostano da quelli delle sale minori, egli dà un saggio di capacità espressiva esaltante, tanto che l'effetto della prospettiva, proposta sui canonici tre piani, per aprire allo sfondato dove Galeotti ha dipinto la cosiddetta *Gloria dei Dosi*, viene a prevalere esteticamente, coinvolgendo lo spettatore in un gioco di linee e di effetti.

Quando gli viene data l'occasione di proporsi come decoratore, vengono in luce le soluzioni nuove ormai somatizzate e che nelle quadrature appaiono marginali ed è allora che appare il Natali più moderno, quello degli effetti decorativi in linea con la moda imperante, di cui nel breve darà un saggio evidente e che in Palazzo Dosi sono quasi solo occasione per aprire un discorso.

L'opportunità è immediata perché i Pavesi, dopo avergli affidato la realizzazione del grande palazzo di Piazza di sotto, nel suo complesso sviluppo attorno a strutture edilizie precedenti, gli assegnano anche il compito di decorare le sale più importanti.

È il momento in cui l'artista, libero dai vincoli di una collaborazione coercitiva, riesce ad esprimere quanto ha appreso nell'esperienza lombarda dando una svolta decisa al genere, o meglio affiancando nello stesso contesto quanto della quadratura stava sopravvivendo e quanto stava emergendo della decorazione fine a sé stessa.

La galleria di Palazzo Pavesi rimane il momento più alto di questo esperimento perché se nel soffitto propone una quadratura in linea con la tradizione, sulle pareti verti-

cali offre soluzioni tutte ispirate alle tendenze che stavano crescendo, con medaglioni incorniciati in cui inserisce vaghi paesaggi naturali fantastici; ma è solo un momento perché in altre stanze, specialmente nell'alcova fa quasi violenza alla quadratura tradizionale e nei due soffitti del locale inventa una decorazione a sbalzo tutta giocata sulla contrapposizione dell'arredo e indifferente all'effetto prospettico.

Un salto di qualità che lo allontana da quanto appreso in gioventù per spaziare su soluzioni sempre meno architettoniche, ma essenzialmente decorative, come accade nella volta dello scalone di Palazzo Negri e che aprono la strada alla scelta che sempre in Palazzo Pavesi farà nelle stanze sul fiume del piano terra dove assistiamo quasi alla rinuncia di ogni intenzione spaziale per proporre coinvolgenti paesaggi fantastici nei quali inventa giochi cromatici inusuali fino a quel momento nella sua maniera.

La svolta, almeno per quanto riguarda Pontremoli, è ormai compiuta, come è giunto il momento di dare concretezza alla fama che si era conquistato dando il meglio di sé in altre piazze per offrire quanto maturato, indifferente alle scelte dei committenti perché in grado di soddisfare ogni richiesta.

Ma la piazza pontremolese è ancora ricca di occasioni e, quando Giovanni Battista parte per Napoli, ecco il passaggio di mano al nipote Antonio Contestabili, figlio di una sorella ed attivo fino allora in Piacenza.

A Pontremoli il non più giovane decoratore trova un ambiente vivace e desideroso di dare il dovuto spessore allo stato sociale raggiunto con la nuova situazione economica.

Giunge però non solo perché sostenuto dal consenso dello zio Giovanni Battista, ma anche dalla fama acquisita in patria, dove aveva espresso al meglio le proprie capacità di decoratore, paesaggista e quadraturista, oltre che di autore di disegni di altari.

La domanda è immediata e le commesse giungono a ripetizione sia da privati che a livello ecclesiastico e Antonio si sforza di soddisfare la clientela proponendosi con una maniera che non si discosta da quella dei suoi predecessori, anzi ne ribadisce le caratteristiche sia quando si tratti di realizzare quadrature con effetti prospettici evidenti, sia arredi ornamentali, sia soluzioni in cui varia la proposta con paesaggi fantastici di diverse dimensioni. Numerose le opere cui fare riferimento in relazione alle diverse tipologie. Spiccano però per la marcata aderenza alla tradizione i lavori di Palazzo Dosi e di Palazzo Pavesi, dove nelle stanze non dipinte da Giovanni Battista mantiene elevato il livello artistico utilizzando tutti gli espedienti messi in atto dallo zio, forse usandone anche i disegni, ma appaiono evidenti il minore spessore esecutivo e una esplicita carenza cromatica che gli impedisce di esaltare nel gioco dei colori l'idea della profondità, laddove sia necessario, e l'effetto decorativo, quando ricercato.

Le soluzioni migliori le offre nelle decorazioni delle chiese, dove, a completamento delle ristrutturazioni eseguite praticamente su tutti gli edifici, interviene nella decorazione della zona absido-presbiterale delle chiese di S. Cristina e di S. Geminiano e della parete verticale dell'abside della chiesa di S. Giacomo d'Altospacio.

Nelle tre occasioni, consapevole dell'importanza dell'impegno, evidenzia una concreta capacità di quadraturista capace non solo di dare spazio adeguato alle soluzioni prospettiche ma di miscelare adeguatamente i toni cromatici, ottenendo effetti che lo avvicinano alla maniera dei suoi predecessori. Quello stesso livello che riesce ad esprimere in quella che viene considerata la sua opera migliore, ovvero il *trompe l'oeil* dello scalone di Palazzo Dosi, dove dipinge una prospettiva di grande effetto dimostrando di avere assimilato al meglio la lezione per offrire sia in sede architettonica sia cromatica quanto di più efficace si possa ottenere da un'immagine illusoria.

La sua attività è intensa, anche se non gli permette di raggiungere un solido status sociale, al punto di doversi offrire per lavori di altra natura come il censimento dei terreni demaniali della comunità. La sua fama è comunque tale, almeno a livello locale, che viene chiamato in numerosi paesi del circondario per realizzare opere sia in siti privati che ecclesiastici al punto che, a parte lavori chiaramente più recenti, quanto ancora esistente viene attribuito al Contestabili, anche se di mano diversa. Minimale il suo contributo allo sviluppo della quadratura, ormai genere in piena crisi, sostituito da altre soluzioni ornamentali, di cui lo stesso Antonio farà uso, senza però arrivare a particolari vertici di qualità.

In questo contesto – contrastante per quanto si affaccia già nella seconda metà del Settecento, quando anche la situazione culturale va modificandosi profondamente – si inserisce, negli ultimi tre lustri del secolo e nel primo quarto dell'Ottocento, Niccolò Contestabili, figlio di Antonio, a concludere nei modi adeguati una tradizione e lasciare un segno significativo di un genere in fase di esaurimento e stravolto negli effetti.

Niccolò, in modo più concreto del padre, è figlio del suo tempo e si indirizza verso generi decorativi distanti da quelli realizzati dai suoi predecessori, ma viene coinvolto quando ancora la domanda gli impone di non distaccarsi da quanto realizzato in passato a livello decorativo, anche se non prova a proporsi come quadraturista, ma solo come decoratore, quindi in linea con quanto il gusto del suo tempo stava proponendo.

Così, tralasciando il settore nel quale emerse in maniera significativa, ovvero il paesaggio con figure, proposto sia come arredo a fresco sia a olio, e la decorazione a soffitto con medaglioni con soggetti mitologici o vezzosi voli di putti, ebbe la necessità di realizzare, probabilmente con la sua bottega, soffitti decorati con motivi ornamentali ricavati però non da soluzioni prospettiche, ma da ornati in monocromo, richiamanti l'arredo a stucco secondo la migliore tradizione rocaille, giungendo a farne uso, come avvenne nel Palazzo vescovile di Pontremoli, appena costruito, per contornare due racconti di natura religiosa. Il salto di qualità appare subito evidente, ma non crea particolari apprensioni nell'ambiente se gli stessi proprietari che nel loro palazzo avevano ospitato opere di Giovan Battista Natali e di Antonio Contestabili lo chiamano a realizzare soffitti in monocromo, indifferenti al contrasto emergente dal confronto delle diverse soluzioni ornamentali.

Chiaro segno che la sensibilità dell'ambiente pontremolese si era adeguata a quanto veniva proponendo lo sviluppo della decorazione, sedotta da ciò che era accaduto nella chiesa di S. Maria Assunta, dove, nella zona presbitero absidale, in sostituzione delle decorazioni del Natali, ormai compromesse, si optò per arredare l'enorme spazio con stucchi bianchi e dorati aprendo a soluzioni ornamentali di tutt'altra natura, ma in chiara linea con le sensibilità che andavano imponendosi.

Si chiude così la stagione di un genere decorativo che, come naturale nel mondo dell'arte, ebbe il suo massimo momento di sviluppo per poi cedere il passo ad altri espedienti, in linea con quanto la stagione culturale subentrante veniva esprimendo.

Per Pontremoli, però, la vicenda, con la scomparsa di Niccolò Contestabili, subì solo una pausa perché, trascorso il periodo francese e restaurato il potere mediceo e, a seguire, quello parmense, dopo l'unità d'Italia, pur in un contesto di degrado economico, la comunità cittadina seppe coltivare quella sensibilità estetica che mantenne vivo il desiderio di arredare case e palazzi secondo la tradizione del passato.

Così, dopo la splendida stagione barocca, è possibile gustare eclatanti manifestazioni del periodo imperiale del secondo Ottocento in realtà residenziali nelle quali il gusto del bello sembra non avere limite, per approdare a quella di scuola *liberty* che in Pontremoli tra Otto e Novecento ha lasciato testimonianze di grande valore, segno di una volontà che non ha avuto momenti di stanchezza per proseguire fino al presente. Un periodo quest'ultimo ancora pienamente da indagare, ma tale da fare capire, per quanto espresso, di essere di fronte a qualcosa di altrettanto importante della produzione barocca.

Riferimenti bibliografici

R. BOSSAGLIA, V. BIANCHI, L. BERTOCCHI, *Due secoli di pittura barocca a Pontremoli*, Sagep, Genova, 1974, ed. Sagep, Genova 1997.



Fig. 1



Fig. 2

Fig. 1 - Firenze, Palazzo Pitti, Sala del Trono Granducale, immagine fotografica che ritrae sul fondo la parete sud-est: si noti il colonnato dipinto che corre in tutte le pareti della sala (foto: A. Morelli).

Fig. 2 - Ricostruzione tridimensionale delle quadrature dipinte nella Sala del Trono Granducale, Firenze, Palazzo Pitti, quartieri estivi: vista dell'angolo tra le pareti a nord-est e sud-est (modello digitale S. D'Amico).

L'ARCHITETTURA DIPINTA NELLA SALA DEL TRONO DEI QUARTIERI ESTIVI DI PALAZZO PITTI

Barbara Aterini - Sara D'Amico

ABSTRACT: *This contribution describes research involving the quadratures of the rooms of the "Museo degli Argenti" of Pitti palace in Florence, belonging to the "Summer quarters", in particular the Grand Ducal Throne room. Celebrating the prestige of Grand Duke Ferdinand II, the pictorial decoration of this room was painted by Agostino Mitelli and Angelo Michele Colonna, in the first half of the 17th century. The research analyzes the use of perspective in the construction of the different painted scenes: through comparison with the perspective theories of sixteenth-seventeenth century culture, the survey shows the awareness with which the quadraturists designed the geometric scheme of all the frescoes. Geometry and measurement are therefore the founding rules of the design of these quadratures because allows the control of the illusionistic strength of the painted architecture but also of the technical aspects of the construction site. In verifying how certain perspective devices stimulate the path within these environments, digital modeling becomes a tool for analysis and illustration of the theoretical-technical contents of these pictorial works.*

KEYWORDS: Perspective, geometry, measurement, Florence, Palazzo Pitti.

Studiare una quadratura significa non solo analizzarne la prospettiva ma anche comprenderne il costruito prospettico e, in particolare, ricavarne le geometrie che hanno permesso la realizzazione dell'opera anche dal punto di vista del cantiere.

L'architettura dipinta, infatti, non era semplicemente immaginata ma pensata nei minimi particolari, così realizzare tali prospettive significava progettare, comunque, delle vere e proprie architetture che si relazionavano con l'ambiente reale, modellando uno spazio che oggi potremmo definire virtuale. In tal modo si potevano evocare distanze infinite in uno spazio ridotto o rimodellare un ambiente in cui prevaleva una direzione rispetto all'altra, costruendo un mondo in cui realtà e finzione si mescolavano.

Il lavoro di studio sulle sale dei quartieri estivi di Palazzo Pitti a Firenze si presta in modo significativo a far comprendere quali meccanismi geometrici abbiano consentito al quadraturista di amplificare lo spazio reale di una sala attraverso la rappresentazione di ambienti circostanti virtuali.

Tali saloni, destinati a funzioni di rappresentanza, presentano un apparato iconografico pensato per celebrare ricchezza e potere della famiglia granducale toscana.



Fig. 3

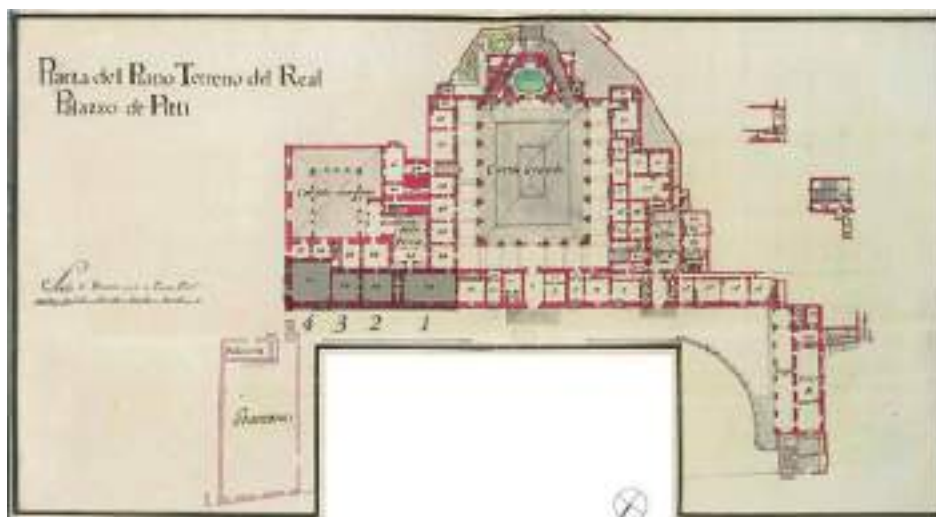


Fig. 4

Fig. 3 - Ricostruzione tridimensionale delle quadrature dipinte nella Sala del Trono Granducale, Firenze, Palazzo Pitti, quartieri estivi: vista dell'angolo tra le pareti a nord-ovest e sud-ovest (modello digitale S. D'Amico).

Fig. 4 - Firenze, Palazzo Pitti, pianta dei quartieri estivi.

Lo studio effettuato si è posto fra le finalità la ricostruzione tridimensionale dell'architettura dipinta rapportata allo spazio reale della sala, per leggere la scena virtuale così come è stata concepita dal quadraturista, che ha espresso nell'opera il proprio concetto di spazio chiuso ma, contemporaneamente, aperto verso l'ambiente esterno (fig. 1). L'indagine svolta chiarisce ulteriormente come i pittori abbiano trovato proprio nella geometria proiettiva lo strumento per esaltare l'efficacia illusionistica delle finte architetture dipinte.

Le attuali tecnologie digitali permettono di analizzare le architetture dell'inganno e di ottenerne delle rappresentazioni tridimensionali che dimostrano come queste architetture siano state pensate volumetricamente. Tutto ciò porta ad affermare che il quadraturista era un architetto, cioè conosceva l'architettura e sapeva gestire mentalmente lo spazio, tanto da concepire vani articolati ed in stretto rapporto con quelli reali. Il suo obiettivo era quello di creare un ambiente amplificato e percepibile in modo dinamico, suggerendo una fruizione perimetrale dello spazio, tramite la creazione di un percorso circolare ideale che coinvolge le porte reali del salone, ed introducendo scale che invitano l'osservatore ad entrare nell'architettura virtuale, salendo e percorrendo quella sorta di palcoscenico su cui si impostano le scene architettoniche ben definite dalla decorazione pittorica (fig. 2).

Così il progetto dello spazio è costituito da una precisa successione di scenari: l'ambiente reale della stanza, la loggia, filtro tra l'osservatore e l'immagine ideale dipinta – paragonabile al boccascena teatrale – e la rappresentazione stessa che a sua volta è scandita dai vari piani prospettici che accompagnano all'infinito lo spettatore. La loggia rappresenta l'ideale linea di partenza e, sottolineando l'effetto della dilatazione della scena, invita l'osservatore a percepire tridimensionalmente il dipinto e quindi ad immergersi dentro l'ambiente rappresentato, diventandone parte integrante. Un inganno, dunque, ben concepito proprio attraverso il progetto di uno spazio dinamico, percorribile e quindi fruibile.

La volontà di cogliere lo stretto legame che intercorre tra l'impalcato prospettico e la percezione dello stesso si evidenzia nella continua rielaborazione delle procedure grafiche per controllare la prospettiva; la frequente comparazione dei risultati ottenuti con architetture strutturalmente credibili induce a cogliere le quadrature come veri spazi progettati, in cui è determinante la percezione che il pittore vuole ingenerare nell'osservatore.

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

A tale proposito è imprescindibile possedere la consapevolezza che la prospettiva era, ed è ancora oggi, un fenomeno narrativo rivolto a tutti; viene quindi elaborata in



Fig. 6

Fig. 6 - Firenze, Palazzo Pitti, Sala del Trono Granducale, parete a sud-ovest. La rielaborazione grafica mostra come la porzione centrale del loggiato sia riconducibile alla successione di tre quadrati in rosso di $7 \frac{1}{2}$ bracci ciascuno (foto: A. Morelli).

Dal punto di vista pratico la verifica parte dall'applicazione delle idonee costruzioni grafiche, relative alla restituzione prospettica, supportate anche dal continuo raffronto con le informazioni deducibili dalla lettura stilistica dell'opera in esame.

D'altra parte una cosa è ricercare gli elementi fondamentali della prospettiva, messi in atto dal quadraturista per gestire lo spazio reale attraverso la 'costruzione' di quello virtuale, altra cosa è pensare e cercare di capire in quale modo si siano potute realizzare quelle prospettive dipinte.

Tale studio appare fondamentale, al di là delle regole riportate dai più noti trattatisti in materia, per la ricerca di geometrie e rapporti mensuri utilizzati 'in cantiere'. Se la geometria dell'opera appare più evidente, la 'misura' usata che, come sappiamo, può dipendere dal luogo e dall'artista, si svela però attraverso chiari rapporti geometrico-proporzionali. Così dall'analisi geometrico-mensoria delle pareti affrescate emergono



Fig. 7



Fig. 8

Fig. 7 - Firenze, Palazzo Pitti, Sala del Trono Granducale, parete a sud-ovest: si noti come il prospetto del loggiato possa essere ottenuto per sovrapposizione, parziale, di due rettangoli aurei (foto: A. Morelli).

Fig. 8 - Firenze, Palazzo Pitti, Sala del Trono Granducale, parete a sud-ovest: tutta la porzione in scorcio del colonnato, comprensiva del basamento fino al fregio della trabeazione, è circoscritta in un rettangolo aureo (foto: A. Morelli).

i rapporti aurei che permettono di comprendere ancora meglio gli aspetti esecutivi dell'opera d'arte, semplici ma eruditi.

LA SALA DEL TRONO GRANDUCALE

La Sala del Trono Granducale è l'ultimo dei saloni del quartiere estivo di Palazzo Pitti, al piano terreno dell'ala palatina di sinistra (fig. 3).

A questo proposito si ricorda che, per volere del granduca Cosimo II de' Medici¹, dopo il 1620 furono commissionati a Giulio Parigi², e poi al figlio Alfonso³, nuovi importanti interventi di ristrutturazione di questa residenza granducale, in particolare con lo scopo di estenderne la facciata: sarà allora che si realizzerà anche il quartiere estivo⁴, terminato probabilmente nel corso del 1626. All'interno di quest'ultimo si susseguono quattro sale, tutte collegate in infilata e destinate ad usi di rappresentanza: seguendo l'attuale ordine di percorrenza, si incontra la Sala di Giovanni da San Giovanni, la Sala delle Udienze pubbliche, la Sala delle Udienze private ed infine la Sala del Trono, oggetto di questo studio.

Circa un decennio dopo la costruzione del quartiere, il granduca Ferdinando II de' Medici⁵ decise di eternare le proprie nozze con la giovane Maria Vittoria della Rovere⁶, dando così avvio a quel ciclo di affreschi che darà il nome alle stesse stanze. Il programma decorativo doveva celebrare il governo mediceo, le virtù del granduca e, nondimeno, le ambizioni politiche che si celavano dietro questo matrimonio, ovvero l'alleanza tra la casata fiorentina e quella urbinata. Se il primo salone fu affidato al

1 Cosimo II (Firenze, 1590-1621), figlio di Ferdinando I de' Medici e di Cristina di Lorena, fu granduca di Toscana dal 1609 fino all'anno della sua morte.

2 Giulio Parigi (Firenze, 1571-1635), fu architetto e scenografo, allievo di Bernardo Buontalenti.

3 Alfonso Parigi (Firenze, 1606-1656), figlio di Giulio, fu architetto. Lavorò molto con il padre che sostituì, dopo la morte, nel ruolo di architetto della corte granducale.

4 Il quartiere estivo di Palazzo Pitti – oggi sede del Museo degli Argenti – si costituisce di quattro sale di rappresentanza, tutte affacciate sulla piazza, e di alcuni ambienti privati. È così nominato perché la famiglia granducale ne occupava gli ambienti durante l'estate, apprezzandone le temperature gradevoli raggiunte con un sistema di raffrescamento passivo, ideato appositamente da Giulio Parigi.

5 Ferdinando II de' Medici (Firenze, 1610-1670), figlio di Cosimo II e di Maria Maddalena d'Austria, fu granduca di Toscana dal 1621 al 1670.

6 Maria Vittoria della Rovere (Pesaro, 1622-Pisa, 1694), figlia di Federico Ubaldo della Rovere e di Claudia dei Medici, fu promessa in sposa al cugino Ferdinando nel 1623. Se ne ricorda qui il dotto mecenatismo, come dimostrano ad esempio i numerosi interventi voluti per la Villa medicea di Poggio Imperiale.

già noto Giovanni da San Giovanni⁷, i tre restanti videro all'opera i pittori bolognesi Angelo Michele Colonna e Agostino Mitelli⁸. Basti qui accennare che i due artisti sono ormai ritenuti, senza dubbio alcuno, tra gli esponenti più importanti della scuola quadraturista bolognese, così come determinante il loro contributo nella diffusione di questo genere pittorico anche in area fiorentina. Senza soffermarsi sulle dibattute vicende che portarono i granduchi ad assegnare la realizzazione di questo progetto decorativo ai due bolognesi⁹, pare comunque attendibile che si debba al Mitelli l'impianto delle architetture dipinte e degli ornati, mentre al Colonna si riconoscerebbe la definizione dei temi figurativi¹⁰.

La Sala del Trono presenta una pianta pressoché quadrata – come di fatto le due stanze per le udienze che hanno, però, dimensioni inferiori – e fu definita dal Marmi¹¹ come il “salotto” del quartiere; l'impianto decorativo oggetto del nostro studio fu completato nel 1641, secondo la data visibile in uno dei cartigli dipinti nella stessa sala.

Esattamente come nei locali che la precedono, i due quadraturisti optano per la rappresentazione di uno scenario architettonico virtuale, sì da amplificare la percezione delle dimensioni reali della stanza: ecco allora che si disegna, su tutte le pareti, una successione ritmata di colonne innalzate da una quota, superiore al pavimento attuale, che cinge tutto l'ambiente, come se vi fosse un palcoscenico continuo da percorrere e attraversare (fig. 4).

La propensione per un'impostazione scenografica della spazialità è d'altronde più evidente quando si osserva che il colonnato si apre, volutamente, verso ulteriori ambienti, ancora una volta materializzati dai due pittori tramite costruzioni prospettiche. L'ordine architettonico, infatti, definisce e delimita un percorso coperto, un immaginario cammino, attorno alla stanza, la cui circolarità è dimostrata anche dalla configurazione degli stessi pilastri d'angolo; oltre questo colonnato, l'osservatore intravede poi, in secondo piano, altri spazi sviluppati su due livelli, nuovamente collegati e aperti gli uni sugli altri, confermandosi quindi il tema del movimento circolare ed ininterrotto.

7 Giovanni Mannozi detto Giovanni da San Giovanni (San Giovanni Valdarno, 1592-Firenze, 1636), pittore formatosi a Firenze ed operativo anche a Roma. I suoi più significativi interventi saranno presso la corte medicea, dove lavorerà per Cristina di Lorena, Giovan Carlo dei Medici e quindi Ferdinando II.

8 Come già si rileva in E. ACANFORA 2021, gli studi biografici su entrambi i pittori sono oggi molto numerosi: ivi si segnalano, tra molti altri riferimenti bibliografici, anche G. LEONCINI 1984 e R. SPINELLI 2011. Per un inquadramento biografico di Angelo Michele Colonna è significativo l'apporto di F. SORCE 2011, consultabile anche online sul *Dizionario biografico degli Italiani* della Treccani.

9 A.M. MATTEUCCI 1994, p. 278.

10 Lo dimostrerebbero alcuni disegni attribuiti proprio al Mitelli da A.M. MATTEUCCI 1994 e da M. CHIARINI 2000, pp. 101, 102.

11 Giacinto Maria Marmi (Firenze, 1625-1702) fu guardarobiere granducale ed è ricordato per aver scritto la *Norma per il guardaroba del gran Palazzo nella città di Fiorenza, dove habita il Ser.mo Gran Duca di Toscana, illustrata da Diacinto M. Marmi guardaroba di Palazzo Pitti*, tra il 1662 ed il 1663.

L'osservazione d'insieme di queste quadrature, dall'interno del locale, rivela nitidamente la volontà dei quadraturisti di negare la percezione del limite fisico della struttura muraria, come riscontrato d'altro canto in tutte le altre sale, con le quali si condividono peraltro ulteriori soluzioni, sia di ordine compositivo che proiettivo. Si nota nuovamente, ad esempio, che l'opera pittorica è resa più convincente grazie all'inserimento di alcuni elementi figurativi: i due personaggi maschili, ritratti sulle balconate come affacciati verso il salone, appaiono infatti parte integrante e vivifica dell'intera scena, in un immaginario rimando di sguardi con lo spettatore, che è così attratto nello spazio costruito delle quadrature.

Come già sostenuto¹², inoltre, Mitelli e Colonna proprio con il disegno riescono ad impostare un vero progetto architettonico, di cui controllano tanto la coerenza stilistica quanto 'costruttiva'; al contempo, dalla geometria piana fanno derivare le regole per abbozzare l'intero impianto compositivo nonché prospettico. Si osservi ancora che l'ordine architettonico raffigurato – dalla combinazione sostanzialmente degli elementi basilari del dorico – non tralascia il richiamo alla regola classica, cosicché il diametro della colonna dipinta, letto all'imoscapo¹³, predetermina alcune delle principali suddivisioni altimetriche dell'ordine medesimo. Si riscontra ad esempio che l'altezza del capitello è pari a un modulo, mentre l'altezza della trabeazione a quattro; il solo fusto della colonna è invece di circa quattordici moduli.

Nello schema compositivo delle pareti si ribadiscono le raffinate competenze tecniche dei due artisti quando si constata come la scansione altimetrica delle parti costitutive riproduce un'ulteriore regola, cioè il rinvio diretto alla dimensione del plinto di base della colonna. Volgendo l'attenzione alla parete sud-ovest, l'intradosso del timpano delle porte e l'estradosso dei loro architravi, i due limiti, inferiore e superiore, della trabeazione, l'altezza delle paraste in secondo piano e non ultima la quota d'imposta dei fusti colonnari, sono tutti riferimenti della composizione distribuiti ripetendo, appunto in altezza, la dimensione succitata.

Come precedentemente affermato¹⁴, nel corso di questa ricerca si è affrontata l'analisi delle quadrature volendone intravedere anche gli aspetti prettamente operativi, nel tentativo di immaginarne il cantiere, dal momento che la complessità, morfologica e dimensionale, degli ambienti in oggetto pone necessariamente questioni, fondamentali, sulla realizzabilità degli stessi affreschi. In virtù di ciò, l'immagine pittorica è stata interpretata e rimandata anche a quella che possiamo ragionevolmente supporre come l'unità di misura originaria, cioè il 'braccio fiorentino', pertanto sovrapponendo alle quattro pareti una griglia, avente come modulo proprio tale unità, ci pare di riscontrare

12 B. ATERINI-S. D'AMICO 2020, pp. 283-292.

13 Si consideri che la dimensione del diametro, individuata per queste valutazioni, tiene conto del ridotto scorcio in cui è rappresentato.

14 B. ATERINI-S. D'AMICO 2020, p. 285.

di nuovo come il disegno delle quadrature sia praticamente, strategicamente referenziato su questo valore modulare. Si noti allora come le quote del piano di calpestio dell'ideale palcoscenico, dell'imposta dei fusti delle colonne, di alcuni elementi dei sopraporta e poi delle trabeazioni si attestino – lette all'interno della griglia – su misure intere o, al più, aggiunte della mezza unità (fig. 5).

L'interpretazione di questi dati ci induce a confermare quanto supposto sopra, ovvero che Mitelli e Colonna possano aver concepito un apposito progetto per giungere alla realizzazione dell'intera opera; con un obiettivo del genere, dunque, si è continuato ad analizzare queste architetture scenografiche, confrontandole con schemi geometrici capaci di riordinarne, plausibilmente, forme e misure, secondo un criterio leggibile e ripetibile. Appare così piuttosto evidente che certe parti della quadratura siano distribuite e dimensionate – all'interno della superficie murale – avvalendosi di alcune figure geometriche elementari: riguardando la solita parete, a titolo di esempio, se anzitutto vi osserviamo il loggiato per tutta la sua larghezza, possiamo rileggerne la porzione compresa tra il corrispondente piano di calpestio e la quota d'innesto dei relativi capitelli come successione di tre quadrati di $7\frac{1}{2}$ braccia, dimensione peraltro rilevata anche nelle Sale delle Udienze (fig. 6)¹⁵. Una visione allargata dello stesso scenario palesa ancora altre figure regolatrici della composizione, più esattamente il rettangolo aureo: dai due rettangoli che inquadrano il porticato, dal suo pavimento all'imposta dei capitelli (fig. 7), a quello maggiore che circonda di fatto tutta la sezione in scorcio del loggiato medesimo (fig. 8).

Riteniamo quindi concepibile l'idea che, ancora nel Seicento, perduri una cultura del progetto letteralmente classica, intendendo con ciò il fatto che il disegno (nel nostro caso la quadratura) riflette un pensiero ordinatore, la cui regola generativa risiede strumentalmente nella geometria, vera norma inderogabile del progetto stesso. In virtù di ciò, l'artista è portato a creare l'immagine tramite un atto compositivo, in cui il dato concreto è la misura, tradotta e trasferita con figure e costruzioni geometriche.

Si consideri inoltre, a maggior ragione, che questa stessa *ratio* geometrica, conferita all'immagine pittorica, ne permette il trasferimento sulla superficie muraria, operazione tutt'altro che banale. Il quadraturista, infatti, non può non interfacciarsi direttamente con le varie attività cantieristiche, prevedendo soluzioni che le rendano gestibili. Primario anche l'obiettivo di replicare questo processo di trasposizione materiale, svincolandolo fin dove possibile dalle contingenze dei singoli cantieri. L'individuazione di elementi referenziali nel disegno della quadratura, la corrispondente assegnazione di valori mensurali precisi, l'opzione di articolare la scena prospettica attraverso figure geometriche elementari assurgono, conseguentemente, a strumenti per la conduzione delle operazioni

15 Si era effettivamente riscontrato, ad esempio nella Sala dell'Udienza Privata, che la simmetria del disegno delle quadrature era regolata dalla misura di $7\frac{1}{2}$ braccia. Ivi, p. 287.

di cantiere: resta acclarato, in conclusione, il valore metodologico della geometria, che da regola compositiva diventa necessario mezzo di controllo anche delle fasi costruttive.

Riferimenti bibliografici

E. ACANFORA, *La decorazione di Palazzo Pitti da Giovanni da San Giovanni a Jacopo Chiavistelli*, in M. GREGORI (a cura di), *Storia delle arti in Toscana. Il Seicento*, Edifir, Firenze 2001.

E. ACANFORA, *Due vie per la quadratura: una rilettura di Angelo Michele Colonna e Agostino Mitelli attraverso opere e fonti*, in G. BREVETTI, A. DI BENEDETTO, R. LATTUADA (a cura di), *Finis coronat opus: saggi in onore di Rosanna Cioffi*, Tau, Todi 2021.

E. ACANFORA, *Una lettura del bozzetto per la Ermita de San Pablo al Buen Retiro e una proposta per Angelo Michele Colonna*, in S. BRUNI, A.M. DUCCI, E. PELLEGRINI (a cura di), *Per parole e per immagini. Scritti in onore di Gigetta Dalli Regoli*, ETS Edizioni, Pisa 2022.

B. ATERINI, *Restituzione prospettica. Misura di elementi rappresentati in una immagine fotografica per il rilievo di architettura*, Alinea, Firenze 1997.

B. ATERINI, *Modelli tridimensionali per lo studio dell'architettura dell'inganno. Il salone di Palazzo Cerretani a Firenze*, in E. MANDELLI (a cura di), *Dati, Informazione, Conoscenza. Metodi e tecniche integrate di rilevamento. I modelli tridimensionali, la costruzione e trasmissione dati*, Alinea, Firenze 2009.

B. ATERINI, *Il punto di vista 'dinamico' negli spazi architettonici di collegamento. La Galleria dell'Aurora a Palazzo Corsini*, in M.T. BARTOLI-M. LUSOLI, *Le teorie, le tecniche, i repertori figurativi nella prospettiva d'architettura tra il '400 e il '700. Dall'acquisizione alla lettura del dato*, Firenze University Press FUP, Firenze 2015.

B. ATERINI, *Il Segreto dell'Illusione. Spazio immaginato e Architettura dipinta*, Altralea Edizioni, Firenze 2018.

B. ATERINI-S. D'AMICO, *Geometria e misura nelle sale dei quartieri estivi di palazzo Pitti*, in S. BERTOCCHI-F. FARNETI (a cura di), *L'architettura dipinta: storia, conservazione e rappresentazione digitale. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, Didapress, Firenze 2020.

N. BASTOGI, *Le sale affrescate da Angelo Michele Colonna e Agostino Mitelli*, in M. GREGORI (a cura di), *Fasto di corte. La decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena, L'età di Ferdinando II de' Medici (1628-1670)*, Edifir, Firenze 2006.

P. CATANEO, *I quattro primi libri di architettura di Pietro Cataneo senese*, Figli di Aldo, Venezia 1554.

M. CHIARINI-S. PADOVANI (a cura di), *Gli Appartamenti reali di Palazzo Pitti. Una reggia per tre dinastie: Medici, Lorena e Savoia tra Granducato e Regno d'Italia*, Centro Di, Firenze 1993.

M. CHIARINI (a cura di), *Palazzo Pitti, l'arte e la storia*, Nardini, Firenze 2000.

F. FARNETI-D. LENZI (a cura di), *Realtà e illusione nell'architettura dipinta. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, Alinea, Firenze 2006.

F. FARNETI, *Il quadraturismo in Palazzo Pitti da Cosimo II a Cosimo III*, in "Varia Historia", n. 40, 2008, pp. 369-386.

E. FEINBLATT, *Seventeenth-Century Bolognese Ceiling Decorators*, Fithian Press, Santa Barbara 1994.

G. LEONCINI, *Vita di Jacopo Chiavistelli pittore di figure et eccellente nell'architettura a fresco*, in "Rivista d'Arte", XXXVIII, s. IV, I, 1984, pp. 269-346.

A.M. MATTEUCCI-G. RAGGI, *Agostino Mitelli a Palazzo Pitti: un problema aperto*, in M. BOSKOVITS (a cura di), *Studi di storia dell'arte in onore di Mina Gregori*, Silvana, Cinisello Balsamo 1994.

G. RAGGI, *Il ruolo di Angelo Michele Colonna e di Agostino Mitelli, pittori bolognesi, nello sviluppo della scuola quadraturistica in Toscana*, in "Strenna storica bolognese", n. 46, 1996, pp. 439-457.

F. SORCE, *Mitelli, Agostino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 75, Treccani, Roma 2011, *ad vocem*.

R. SPINELLI, *Precisazioni e novità su alcune opere toscane di Angelo Michele Colonna e di Agostino Mitelli*, in F. FARNETI-D. LENZI (a cura di), *L'architettura dell'inganno. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, Alinea, Firenze 2004.

R. SPINELLI, *Angelo Michele Colonna e Agostino Mitelli in Toscana e in Spagna*, Pacini, Pisa 2011.



Fig. 1

Fig. 1 - Andrea Pozzo, Ch. Tausch *Apoteosi di Ercole*, 1704-1708, Vienna, Palazzo Liechtenstein del principe Johann Adam a Rossau.

L'UMILTÀ IN MEZZO AGLI ONORI: ANDREA POZZO COME PERFETTO COADIUTORE

Sara Fuentes Lázaro

ABSTRACT: *Since his earliest 18th-century biographies, the interpretation of Pozzo's personality has been dominated by the reductive premise that it embodied the lack of individualism requested of the Jesuits. However, the analysis of biographies written by historians such as Francesco Saverio Baldinucci and Lione Pascoli, together with the menologies composed by his fellows – the Venetian Antonio Patrignani and the Mexican Juan Antonio de Oviedo –, allow us to attempt a new and different reading. Thus, beyond the instrumental narratives of the hagiographers and the scarce but useful information on his courtly activity, we will also examine his role as a 'holy artist' of the Company and his experiences at the service of his most important patrons.*

KEYWORDS: Andrea Pozzo, Society of Jesus, coadiutors, menologies, Giuseppe Antonio Patrignani, Juan Antonio de Oviedo.

Quando si tratta di un artista come Andrea Pozzo, al quale sono state dedicate innumerevoli pagine per chiarirne le origini, la formazione, le principali realizzazioni romane e l'attività editoriale, si potrebbe pensare di avere davanti a sé un compito concluso, soprattutto dopo i centenari e le commemorazioni della fine degli anni Novanta e Duemila, quando si è assistito a un recupero di questa figura, all'interno di un momento di rivalutazione del concetto di barocco. Un primo aggiornamento degli studi sulla figura del coadiutore gesuita Andrea Pozzo (fig. 2) è avvenuto in occasione del 350° anniversario della sua nascita, con la pubblicazione di diversi saggi che hanno discusso molte delle sfaccettature del suo profilo di decoratore e architetto¹. Un'altra ricorrenza del 2009, questa volta a titolo celebrativo del terzo centenario della morte, ha dato nuovo impulso agli studi sulla sua figura, con l'organizzazione di congressi scientifici e mostre sull'artista, nella natia Trento sulla sua pittura di pale

Questa ricerca è realizzata grazie al sostegno delle seguenti istituzioni: Coadjutores: artistas e ideas migrantes en la globalización ibérica ["CoMartis", Progetto Nazionale di Ricerca e sviluppo dell'Agenzia statale per la Ricerca rif. PID2020-117094GB-I00, co-diretto da Juan Luis González García e autore di quest'opera] e il Gruppo di ricerca La Corte: Arte, Artistas y Mecenas, n. 971718 dell'Università Complutense di Madrid diretto da Beatriz Blasco Esquivias.

1 A. BATTISTI 1996.



Fig. 2

Fig. 2 - Autore ignoto, *Ritratto idealizzato di Andrea Pozzo*, inciso da J.CH. ALLET (nelle edizioni di Andrea Pozzo, *Perspectiva Pictorum Architectorum*, dalla romana del 1717 in poi).

Fig. 3 - Giuseppe Antonio Patrignani, *Menologio di pie memorie d'alcuni religiosi della Compagnia di Gesù*, 3 voll., Venezia, 1730, I, frontespizio.

Fig. 4 - Juan Antonio de Oviedo, *Elogios de muchos hermanos coadjutores de la Compañía de Jesús, que vivieron y murieron con opinión, y fama de santidad*, Ciudad de Mexico, 1755, frontespizio.



Fig. 3



Fig. 4

d'altare², a Valsolda³, a Roma sulla sua decorazione murale e illusoria⁴ e a Venezia dove è stato studiato insieme al fratello Jacopo, anch'egli artista professante carmelitano⁵. L'attenzione alla produzione di Pozzo appare allora limitata alle opere italiane, anche se alcuni studi successivi sono stati dedicati all'influenza di Pozzo in Spagna e ai suoi trattati⁶; agli altari derivati da Pozzo sparsi in America Latina⁷ e persino alla sua ricezione in Cina⁸. In quegli studi ci siamo concentrati su questioni relative al suo status di pittore illusionista, alla sua capacità di architetto e alla diffusione globale del suo trattato sulla *Perspectiva*; in lavori più recenti abbiamo cercato di affrontare importanti questioni ancora aperte, come l'analisi del suo status di fratello laico e della sua posizione all'interno della Compagnia di Gesù, o il confronto della sua formazione e delle sue prestazioni con altri artisti gesuiti, coadiutori o padri, e membri professi di altri ordini.

In generale, fino ad oggi, la maggior parte della storiografia ha mantenuto intatto il paradigma del soggetto eccezionale all'interno della Compagnia e il suo stereotipo del gesuita ideale, dedito al lavoro in Compagnia, autodidatta e isolato dal suo ambiente artistico. In effetti, l'interpretazione della figura di Pozzo è stata dominata, fin dalle prime biografie della prima metà del XVIII secolo, dalla premessa che la sua personalità fosse l'incarnazione di quella mancanza di individualismo richiesta a un gesuita. Nei decenni successivi alla sua morte a Vienna nel 1709, nella sua qualità di "pittore di strepito"⁹, come lo definì Francesco Milizia, Pozzo fu oggetto di diversi resoconti biografici da parte dei suoi correligionari e degli storiografi, che sono sostanzialmente coerenti con la documentazione che è stata analizzata da allora. Nelle righe seguenti, vorremmo analizzare la costruzione della sua figura dal punto di vista dei suoi compagni religiosi e come il suo trattamento sia tutt'altro che un caso isolato. I suoi biografi hanno cercato, attraverso citazioni e aneddoti, presumibilmente letterali e più o meno letterari, di caratterizzare il personaggio e, per estensione, di modellare l'esemplarità morale della sua carriera e della sua opera nella tradizione del genere, perché, come disse Riello,

l'obiettivo di tutti i biografi di artisti era quello di trasformare il biografato in un modello di virtù e quindi in un eroe – nel nostro caso, piuttosto, in un santo – perché, dopo tutto, scrivere biografie era allora il modo di fare storiografia e la Storia era, prima di tutto, *magistra vita*¹⁰.

2 E. BIANCHI, D. CATTOI, G. DARDANELLO, F. FRANGI 2009.

3 A. SPIRITI 2011.

4 R. BÖSEL, L. SALVIUCCI INSOLERA 2010A, B. L. SALVIUCCI INSOLERA 2014.

5 R. PANCHERI 2012.

6 S. FUENTES LÁZARO 2014, 2019.

7 PASCUAL CHENEL 2013.

8 CORSI 2004, 2024.

9 F. MILIZIA 1768, pp. 384-385.

10 J. RIELLO 2010, pp. 35-45.

In questa occasione dobbiamo concentrarci sulle biografie meno note, rispetto a quelle scritte da storici come Francesco Saverio Baldinucci e Lione Pascoli, conoscitori dell'ambiente artistico italiano, per dare più spazio all'analisi dei menologi composti dai correligionari, di Pozzo come il veneziano Antonio Patrignani e il messicano Juan Antonio de Oviedo. Oltre alla rivelazione di alcune fonti poco note sulla vita dell'artista, il valore dei menologi non risiede tanto nell'abbondanza di dati documentari o nelle testimonianze dirette raccolte sulla biografia del pittore, quanto nell'interpretazione strumentale che gli storiografi ignaziani fanno della figura di Andrea Pozzo.

I menologi sono raccolte di biografie ordinate in base alle date di morte dei biografati, raggruppate per il mese in cui sono morti. Nel caso di Pozzo, gli è stato assegnato il 31 agosto¹¹. Vengono redatti in tutti gli ordini religiosi, dedicati alle vite di santi, martiri e uomini illustri. Gli scrittori della Compagnia di Gesù le hanno dedicate a uomini virtuosi, padri eccezionali per le loro fatiche in tutti i campi (missioni, predicazione, diplomazia, ecc.), ma troviamo particolarmente interessanti i menologi dedicati esclusivamente ai coadiutori, non solo per il riconoscimento che danno alla forza lavoro di base della struttura ignaziana¹², ma anche perché contengono un'elaborazione unica delle notizie storiche dei singoli confratelli e ne fanno l'incarnazione di virtù esemplari per gli uomini del loro stato. Sono uno strumento di riconoscimento e di integrazione, ma anche di depersonalizzazione dei coadiutori all'interno dell'Ordine.

La prima biografia dedicata a Pozzo da un gesuita, due decenni dopo la morte dell'artista, si deve al padre Giuseppe Antonio Patrignani (1659-1733), altro membro dell'ordine, educatore, poeta e drammaturgo, storico della Compagnia e autore di sacre rappresentazioni in versi, noto anche con lo pseudonimo di Presepio Presepi. La sua opera, con qualche ripercussione in Spagna e in Europa, rimase attuale almeno per quanto riguarda i menologi dei fratelli coadiutori e fu continuata da padre Giuseppe Boero, che pubblicò le sue integrazioni a Roma nel 1859. Nel *Menologio di pie memorie d'alcuni religiosi della Compagnia di Gesù* (pubblicato a Venezia, in tre volumi, nel 1730) (fig. 3) Pozzo viene definito "pittore famoso, architetto insigne e perfetto religioso", utilizzando la sua condizione di coadiutore per caratterizzarlo come un perfetto paradigma di umiltà tra gli onori. Questi tratti erano, secondo Diego Laínez, successore di Sant'Ignazio di Loyola alla guida della Compagnia di Gesù e padre conciliare al Concilio di Trento, antonimi dell'invidia contro cui aveva messo in guardia i coadiutori come il peccato a cui erano più inclini quelli del suo stato. Il monito iniziale dell'autore ci colloca già nella motivazione dello storiografo: "entrare nella virtù del suo spirito e non nelle opere del pennello" del biografato¹³. Essendo Andrea Pozzo

11 G.A. PATRIGNANI 1730, III, pp. 203-204.

12 CH.E. O'NEILL, J.M. DOMÍNGUEZ 2001, III, *Membri della Società. Coadiutori*, pp. 2666 e ss.

13 G.A. PATRIGNANI 1730, III, p. 253.

l'artista più rinomato della Compagnia di Gesù, si pone come ottimo interprete di una strenua difesa del decoro delle immagini sacre. Patrignani non si preoccupa di scrivere la vita del gesuita sulla base di dati precisi, né cronologici né anagrafici, pur dichiarando di aver fatto ricorso a tre interessanti fonti originali. In primis, di un manoscritto del collegio di Vienna sulla vita del celebre artista-fratello¹⁴ che non conosciamo, anche se possiamo metterlo in relazione con l'elaborazione dell'elogio funebre apparso "senza saputa dei Nostri"¹⁵, pubblicato nella capitale imperiale dopo la morte dell'artista e che anche Pascoli cita. Inoltre, Patrignani sostiene di estrarre alcune citazioni letterali da una presunta lettera che Pozzo avrebbe inviato a un amico pittore, trascritta nel *Menologio* senza specificare ulteriormente dove l'abbia consultata o a chi fosse indirizzata. Possiamo ipotizzare che si trattasse di un gesuita di origine tedesca, professore a Roma, al quale, secondo Francesco Saverio Baldinucci, l'artista continuò a scrivere da Vienna, il che spiegherebbe la presenza di questa lettera negli archivi romani che indubbiamente sono alla base della documentazione di tutte queste biografie.

Non essendo questa ricchezza di notizie esclusive ciò che più interessava lo storiografo, Patrignani utilizzò la figura di Andrea Pozzo per costruire una versione dell'archetipo del pittore devoto secondo il modello utilizzato da Vasari per la biografia quasi agiografica di Giovanni de Fiesole, il Beato Angelico¹⁶, indirizzando così il suo lavoro verso uno scopo dottrinale assolutamente fondamentale per gli scrittori dell'Ordine: la difesa del decoro delle immagini sacre e la lotta contro le immagini disoneste, "che pendono impunemente nelle Gallerie dei Signori senza che nessuno faccia loro guerra"¹⁷. Secondo Patrignani, Pozzo

fu così zelante da non dipingere cose profane che ottenne dalla santità di Innocenzo XI che gli fosse proibito di lasciare Roma per dipingere, e se per servire la maestà dell'imperatore Leopoldo accettò di trasferirsi a Vienna nel 1703 [sic] [...] lì la prima opera che realizzò fu la nostra chiesa.

In altre parole, l'autore confonde due episodi separati da decenni per offrire una spiegazione meramente pietistica dell'atteggiamento determinato di Pozzo. All'epoca, l'artista non voleva lasciare Roma per andare al servizio della casa ducale dei Savoia, ma qualche anno dopo, raggiunto un certo 'status' nell'ambiente romano, non ebbe obiezioni a trasferirsi alla corte di Vienna. Il biografo omette di ricordare come l'attività successiva di Pozzo dimostri che l'arte sacra non era la sua unica priorità: a partire dal 1704, infatti, Pozzo fu impegnato nella decorazione della villa del principe Johann

14 R. BÖSEL, L. INSOLERA 2010a, p. 109.

15 G.A. PATRIGNANI 1730, III, p. 256.

16 VASARI 1550, ed. 2020, pp. 306-311.

17 G.A. PATRIGNANI 1730, III, p. 203.

Adam a Rossau, decorando la sala centrale con un' *Apoteosi di Ercole* (Vienna, 1704-08), la cui qualità è portata vengono menzionate da tutti i suoi biografi¹⁸ (fig. 1).

Basandosi sul luogo comune dell'artista capace di rappresentare la santità grazie alla sua vicinanza ad essa, Patrignani cercò di assimilare la docilità e la modestia di Pozzo come artista alla santità del Beato Angelico, ad esempio la sottomissione e la modestia quando si afferma che il pittore, chiamato a Roma in virtù della sua grande fama, trascorse cinque mesi come terzo cuoco appena arrivato al Collegio Romano alla fine del 1681, come cura di umiltà inflittagli dai suoi superiori. Questo fatto compare in tutte le biografie ed è di una certa importanza per ciò che rivela sui rapporti particolari di Pozzo con la curia generalizia, soprattutto durante l'interregno tra la scomparsa del suo grande mecenate, il generale Oliva, e l'ascesa al generalato del belga Charles Noyelle, che in un primo momento non riconobbe il valore dell'artista. Più avanti nel suo racconto, sempre ricco di testimonianze di sottomessa obbedienza e di zelo religioso, Patrignani mette persino in bocca a Pozzo alcune affermazioni contro i dipinti indecenti e a favore della dedizione esclusiva all'arte devozionale, come la nota frase "per essere buon pittore, manterrete illibato il vostro pennello"¹⁹, cercando di dimostrare che, come il Beato Angelico di Vasari, Andrea non avrebbe mai preso in mano il pennello senza aver prima pregato un'ora di orazione mentale e aver fatto un esame di coscienza²⁰, con il rischio di "mettere il naso nelle figure al posto degli occhi"²¹. Patrignani trascrive, sempre dalla lettera scritta da Pozzo, una citazione di quattro versi attribuiti a Michelangelo Buonarroti sul Beato Angelico. Si tratta di una quartina, non inclusa nell'edizione delle *Rime* del 1623 pubblicata dal nipote di Michelangelo, né sembra essere stata utilizzata dal Vasari nella sua vita di Fra Giovanni da Fiesole, che Patrignani sembra seguire, ma data la complicata questione dell'edizione dell'opera michelangiolesca, è molto difficile conoscere il grado di diffusione che questo frammento ebbe all'epoca.

O Giovanni è salito in Paradiso
 Il volto di Maria a vagheggiare
 O Ella è scesa in Terra
 e il suo bel viso A lui venne ad espor per ricavare.

A nostro avviso, la citazione di Michelangelo proviene in realtà dall'opera del suo correligionario padre Carlo Gregorio Rosignoli, che, come il Patrignani e altri autori gesuiti che compaiono nelle sue pagine (come il padre Giovanni Domenico Ottonelli), dedicò buona parte dei suoi scritti alla predicazione contro le immagini impudiche.

18 L. PASCOLI 1730, p. 701.

19 G.A. PATRIGNANI 1730, III, p. 254.

20 VASARI 1550, ed. 2020, pp. 306-311.

21 G.A. PATRIGNANI 1730, III, p. 254.

Nel secondo volume delle sue *Opere spirituali e morali*, pubblicato nel 1713 a Venezia, nel capitolo intitolato *La Pittura a Giudizio*, troviamo lo stesso ricorso a questi versi non molto noti di Michelangelo, in cui si riferisce al Beato Angelico “salito in Paradiso”²². Rosignoli e Patrignani convennero nella città lacunare e pubblicarono entrambi con l’editore Niccolò Pezzana negli anni Trenta del ’700, per cui sicuramente le *Opere Spirituali*, antecedenti, possono aver ispirato Patrignani sia a concepire la biografia di Pozzo come un modello di decoro, sia a utilizzare l’esempio del Beato Angelico, che li eguaglia in rettitudine e santità. In ogni caso, per quanto riguarda la cultura artistica di Andrea Pozzo, nelle pagine del suo trattato *Perspectiva Pictorum et Architectorum* egli fa riferimento a Michelangelo per difendere il merito dei pittori che praticano l’architettura²³, una delle pochissime allusioni che fece ad un altro artista.

In alcuni passaggi, Patrignani ha fornito alcune informazioni originali grazie al suo libero accesso alle risorse della Compagnia. Ad esempio, è l’unico a dare un resoconto dettagliato del “fatale incidente” in cui “Dio risparmiò la morte” a Pozzo, quando crollò un “altissimo palco” su cui stava lavorando nella Chiesa dei S. Martiri a Torino²⁴. In questo episodio della caduta dei ponteggi mentre stava dipingendo la cupola dei S. Martiri, “non essere morto fu descritto come un miracolo”. Il biografo in questa occasione rivela direttamente la sua fonte: “così a me che scrivo, testificò il fratello Drua, speciale del Collegio Romano” che si trovava a Torino quando avvenne l’incidente. Che questa esperienza sia stata reale e di una certa gravità è supportata dalle avvertenze sulle impalcature che Pozzo inserì vent’anni dopo nella sua *Breve Istruzione per dipingere a fresco*:

Ancorché il primo, che si deve esporre al pericolo sia il muratore, deve però nondimeno considerar anche il pittore a che sostegno mette la sua vita: né per ché quello più arrischiato non teme il precipizio, per questo dobbiamo esporci alla ventura: perché finalmente l’altrui buona sorte non può assicurarci dalla caduta²⁵.

Con pochi tratti individuali Patrignani costruisce un racconto in cui Pozzo appare sempre sottomesso all’autorità, dipinge solo soggetti sacri, vive senza denaro e senza onori, aiuta i poveri e i suoi fratelli, la sua fama di santo eclissa il suo nome di artista, e nella sua biografia come nel suo epitaffio pone il servizio a Dio al di sopra della fama e della pittura, proprio come Vasari si riferisce alla tomba del Beato Angelico in S. Maria Sopra Minerva. Quello di Patrignani è un testo stereotipato che, più che mirare a valutare la carriera artistica o personale del soggetto, si conforma all’obiettivo istruttivo del *Menologio*. La lettura delle biografie di altri artisti ignaziani contemporanei rivela

22 C.G. ROSIGNOLI 1713, II, p. 332.

23 A. POZZO 1693-1700, I, 1693, fig. 66.

24 F.S. BALDINUCCI 1725-1730 ca., ed. 1975, p. 320.

25 A. POZZO 1693-1700, I, 1693, *Breve Istruzione per dipingere a fresco*.

la comunanza di questa costruzione, aggiungendo ulteriori elementi per valutare l'esistenza di un *milieu* di artisti all'interno dell'Ordine e come essi facessero parte di un ingranaggio da cui si esigeva servizio ed esemplarità. Troviamo il medesimo trattamento nella biografia di un altro coadiutore che, operando in condizioni un po' diverse, fu oggetto di attenzione storiografica con un taglio simile, perché lo status di santo artista attribuito a Pozzo dai suoi storici non è affatto un caso unico nell'Ordine: troviamo Manuel Enriques (artista originario di Coimbra 1594-1654) coadiutore anch'egli definito "santo pittore" in termini simili, come riportano i suoi biografi²⁶.

Il fratello portoghese Manuel Enriques compare anche nei *Elogios* scritti dal gesuita Juan Antonio de Oviedo (1670-1757)²⁷ a immagine e somiglianza del suo predecessore e amico, padre Patrignani. In esso troviamo anche la prima biografia dedicata ad Andrea Pozzo in lingua spagnola castigliana, che in gran parte ripropone quella del *Menologio* di Patrignani, questa volta pubblicata nel 1755 in Messico. Juan Antonio de Oviedo fu scrittore e membro della gerarchia dell'Ordine dei Gesuiti, nato a Santa Fe de Bogotá nel 1670²⁸; fu professore e superiore della Compagnia presso il Colegio Máximo di Città del Messico, nonché rettore in altri istituti collegiali della Nuova Spagna come San Ildefonso a Puebla. Tra il 1715 e il 1725 viaggiò in Europa, lasciando testimonianza nella sua corrispondenza di soggiorni a Madrid e a Roma, periodo in cui forse conobbe le librerie dei collegi europei, che sicuramente alimentarono la sua vasta produzione letteraria. Le sue opere principali hanno un taglio storico-biografico, di raccolta di notizie²⁹, e in questo senso si collegano, oltre a Patrignani, all'eredità di un altro storico dell'Ordine: il predicatore e biografo Francisco de Florencia (1589-1695). Il *Menologio de los Varones más señados en perfección [...] de la Compañía de Jesús en Nueva España redatto dal padre Francisco de Florencia, e aggiunto da padre Oviedo*, apparve nel 1747 come continuazione dell'opera di padre Florencia pubblicata per la prima volta a Barcellona nel 1671³⁰. Il lavoro biografico di Oviedo sui padri gesuiti raccolti da p. Florencia, lo preparò ad iniziare un'opera simile, ma dedicata ai fratelli coadiutori e non necessariamente legata alla Nuova Spagna. *Elogios De Muchos Hermanos Coadjutores de la Compañía de Jesús* (fig. 4) devono essere stati un progetto preparato a lungo, perché la biografia di Pozzo contiene dettagli originali che senza dubbio egli annotò durante il suo soggiorno a Roma, vent'anni prima che l'opera fu pubblicata nel 1755 in due volumi stampati in Messico³¹.

Gli *Elogios* comprendono 231 biografie di coadiutori degni di nota per la loro fama

26 CH.E. O'NEILL-J.M. DOMÍNGUEZ 2001, II, p. 1900.

27 J.A. DE OVIEDO, *Elogio del Hermano Andrés del Pozzo n. 160, mes de agosto de 1709*, 1755, II, pp. 234-246.

28 CH.E. O'NEILL-J.M. DOMÍNGUEZ 2001, III, pp. 2937-2938.

29 Così come dimostrano il resto delle sue opere. J.A. DE OVIEDO 1727.

30 F. DE FLORENCIA 1671; F. DE FLORENCIA-J.A. DE OVIEDO 1747; J.A. DE OVIEDO 1755.

31 J.T. MEDINA 1912, I, pp. CLIX-CLXIII.

di santità “di coloro che non sono ancora stati canonizzati o beatificati”³², con il dichiarato obiettivo di istruire alla perfezione dell’umiltà, della povertà, dell’obbedienza e della rinuncia, seguendo le regole di analoghi testi di padre Florencia o dello stesso Patrignani. Tra i fratelli elogiati, circa un quarto sono pittori, scultori, intagliatori. Ogni biografia attribuisce al suo protagonista una virtù o un insegnamento morale: la difesa della castità, il distacco dalla famiglia di sangue, l’amore per la povertà, il pentimento di una vita dissoluta, la fedeltà all’Ordine. E accanto ad esse, senza distinguersi per estensione o dettaglio della biografia, con il numero 160 del secondo volume, viene inserita la vita di Pozzo come esempio di docilità e “di rara, più eccellente, umiltà in mezzo agli onori”³³. Alcune piccole informazioni rivelano che Juan Antonio de Oviedo conosceva l’opera di Pozzo più di quanto si legga nella biografia di Patrignani, probabilmente grazie alla sua esperienza a Roma. Contrariamente all’approccio rigoroso di Patrignani, Oviedo si compiace di elogiare l’attività artistica di Andrea, che il biografo fiorentino si rifiuta di commentare “perché a bastanza ne parlano le tante opere insigni”³⁴. Ad esempio, Oviedo si ferma ad ammirare la finta cupola di Sant’Ignazio:

è la falsa cupola in un quadro della nostra chiesa del Collegio Romano, in cui, assorti nell’ammirazione, si crede di avere veramente una cupola, quando non vi è altro che meravigliose pennellate.

L’apparizione di Pozzo negli *Elogi* di Oviedo è una rarità, quasi certamente dovuta all’ammirazione che l’opera pozzesca suscitò nel suo soggiorno romano e al suo contatto personale con Patrignani, dal momento che Pozzo non compare in nessun degli altri menologi contemporanei in spagnolo che abbiamo consultato³⁵, come quella di José Cassani, *Glorias del segundo siglo de la Compañía de Jesus: dibuxadas en las vidas, y elogios de algunos de sus varones ilustres* (Madrid 1734) e la raccolta *Traslado del menologio de varones ilustres de la Compañía de Jesus* (Madrid 1729).

Il fratello Andrea Pozzo è stato considerato tra gli artisti gesuiti più riconoscibili, una figura che ha mantenuto nel XXI secolo il suo carattere di stravaganza sia per le sue qualità che per la sua evidente autonomia personale e artistica. L’analisi delle biografie scritte da storici come Francesco Saverio Baldinucci e Lione Pascoli, insieme ai menologi scritti dai suoi correligionari, il veneziano Antonio Patrignani e il messicano Juan Antonio de Oviedo, permettono di costruire una nuova e diversa interpretazione delle motivazioni, del carattere e del posto che il fratello Pozzo occupava tra i generali e la

32 J.A. DE OVIEDO 1755, I, introduzione dell’autore.

33 Ivi, II, p. 234.

34 G.A. PATRIGNANI 1730, III, p. 233.

35 J. CASSANI 1734 e *Traslado del menologio de varones ilustres de la Compañía de Jesus* 1729. Pozzo non compare in nessuno dei due volumi.

corte di Sant' Ignazio. Questa ricerca, ancora in corso, confronta il profilo che emerge dai resoconti strumentali in cui appare come un artista santo e difensore del decoro dell'immagine religiosa, in linea con autori gesuiti come Patrignani, Rospigliosi o Ottonelli, contro i suoi rapporti con i regnanti che ne riconoscono il valore, gli offrono la loro protezione e ne contendono i servigi, come il pontefice Odescalchi, il granduca di Toscana, i duchi di Savoia e l'imperatore Leopoldo d'Asburgo³⁶. La sua fama a corte riflette una reputazione privilegiata come artista in contrasto con la sua posizione all'interno dell'Ordine, che lo pone allo stesso livello di qualsiasi confratello e al di sotto di tutti i padri, ai quali deve obbedire anche nelle questioni artistiche. La sua opera va ancora contestualizzata e così come il suo lascio artistico, che comprende altri artisti coadiutori, pittori, scultori, intagliatori, incisori, trattatisti e può integrare una prosopografia molto più ampia e complessa: individui devoti all'Istituto e "felici del destino di Marta nella Compagnia"³⁷, ma capaci di distinguersi per le loro qualità artistiche.

Riferimenti bibliografici

F.S. BALDINUCCI, *Vite di Artisti dei secoli XVII-XVIII, 1725-1730 ca.*; ed. a cura di A. MATTEOLI, De Luca, Roma 1975.

A. BATTISTI (a cura di), *Andrea Pozzo*, Luni, Milano-Trento 1996.

E. BIANCHI, D. CATTOI, G. DARDANELLO, F. FRANGI (a cura di), *Andrea Pozzo (1642-1709) pittore e prospettico in Italia settentrionale*, Temi, Trento 2009.

R. BÖSEL-L. SALVIUCCI INSOLERA (a cura di), *Minabili disinganni. Andrea Pozzo (1642-1707). Architetto e pittore gesuita*, catalogo della mostra (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, 3 marzo-2 maggio 2010), Artemide, Roma 2010 (cit. 2010a).

R. BÖSEL-L. SALVIUCCI INSOLERA (a cura di), *Artifici della Metafora. Saggi su Andrea Pozzo*, atti del convegno internazionale di studi (Roma, Pontificia Università Gregoriana, 18-20 novembre 2009), Artemide, Roma 2010 (cit. 2010b).

J. CASSANI, *Glorias del segundo siglo de la Compañía de Jesus: dibuxadas en las vidas, y elogios de algunos de sus varones ilustres [...] desde el año de 1640*, Manuel Fernandez, Madrid 1734.

E. CORSI, *La fábrica de las ilusiones. Los jesuitas y la difusión de la perspectiva lineal en China, 1698-1766*, El Colegio de México, Mexico DC 2004.

E. CORSI, *O "canteiro de papel": a Perspectiva pictorum et architectorum de Andrea Pozzo, SI, e sua circulação global* in R. MARTINS-L. MIGLIACCIO (a cura di), *Barroco Cifrado: o implícito, o dissimulado e o invisível na arte da América no período colonial*, Enredars Publicaciones Universidad Pablo de Olavide, Sevilla 2024.

F. DE FLORENCIA, *Menologio de los varones más señalados en perfección religiosa de la Provincia de la Compañía de Jesús de Nueva España*, Jacinto Andreu, Barcelona 1671.

F. DE FLORENCIA-J.A. DE OVIEDO, *Menologio de los varones más señalados en perfección Religiosa de la Provincia de la Compañía de Jesús de Nueva España, escrito por el padre Francisco de Florencia (...) nuevamente añadido (...) por el P. Juan Antonio de Oviedo*, Francisco Retz, Ciudad de México 1747.

S. FUENTES LÁZARO, *Andrea Pozzo filohabsburgo, o la identidad política de un artista jesuita*, in S. DIÉGUEZ PATAO (a cura di), *Los Lugares del arte: Arte, Identidad y Representación*, 2 voll., Laertes, Madrid 2014.

S. FUENTES LÁZARO, "Ad vitandam confusionem". Una aproximación analítica al tratado sobre perspectiva de

36 Si veda S. FUENTES LÁZARO 2014, I, pp. 243-264.

37 Come sono definiti nelle Costituzioni (Co 148); citando il Vangelo di Luca (10:38-42).

Andrea Pozzo” in *ESPACIO, TIEMPO Y FORMA Serie VII, DOSSIER El Apelles vitruviano: La dimensión visual de la arquitectura en la pintura de la Edad Moderna*, 7, 2019, pp. 15–42.

J.T. MEDINA, *La Imprenta en Mexico (1539-1821)*, 8 voll., Impreso en casa del autor, Santiago de Chile 1912.

F. MILIZIA, *Le Vite de' piú celebri architetti d'ogni nazione e d'ogni tempo precedute da un saggio sopra l'architettura*, Paolo Giunchi Komarek, Roma 1768.

CH.E. O'NEILL-J.M. DOMÍNGUEZ (a cura di), *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús: biográfico-temático*, 4 voll., Universidad Pontificia Comillas, Madrid 2001.

J.A. DE OVIEDO *Carta de el p. Juan Antonio de Oviedo de la Compañía de Jesus: rector del Colegio Maximo de S. Pedro, y S. Pablo de Mexico, en que dá noticia a todos los superiores de esta provincia de Nueva España de las religiosas virtudes, y dichosa muerte de el p. Pedro Spetiali de la misma compañía*, J. Bernardo de Hogal, Ciudad de Mexico 1727.

J.A. DE OVIEDO, *Elogios de muchos hermanos coadjutores de la Compañía de Jesús, que vivieron y murieron con opinión, y fama de santidad*, 2 voll., Viuda de D. Joseph Bernardo de Hogal, Ciudad de México 1755.

R. PANCHERI (a cura di), *Andrea e Giuseppe Pozzo*. Atti del convegno internazionale di studi (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 22-23 novembre 2010), Marcianum Press, Venezia 2012.

L. PASCOLI, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, 2 voll., Antonio de' Rossi, Roma 1730-1736; ed. a cura di V. MARTINELLI, Electa, Perugia 1992.

A. PASCUAL CHENEL, *Fortuna, uso y difusión del tratado de Andrea Pozzo en España e Hispanoamérica* in *Cuadernos de arte e iconografía*, t. 22, 44, 2013, pp. 401-471.

G.A. PATRIGNANI, *Menologio di pie memorie d'alcuni religiosi della Compagnia di Gesù raccolte dal padre Giuseppe Antonio Patrignani, della medesima Compagnia, dall'anno 1538 sino all'anno 1728*, 3 voll., Niccolò Pezzana, Venezia 1730.

A. POZZO, *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, 2 voll., Giovanni Giacomo Komarek, Roma 1693- 1700.

J. RIELLO, *Brevissima apología de la anécdota, o sobre Vasari y la tradición literaria*, in F. JAVIER DOCAMPO CAPILLA (a cura di), *Bibliotheca artis: Tesoros de la Biblioteca del Museo del Prado*, Ediciones El Viso, Madrid 2010, pp. 35-45.

C.G. ROSIGNOLI, *Opere spirituali e morali del padre Carlo Gregorio Rosignoli della Compagnia di Gesù*, 3 voll., Bagliolini, Venezia 1713.

L. SALVIUCCI INSOLERA, *Andrea Pozzo e il Corridoio di S. Ignazio*, Artemide, Roma 2014.

A. SPIRITI (a cura di) *Andrea Pozzo*. atti del convegno internazionale di studi (Valsolda, 17-19 settembre 2009), Comunità Montana Valli del Lario e del Ceresio, Varese 2011.

Traslado del menologio de varones ilustres de la Compañía de Jesus, cuyos elogios aprobados por NN. PP. Generales se leen los días, que corresponden en la Casa Professa de Roma: sacanse estos traslados fielmente traducidos à nuestro idioma, para mayor conveniencia de nuestros Colegios en su domestico uso y para mayor utilidad, exemplo è imitacion en los nuestros y para privada memoria y veneracion de nuestros mayores, [s.n.], Madrid 1729.

G. VASARI, *Le vite de' piu eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550; ed. a cura di L. BELLOSI-A. ROSSI, Einaudi, Torino 1991; ed. a cura di L. BELLOSI-A. ROSSI, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Cátedra, Madrid 2002.



Fig. 1

Fig. 1 - Giovan Battista Natali, *Decorazione della parete d'altare*, 1749-1752, Napoli, Convento della Madre di Dio, Chiesa di S. Brigida, cappella maggiore.

GIOVAN BATTISTA NATALI, “UN BUON GUAZZAROLO PIACENTINO”, E IL QUADRATURISMO A NAPOLI ALLA CORTE DI CARLO DI BORBONE

Fauzia Farneti

ABSTRACT: *The aim of this contribution is to systematise studies on quadraturism in Naples and to focus on the contribution of Giovan Battista Natali, also by reviewing published documents from which information on the activity of other, hitherto neglected painters emerges. Giovan Battista Natali, architect, scenographer and quadraturist moved to Naples to the court of Charles of Bourbon presumably in 1747, becoming court painter, and was active in the Neapolitan city, where he executed works in grand residences and churches until 1765, the year of his death in 1749. Natali contributed significantly to the spread of quadraturismo in the Lombard-Emilian style and to the definition of a local Neapolitan school, together with other quadraturists from Piacenza such as the brothers Giuseppe and Gaetano Magri.*

KEYWORDS: Quadraturism in Naples, Giovan Battista Natali, court painter, Charles of Bourbon.

Il quadraturismo a Napoli e nel suo territorio assume un aspetto significativo con un numero rilevante di apparati ad illusionismo architettonico nelle chiese e nei palazzi a partire dagli anni quaranta del Settecento, quando Napoli con Carlo di Borbone riassume il ruolo di capitale del regno¹. Carlo, re di Napoli (1734) e della Sicilia (1735), chiama numerosi artisti da Roma e dal ducato di Parma e di Piacenza² con l'appoggio del conte piacentino Gian Felice Gazzola (1698-1780), ufficiale dell'esercito farnesiano. I legami tra le corti di Parma e di Napoli favoriscono l'ingresso nella città partenopea di artisti emiliani, a cominciare da Pietro Righini (1683-1742), quadraturista e scenografo, che arrivò a Napoli nel 1737, a Giovan Battista Natali (Pontremoli, 14 ottobre 1698-Napoli, 10 novembre 1765³), al piacentino Gaetano Magri⁴.

Presumibilmente nel 1747 si trasferì nella città partenopea, dove riscosse un successo immediato nella più altolocata committenza cittadina, Giovan Battista Natali, artista poliedrico, uno dei protagonisti dell'architettura dell'inganno del Settecento, che nel

1 N. SPINOSA 1972, pp. 193-214.

2 In cui era stato duca dal 1731 al 1735.

3 Sulla data di morte vedi F. FARNETI 2023, pp. 141-142.

4 A. CÒCCIOLI MASTROVITI 2023, p. 133.



Fig. 2



Fig. 3

Fig. 2 - Giovan Battista Natali (attr.), *Macchina architettonica dipinta sulla copertura voltata* (pittura murale staccata), Pozzuoli, Seminario del Palazzo Vescovile, biblioteca.

Fig. 3 - Giovan Battista Natali, *Quadrature*, sesto decennio del XVIII secolo, Napoli, Palazzo Serra di Cassano (Pizzofalcone), seconda anticamera (poi sala Mattia Preti).

1732 aveva progettato la macchina di fuochi d'artificio allestita per celebrare l'ingresso ufficiale a Parma di Carlo I di Borbone, nuovo duca di Parma e Piacenza⁵; a quella data è ormai affermato in numerose città, e non solo emiliane e lombarde, dove ottiene prestigiosi incarichi da illustri committenze. Anche a Napoli recita un ruolo tutt'altro che secondario nell'ambiente artistico che fece da sfondo all'ultima parte della sua vita.

Giovan Battista gode della stima del Gazzola come attestano le importanti commissioni da lui affidate, per ultimi i disegni di molti arredi della Sala del trono del palazzo reale di Madrid, realizzati dal 1764 da artigiani napoletani⁶. Si potrebbe anche presumere che il Natali godesse del favore del marchese Giovanni Sforza Fogliani d'Aragona, vicino a Elisabetta Farnese e a Carlo, chiamato a Napoli nel 1746 dove assunse importanti cariche politiche.

GIOVAN BATTISTA NATALI E IL RILIEVO DELLE ANTICHITÀ

La presenza del prospettico a Napoli trova conferma nelle fonti archivistiche e bibliografiche della seconda metà del Settecento; il Soprani scrive (1769) che il Natali a Napoli "fu, dove egli più che altrove lavorò, e cose sempre di delicatissimo gusto, così

⁵ EAD. 1990, p. 806.

⁶ F. FARNETI 2023, p. 141.



Fig. 4



Fig. 5

Fig. 4 - Giovan Battista Natali, *Apparecchiatura architettonica costituita dalla sovrapposizione di due piani delimitati da balaustre diversificate*, 1749-1752, Napoli, Convento della Madre di Dio, Chiesa di S. Brigida, transetto, cappella sinistra.

Fig. 5 - Giovan Battista Natali, *Decorazione della parete d'altare*, Napoli, Certosa di S. Martino, Cappella della Maddalena.

nelle chiese principali, come né principali palazzi; per le quali opere sempre più crebbe nell'estimazione de' virtuosi⁷.

Lo stesso autore inoltre riferisce che

Il nome di questo pittore diverrà in breve più celebre, a cagione delle stampe già preparate sui disegni, che egli ricavò dagli avanzi delle antiche fabbriche di Baia, di Pozzuolo, e d'altre di que' contorni⁸.

In quest'ultimo brano il Soprani fa riferimento all'attività di rilevamento dei templi antichi di Giovan Battista, effettuata fra il 1750 e il 1752 su incarico del conte Felice Gazzola, uno dei primi studiosi interessati ad una conoscenza esatta dei templi di Paestum. Fra gli architetti incaricati di rilevare le loro piante, il napoletano Mario Gioffredo con cui il Natali negli stessi anni lavora in palazzo Coscia e, successivamente, in altri cantieri.

Lo stesso architetto nel suo *Trattato*, edito nel 1768, riferisce che in realtà era stato lui a sollecitare l'interesse del Gazzola che gli diede poi l'incarico di eseguire la misura-

⁷ *Ibidem*.

⁸ R. SOPRANI 1769, p. 371. Giovan Battista Natali è autore di alcune delle 68 incisioni su rame che compongono le *Antiquitates Puteolanae*, 1768. G. SIMONCINI 2001, p. 164.



Fig. 6

Fig. 6 - Giovan Battista Natali (attr.), *Illusionismo architettonico su una parete*, Torre del Greco, Villa del Cardinale, salone.

zione e i rilievi dei tre templi, con la collaborazione di Giovan Battista Natali⁹. Questo testo documenta l'importanza del ruolo del conte piacentino per l'attività napoletana del Natali e fornisce spunti di riflessione sugli studi archeologici dell'epoca; infatti, le incisioni della "basilica" e dei templi dedicati a Nettuno e ad Athena, di Mario Gioffredo e del Natali sarebbero contemporanee a quelle di Jacques-Germain Soufflot e Gabriel-Pierre Dumont del 1750 circa, architetti che visitarono e studiarono i templi di Paestum, e precedenti ai disegni del 1758 di Johan J. Winckelmann¹⁰. Le tavole disegnate dal Natali relative alle antichità sono state raccolte in un testo, e sulla tavola III si legge la nota manoscritta "G.B. Natalo del. Antonio Paoli - Antichità di Pozzuoli".

L'ATTIVITÀ A NAPOLI

A riprova della poliedricità dell'artista si ricorda che Giovanni Battista, tra il 1757 e il 1759, delinò il progetto generale del *cabinet* con cineserie¹¹ per la Reggia di Portici, come riferisce Luigi Vanvitelli in una lettera al fratello Urbano¹² in cui definisce il Natali "un buon Guazzarolo Piacentino"¹³. Dalla lettera di Vanvitelli si evince che in

9 B. GRAVAGNUOLO 2002, p. 14, con riferimento a M. GIOFFREDO 1768, II, p. 7, n. 3.

10 G. SIMONCINI 2001, pp. 164-165.

11 P. GIUSTI 1986, pp. 48-49.

12 F. STRAZZULLO 1995; lettera datata 17 giugno 1758.

13 A. PINTO aggiornamento 2022, parte 1.2, p. 1225.

quel giorno, 17 giugno 1758, era presente anche il Principe Bartolomeo di Capua con la moglie che, avendo visto la meravigliosa composizione *chinoise* progettata dal Natali, anch'egli commissionò al pittore piacentino la decorazione della camera da letto “del quarto grande del Palazzo sito à S. Biase de Librari del Principe della Riccia”¹⁴, vicino a S. Gregorio Armeno, opera per la quale viene saldato l'11 settembre 1759.

Pur non avendo testimonianze di altri interventi dello stesso genere è necessario considerare l'eclettismo del Natali che è anche un esperto quadraturista, un architetto e conoscitore della lavorazione dei materiali quali il marmo, che impiega nel “disegno” dell'altare per la cappella nel Palazzo della duchessa Laura Serra di Cassano, e dell'arena che utilizza nelle facciate di Palazzo Dosi e di Palazzo Pavesi a Pontremoli da lui presumibilmente progettate¹⁵.

Giovan Battista è un profondo conoscitore dell'architettura, come dimostrano non solo le opere da lui realizzate ma anche i testi conservati nella sua biblioteca nel convento napoletano di S. Brigida, quali “l'opera del Piranesi”¹⁶, utilizzata presumibilmente per la *Veduta delle Carceri* dipinta in Palazzo Pavesi¹⁷, e “l'opera di Vitruvio”; i riferimenti a queste due opere si trovano in un codicillo al testamento, reso noto da Gian Giotto Borrelli, nel quale viene registrato il lascito al suo collaboratore napoletano Pasquale Cioffi e a padre Antonio Paoli, da lui considerato “buon amico”, di “tutti quei disegni che vuole”. Poche sono le notizie sul Cioffi¹⁸, quadraturista e scenografo, che ventenne giunse in Toscana, dove fu impegnato tra Pisa e Livorno; si distinse per le sue capacità tecniche e diede un contributo significativo alla formazione di Antonio Niccolini. Definito da Antonio Manghi “un virtuoso del pennello”, ha eseguito il finto costruito architettonico su intonaco, staccato e conservato presso il Museo nazionale della Certosa di Calci¹⁹.

Il Natali a Pozzuoli, a mio avviso, non si dedica solo al rilievo delle antiche rovine; infatti si potrebbe riconoscere la sua mano nell'ingannevole costruito architettonico dipinto sulla volta della biblioteca del seminario del Palazzo Vescoville²⁰, dove il figurista napoletano Giacinto Diano esordisce nel 1755, realizzando la specchiatura figurativa. La macchina architettonica virtuale, il cui autore è ancora ignoto, presenta stilemi, un modo di comporre lo spazio, un repertorio decorativo e strutturale che trovano riscontro negli apparati dipinti da Giovan Battista nei palazzi pontremolesi e non solo (fig. 2).

14 V. RIZZO 1995, p. 355. La residenza oggi è conosciuta come Palazzo Marigliano.

15 F. FARNETI 2023, pp. 143-149.

16 G.G. BORRELLI 2022, p. 494.

17 F. FARNETI 2023, pp. 147-148.

18 Nato nel 1745, vedi R. CIOFFI 2023, pp. 35-43.

19 G. PIOMBANTI (1971, p. 141) la definisce “Bizzarra architettura di un tal Cioffi”; A. MANGHI 1911, p. 273.

20 Cfr. A. D'ALFONSO 2015, pp. 166, 172. La decorazione pittorica è stata staccata dalla sua collocazione originaria e trasferita in un deposito della sede episcopale puteolana.



Fig. 7



Fig. 8

Fig. 7 - Giovan Battista Natali (attr.), *Illusionismo architettonico sulla copertura voltata*, Torre del Greco, Villa del Cardinale, salone.

Fig. 8 - Giovan Battista Natali, *Specchiatura centrale della volta*, part., Pontremoli, Palazzo Pavesi, piano nobile, salone.

Le testimonianze documentarie²¹, edite ed inedite, riguardanti la storia delle famiglie più importanti, l'edificazione o la riplasmazione e la decorazione di alcuni palazzi settecenteschi napoletani hanno reso possibile la comprensione, per ora ancora parziale, dell'attività del Natali a Napoli.

Giovan Battista ancora negli anni Quaranta e Cinquanta mostra talora la vicinanza ai costrutti del padre Francesco che tradiscono echi di Angelo Michele Colonna e Agostino Mitelli, di Andrea Pozzo e dei bibieneschi. Anche a Napoli i suoi costrutti virtuali, soprattutto quelli dipinti negli edifici religiosi, talora semplificano quel decorativismo proprio del Settecento lombardo, a favore di una struttura chiara, solida, costruita nei colori dell'architettura reale.

Dalla lettera del 22 luglio 1749²² scritta da Napoli a Giuseppe Antonio Dosi, il prospettico lamenta il "troppo lavoro"; il successo ottenuto porta il Natali, per far fronte alle numerose commissioni, a servirsi di pittori locali²³ che andranno a costituire quella scuola quadraturista napoletana che trova anticipazioni nell'attività di Vincenzo Re.

Giovan Battista, considerato da padre Antonio Paoli del convento di S. Brigida "vivace di spirito, pronto d'ingegno, lepidissimo nella conversazione"²⁴, è attivo nella città partenopea fino al 1765, al servizio anche della duchessa Laura Serra di Cassano, per la quale lavora come architetto e come pittore a partire dal 1749, quando si occupa della progettazione dell'altare marmoreo della cappella del suo palazzo, sulla collina di Pizzofalcone. Nel 1751 nella stessa cappella e in altri ambienti dipinse "Architetture"²⁵.

Il rapporto di lavoro, che si protrasse nel tempo, mette in evidenza la stima di cui il Natali godeva presso questa famiglia. Infatti il 6 ottobre 1757 viene pagato per pitture che sta realizzando²⁶ nella stessa residenza di Pizzofalcone: nella "nuova Galleria", nell'alcova e in altre sale, come risulta da una nota di pagamento del 1760²⁷.

Il costrutto architettonico e decorativo della volta della seconda anticamera, nota oggi come Sala Mattia Preti, è inconfondibilmente opera del Natali; è evidente che, come in tutte le sue realizzazioni, l'architettura dipinta è progettata fino ai piccoli dettagli (fig. 3).

21 N. SPINOSA 1979; A. D'ALFONSO 2015; A. PINTO aggiornamento 2022.

22 Pontremoli, Archivio Dosi Delfini (d'ora in poi ADD), *Lettere di pittori*, Napoli 22 luglio 1749, faldone 13, filza 1; cfr. L. BERTOCCHI-G.C. DOSI DELFINI 1970, p. 94.

23 F. FARNETI 2023, p. 142.

24 Si rimanda a G.G. BORRELLI 2022, p. 496.

25 A. PINTO aggiornamento 2023, parte 1.2, p. 1223.

26 Ivi, p. 1224; T. LEONE 2000, p. 51.

27 A. PINTO aggiornamento 2022, parte 1.2, p. 1224.

La mano del Natali è inconfondibile: l'uso dell'arco nel cantonale, i brani di timpano spezzato invertito con volute, il vaso con fiori posti nel cantonale della sala napoletana risultano assolutamente analoghi a quelli dei sovrapporta dell'alcova su strada del pontremolese Palazzo Pavesi e trovano affinità anche in una sala di Palazzo Petrucci. A lui si deve anche il virtuale costruito dipinto nell'atrio, oggetto di una ridipintura dopo i danni del secondo conflitto mondiale²⁸ che l'ha reso simile ad un arazzo. Questa soluzione compositiva mostra chiari riferimenti ai modelli bibieneschi che per Giovan Battista e per il padre Francesco hanno costituito uno stimolo per le innovative e spesso suggestive proposte che tenevano conto anche delle soluzioni di Andrea Pozzo. A questo proposito sono significativi alcuni disegni conservati a Oxford che denotano questa vicinanza.

Nella lettera sopra citata del 22 luglio 1749, Giovan Battista informa il Dosi di alcuni interventi che sta realizzando, quale una lunga galleria per il cardinale Nicolò Coscia e fa riferimento a un'altra, più grande, presumibilmente dello stesso committente che lo "paga molto bene" ed è molto contento del lavoro da lui eseguito. Si tratta dell'attuale Palazzo Partanna²⁹, sul limitare di via Chiaia, acquistato nel settembre del 1741 da Baldassarre Coscia, duca di Paduli, anche per il fratello cardinale Niccolò, in occasione del suo trasferimento a Napoli. L'edificio, già di proprietà della famiglia Coccozza, mal si adattava alle necessità della ricca famiglia; come lo stesso cardinale spiegherà nel suo testamento, esigenze sia familiari che di rappresentanza richiesero, pochissimi decenni dopo la sua edificazione, il totale rifacimento della fabbrica sotto la direzione dell'architetto Mario Gioffredo (1718-1785).

Nell'edificio si trovavano due gallerie, una al primo piano abitato da Baldassarre, l'altra di identiche dimensioni e posta nel piano superiore, nell'appartamento del cardinale, immediatamente al di sopra della precedente. Purtroppo l'edificio nel tempo ha subito numerosi interventi che ne hanno modificato l'impianto.

Dopo la partenza da Napoli del conte Gazzola, Giovan Battista viene ospitato nel Convento della Madre di Dio³⁰ nella cui Chiesa, dedicata a Santa Brigida³¹, porta avanti uno dei suoi primi interventi a Napoli collocabile cronologicamente tra il 1749 e il 21 aprile 1752, come si evince da una nota di pagamento dalla quale si rileva che il Natali interviene prima di tutto come architetto a definire le Cappelle di S. Anna, della Madonna di Loreto, di S. Giuseppe e di S. Filippo³². Il contratto per dipingere le due "cappelle di S. Agnese e della Beata Vergine del Carmelo", il presbiterio e gli altari del transetto, risale al 17 maggio 1752; il cantiere decorativo risulta concluso il 18 agosto

28 D. MAZZOLENI 2000, pp. 174-175.

29 In piazza dei Martiri.

30 ADD, *Lettere di pittori*, Napoli 22 luglio 1749, faldone 13, filza 1.

31 A. PINTO aggiornamento 2022, parte 1.2, p. 1223.

32 Ivi, parte 2.2, pp. 626-627.

dello stesso anno. Le tre scenografiche macchine virtuali che inquadrano gli altari trovano straordinarie affinità con i noti costrutti di Giovan Battista e palesano riferimenti ai disegni di Andrea Pozzo.

La suggestiva macchina d'altare dipinta nel lato destro del transetto, impostata su colonne tortili, emerge dalla parete di fondo in cui il prospettico 'costruisce' ulteriori ambienti che danno continuità e dilatano lo spazio reale. Si tratta di una scelta tipologica già sperimentata dallo zio Giuseppe a Piacenza nell'Oratorio delle Teresiane e che Giovan Battista ripropone per l'altare presbiteriale della stessa chiesa (fig. 1) e per la Cappella della Maddalena nella Certosa di S. Martino; purtroppo il degrado della superficie dipinta non ci fa cogliere nella sua interezza l'effetto voluto dal pittore. Al centro della macchina d'altare si trova il quadro con *Sant'Antonio da Padova in estasi* di Massimo Stanzione.

Diversa e più articolata la macchina virtuale dell'altare sinistro in cui trova posto una illusoria edicola con timpano mistilineo impostato su colonne cinte da spire dorate, nel cui centro domina il dipinto con il *Miracolo di San Nicola* di Luca Giordano. La scelta compositiva, che vede la sovrapposizione di due piani delimitati da balaustre diversificate ai lati dell'edicola (fig. 4), non è abituale per il Natali negli edifici culturali, mentre la impiega negli apparati decorativi delle residenze a partire dal salone di Villa Malaspina. Le due tipologie di colonne, tortile e a fusto liscio, sono proprie del repertorio dei Natali, del padre e di Giovan Battista, il quale fa largo uso del secondo elemento architettonico cinto da spire e talora sostituisce le foglie dorate con fiori colorati che avvolgono l'intera colonna o il terzo inferiore. Fra i primi esempi significativi di questa modalità di ornare la colonna con spire floreali cito il salone di Villa Malaspina. È senza dubbio uno degli stilemi del suo lessico che in ambiente napoletano ritroviamo nella Sala dei Busti a Castel Capuano, anche se in quest'ultima la spira risulta più fitta e di mano diversa, nella Cappella di S. Maddalena nel Monastero di S. Martino in cui i fiori sono sostituiti da una spira dorata di foglie lanceolate, una modalità che ripropone nella villa del cardinale Giuseppe Spinelli, edificata nel 1744 a Torre del Greco, una macchina architettonica ingannevole attribuita ai fratelli Magri³³ ma che, a mio avviso, dovrebbe essere assegnata al Natali.

Nel cantiere di S. Brigida, nel 1749, lavora con il pittore figurista Crescenzo Gamba con cui collaborerà in altri apparati decorativi, fra questi nel Palazzo del Regio Consigliere Antonio Brancaccio in via Cedronio, dove dipingono nella "ben grande, e molto proporzionata galleria", purtroppo ridipinta nel 1815; il documento, inedito, è segnalato da Isabella di Liddo³⁴. L'apparato architettonico e decorativo della Cappella

33 F. FIORILLO-M.I. PASCARIELLO 2015, p. 348.

34 Si rimanda al suo contributo in questo testo.

di S. Maddalena³⁵ nella Certosa di S. Martino è qualificato dal chiarore della gamma cromatica impostata sul verde chiaro delle finte colonne; e presenta chiari rimandi alle opere pontremolesi di Giovan Battista (fig. 5). Il grande vaso con fiori posto su un alto piedistallo, collocato in una nicchia coperta con una valva di conchiglia, a Napoli risulta monocromo, mentre nei costrutti pontremolesi, e non solo del Natali, dà una nota cromatica all'architettura dell'inganno.

Sulla volta della cappella Giovan Battista ripropone uno sfondato che trova straordinarie assonanze con quello eseguito dal padre Francesco sulle volte del salone su strada del pontremolese Palazzo Petrucci, dell'Oratorio di S. Giorgio in Sopramuro a Piacenza e della terza campata della Chiesa di Castione (Piacenza)³⁶; l'articolazione della Maddalena è comunque più complessa e l'avvicina alla volta della galleria di Palazzo Pavesi dipinta dallo stesso Giovan Battista³⁷.

Tra il 1752 e il 1754³⁸, come riferisce Giuseppe Sigismondo³⁹, Giovan Battista è impegnato nella realizzazione delle prospettive architettoniche che accompagnano le figure di Carlo Amalfi con l'*Allegoria delle virtù regie* e di Carlo di Borbone a cavallo nel "salone del Supremo Tribunale del Sacro Consiglio" poi Saloncino dei busti a Castel Capuano⁴⁰, vecchia sede dei tribunali di Napoli⁴¹. Questa attribuzione trova conferma nelle note di pagamento datate 21 aprile e 25 ottobre 1752⁴² per la decorazione della "Sala dell'Avvocati del Sacro Real Consiglio"⁴³. Di questo apparato decorativo sono pervenuti due disegni realizzati dal Natali, conservati a New York, di cui uno reso noto recentemente da Borrelli⁴⁴ che considera entrambi i fogli come 'idee' per il Salone del Regio Consiglio, ritenendo che le quadrature rimaste non siano quelle eseguite dal Natali, per lui oggi scomparse.

Giovan Battista è poi alle dipendenze di Giacomo Saluzzo, duca di Corigliano, nel "primo appartamento"⁴⁵ del Palazzo di S. Domenico Maggiore. Negli stessi anni interviene con il figurista napoletano Felice Fischetti nel medesimo spazio urbano, nel palazzo fatto costruire da Marianna di Sangro duchessa di Casacalenda e di Campolieto, su progetto ancora una volta di Gioffredo. Il 15 dicembre 1759 il prospettico viene

35 R. CAUSA 1973, n. 167; il riferimento a Natali è in R. TUFARI 1854, p. 111.

36 A. CÒCCIOLI MASTROVITI 2017, pp. 99-119.

37 Anche il motivo della specchiatura polilobata trova analogie in altre coperture dello stesso prospettico, vedi Palazzo Bernardini a Lucca.

38 A. D'ALFONSO 2015, p. 174.

39 G. SIGISMONDO 1788, p. 40; A. D'ALFONSO 2015, p. 174.

40 G. SIGISMONDO 1788, p. 40.

41 *Ibidem*.

42 I. AIELLO 1989 p. 120; A. PINTO aggiornamento 2022, parte 1.2., p. 1223.

43 Altri pagamenti il 4 luglio 1752, il 15 maggio 1753, il 22 giugno 1754 e l'ultimo, a saldo, il 24 luglio dello stesso anno. Archivio Storico del Banco di Napoli (ASBN), Banco dei Poveri, g.m. 1488; I. AIELLO 1989, p. 122.

44 G.G. BORRELLI 1979.

45 G. FIENGO 1977, p. 72.

pagato per “haver dipinto a fresco la lamia della stanza da letto o sia alcova”⁴⁶ e saldato per la decorazione della galleria del piano nobile⁴⁷. Purtroppo, in occasione della demolizione di un’ala del palazzo per l’ampliamento di via Mezzocannone, la decorazione pittorica è stata staccata e adattata alla volta di una sala del Museo Nazionale di Capodimonte. Nella documentazione archivistica relativa alla Villa di Campolieto ad Ercolano della stessa famiglia viene citato “Giovambattista Natale” o “Giovan Battista Natale” tra i nomi degli stuccatori operanti nella villa⁴⁸; non avendo visionato direttamente i documenti originali non sappiamo interpretare tale qualifica.

Dalla nota di pagamento del dicembre 1759 intestata ai “Deputati della Fabrica del Nuovo Sedile di Porto”⁴⁹ si evince che il prospettico aveva eseguito degli apparati decorativi nell’edificio con l’approvazione, ancora una volta, dell’ingegnere Mario Gioffredo “direttore dell’intiera opera”⁵⁰.

Il Natali nei cantieri napoletani spesso collabora con lo stesso architetto e gli stessi figuristi, come abbiamo potuto appurare per Gioffredo, Crescenzo Gamba, Francesco De Mura, Felice Fischietti e Giacinto Diano.

A mio avviso è riconoscibile la mano del Natali nell’illusionismo architettonico del salone della villa del Cardinale a Torre del Greco, generalmente attribuita a Gaetano e a Giuseppe Magri. Nelle pareti lunghe del salone del piano nobile il Natali costruisce un portico articolato in primo piano da quattro colonne di finto marmo verde, percorse da spire dorate come le basi e i capitelli. Il portico si apre mediante arcate, la cui luce corrisponde agli intercolunni del primo piano, in un ulteriore spazio (fig. 6). Negli intercolunni laterali, in primo piano, sono inseriti vasi azzurri e dorati che trovano analogia in quelli realizzati a Pontremoli e nell’alcova di Villa Malaspina a Caniparola da Giovan Battista. La composizione, il linguaggio architettonico e decorativo rimandano al Natali soprattutto nella soluzione di copertura (figg. 7-8), ma l’esecuzione denota talora una mano diversa, presumibilmente di un suo collaboratore.

Fra le opere attribuite a Giovan Battista su base stilistica sono gli ingannevoli costrutti architettonici nelle Chiese di S. Nicola alla Carità, di S. Michele Arcangelo, di S. Nicola ai Padri Operari e di S. Paolo Maggiore; Anna Còccioli Mastroviti ricorda l’intervento nella Chiesa di S. Chiara, andata perduta a causa di un incendio⁵¹.

46 A. PINTO aggiornamento 2022, parte 1.2, p. 1224.

47 A. PINTO 2017 aggiornamento 2022, parte 1, p. 3722.

48 G. FIENGO 1976, pp. 64, 114.

49 G. SIGISMONDO, II, 1788, pp. 193, 229. L’edificio, costruito sulla via Medina a partire dal 1748, era destinato alle riunioni dei nobili appartenenti a quel sedile.

50 A. PINTO aggiornamento 2022, parte I, p. 3722.

51 A. CÒCCIOLI MASTROVITI 1990, p. 806.

Riferimenti bibliografici

- I. AIELLO, *Carlo Amalfi pittore del '700*, Di Mauro, Sorrento 1989.
- M.T. BARTOLI-M. LUSOLI (a cura di), *Le teorie, le tecniche, i repertori figurativi nella prospettiva d'architettura tra il Quattrocento e il Settecento*, Firenze University Press, Firenze 2015.
- L. BERTOCCHI-G.C. DOSI DELFINI (a cura di), *Lettere di Pittori e Scultori dei secoli XVII-XVIII*, Arti Grafiche A. Boati & C., Pontremoli 1970.
- S. BERTOCCHI, A. CÒCCIOLI MASTROVITI, F. FARNETI (a cura di), *Un meraviglioso artificio. Architettura e grande decorazione in età barocca a Pontremoli*, Altralinea Edizioni, Firenze 2023.
- G.G. BORRELLI, *Dati documentari per i lavori eseguiti nelle chiese e nei conventi di San Gregorio Armeno, di Santa Maria Regina Coeli, di Sant'Antonello a Port'Alba, di Suor Orsola Benincasa, del Divino Amore, di Santa Maria Donnalbina*, in N. SPINOSA (a cura di), *Le arti figurative a Napoli nel Settecento*, Soc. Ed. Napoletana, Napoli 1979, pp. 29-38.
- A. CARÒLA-PERROTTI (a cura di), *Le porcellane dei Borbone di Napoli. Capodimonte e Real Fabbrica Ferdinanda*, catalogo della mostra (Napoli, 19 dicembre 1986-30 aprile 1987), Guida, Napoli 1986.
- V. CAROTENUTO, *Documenti dell'Archivio di Stato di Napoli*, in L. MARTORELLI-G. ALISIO (a cura di), *La Reggia di Portici nelle collezioni d'arte tra Sette e Ottocento*, De Rosa, Napoli 1998.
- R. CAUSA, *L'arte nella Certosa di San Martino a Napoli*, Di Mauro, Napoli 1973.
- P.L. CIAPPARELLI (a cura di), "Antonio Niccolini: scenografo dei Reali Teatri di Napoli", (Napoli, Certosa e Museo di San Martino 7 novembre 2023-7 marzo 2024), Arte'm, Napoli 2023.
- R. CIOFFI, *Domenico Chelli e Antonio Niccolini pittori/scenografi tra Firenze, Pisa, Livorno e Napoli*, in P.L. CIAPPARELLI (a cura di), "Antonio Niccolini: scenografo dei Reali Teatri di Napoli", (Napoli, Certosa e Museo di San Martino, 7 novembre 2023-7 marzo 2024), Arte'm, Napoli 2023, pp. 35-43.
- A. CÒCCIOLI MASTROVITI, *Francesco, Natali, Gian Battista, Natali, Giuseppe Natali*, in G. BRIGANTI (a cura di), *La pittura in Italia. Il Settecento*, 2 voll., Electa, Milano 1990, II, pp. 805-807.
- A. CÒCCIOLI MASTROVITI, *Chiesa di S. Giovanni Battista a Castione di Ponte dell'Olio: restituzioni e inediti dal restauro della Cappella della Beata Vergine del Rosario. Con un'ipotesi attributiva al catalogo di Francesco Natali*, in "Bollettino Storico Piacentino", 2017, pp. 99-119.
- A. D'ALFONSO, *Giacinto Diano e la decorazione murale a Napoli nella seconda metà del Settecento*, in "Proporzioni. Annali della fondazione Roberto Longhi", 2010-2011, pp. 166-194.
- P. FALZONE (a cura di), *Colore Architettura Ambiente: esiti, problematiche, conoscenza, conservazione e progetto delle finiture dipinte e del colore, nella città storica e nella città moderna, in Italia e in Europa*, Kappa, Roma 2008.
- F. FARNETI, *Giovan Battista Natali e la committenza Pavesi a Pontremoli*, in S. BERTOCCHI, A. CÒCCIOLI MASTROVITI, F. FARNETI (a cura di), *Un meraviglioso artificio. Architettura e grande decorazione in età barocca a Pontremoli*, Altralinea, Firenze 2023, pp. 138-153.
- G. FIENGO, *Gioffredo e Vanvitelli nei palazzi dei Casacalenda*, Ed. Scientifica, Napoli 1976.
- F. FIORILLO-M.I. PASCARIELLO, *Le prospettive architettoniche nelle ville vesuviane del Settecento*, in M.T. BARTOLI-M. LUSOLI (a cura di), *Le teorie, le tecniche, i repertori figurativi nella prospettiva d'architettura tra il Quattrocento e il Settecento*, Firenze University Press, Firenze 2015, pp. 347-354.
- M. GIOFFREDO, *Dell'architettura di Mario Giuffredo. Architetto napoletano. Parte prima. Nella quale si tratta degli Ordini dell'Architettura de' Greci, e degli Italiani, e si danno le regole più spedite per disegnarli*, Napoli 1768.
- P. GIUSTI, *Il salottino di porcellana di Portici*, in A. CARÒLA-PERROTTI (a cura di), *Le porcellane dei Borbone di Napoli. Capodimonte e Real Fabbrica Ferdinanda*, catalogo della mostra (Napoli, 19 dicembre 1986-30 aprile 1987), Guida, Napoli 1986, pp. 47-56.
- B. GRAVAGNUOLO (a cura di), *Mario Giuffredo*, Guida, Napoli 2002.
- B. GRAVAGNUOLO, *La sacra origine dell'Architettura*, in B. GRAVAGNUOLO (a cura di) *Mario Giuffredo*, Guida, Napoli 2002, pp. 9-30.
- T. LEONE, *Palazzo Serra di Cassano. Alla luce di documenti inediti*, Paparo, Napoli 2000.
- A. MANGHI, *La Certosa di Pisa*, F. Mariotti, Pisa 1911.
- D. MAZZOLENI, *I palazzi di Napoli*, Arsenal, Venezia 2000.
- M.I. PASCARIELLO, *Colore, luce e prospettiva nelle architetture dipinte del quadraturismo in Campania*, in P. FALZONE (a cura di), *Colore Architettura Ambiente: esiti, problematiche, conoscenza, conservazione e progetto delle finiture*

dipinte e del colore, nella città storica e nella città moderna, in Italia e in Europa, Kappa, Roma 2008, pp. 188-190.

A. PINTO, *Raccolta di notizie per la storia, arte, architettura di Napoli e dintorni*, parte 1, *Artisti e artigiani*; parte 2.1, *Luoghi (Centro antico)*; parte 2.2, *Luoghi (fuori del Centro antico)*; parte 3, *Famiglie*, 2017 aggiornata 2023.

G. PIOMBANTI, *La Certosa di Calci*, Modena 1971.

A. PORZIO-I. MAIETTA (a cura di), *Nuove opere d'arte nelle sale della Corte d'Appello di Castel Capuano*, Giannini, Napoli 2008, pp. 9-10.

V. RIZZO, *Il palazzo napoletano e i luoghi di delizie del Principe Bartolomeo di Capua (1716-1792). Documenti inediti*, in F. STRAZZULLO (a cura di) *Palazzo di Capua*, Arte tipografica, Napoli 1995, pp. 283-356.

Serra di Cassano. *Un palazzo, una famiglia, la storia. Tesori di una dimora napoletana del Settecento*, Luciano, Napoli 2005.

G. SIGISMONDO, *Descrizione della città di Napoli e i suoi borghi*, Presso I Fratelli Terres, Napoli 1788.

G. SIMONCINI, *Ritorni al passato nell'architettura francese: fra Seicento e primo Ottocento*, Jaca Book, Milano 2001.

C. SIRACUSANO, *La decorazione pittorica della Reggia di Caserta*, in N. SPINOSA (a cura di), *Le arti figurative a Napoli nel Settecento*, Soc. Ed. Napoletana, Napoli 1979, pp. 301-324.

N. SPINOSA, *Luigi Vanvitelli e i pittori attivi a Napoli nella seconda metà del Settecento: Lettere e documenti inediti*, in "Storia dell'Arte", 14, 1972, pp. 193-214.

N. SPINOSA (a cura di), *Le arti figurative a Napoli nel Settecento*, Soc. Ed. Napoletana, Napoli 1979.

F. STRAZZULLO (a cura di), *Palazzo di Capua*, Arte Tipografica, Napoli 1995.

R. TUFARI, *La certosa di S. Martino in Napoli. Descrizione storica ed artistica*, Ranucci, Napoli 1854.



Fig. 1

Fig. 1 - Gennaro Greco, *Quadratura*, 1709, Onofrio Avellino, *Madonna attorniata dai Santi mentre porge lo scapolare a San Simone*, 1710, Sorrento, Chiesa del Carmine, volta della navata.

IL PITTORE GENNARO GRECO (GRIECO) “MIRABILMENTE AVANZATO NE’ STUDJ DELL’ARCHITETTURA”: QUADRATURISMO E DECORAZIONI ILLUSIONISTICHE TRA NAPOLI E SORRENTO

Isabella Di Liddo

ABSTRACT: *The perspective quadrature on the vault of the Church of the Carmine in Sorrento, dated 1709 and signed by Gennaro Greco, constitutes an exceptional testimony of his activity as a quadraturist, which until now has mostly only been documented. Although De Dominicis emphasises that our painter was self-taught on Pozzo’s treatise, Greco nevertheless did not produce great perspective systems, ending up favouring the ornamental part more than anything else, and I believe this is also evident in the perspective production of other Neapolitan painters, at least until the arrival in Naples of quadraturist painters such as Vincenzo Re, Giovan Battista Natali and Giuseppe and Gaetano Magri from Piacenza, all great perspective painters who opened a new chapter on quadrature in Naples and southern Italy.*

KEYWORDS: Quadraturism in Campania, Sorrento, Gennaro Greco, Andrea Pozzo’s treatise, perspective, ornamentists.

Il pittore Gennaro Greco (Grieco)¹ è maggiormente conosciuto per la produzione di dipinti di piccolo formato in cui si raffigurano rovine, spazi architettonici, vedute fantastiche e insenature naturali ascrivibili al filone del rovinismo napoletano di primo Settecento con il pittore Leonardo Coccorante²:

1 Herman Voss specifica che il nostro pittore è solito firmarsi con il cognome Grieco “the Neapolitan dialect from for Greco” (H. VOSS 1921, p. 334), come osserva probabilmente sul retro di alcuni dipinti. Pertanto il ritrovamento di un soffitto dipinto e firmato “GE. GRIECO”, oggetto di questo studio, dà ragione allo studioso tedesco, confermando quindi l’abitudine di Greco di firmarsi Grieco. È opportuno registrare che anche Gennaro Borrelli torna qualche anno più tardi sulla questione del cognome, specificando che il cognome di Gennaro “è Grieco e non Greco” (G. BORRELLI 1979, p. 219), probabilmente perché legge la firma Grieco sul retro di alcuni dipinti. La storiografia settecentesca, a partire dall’Orlandi e poi da De Dominicis, ha sempre utilizzato il cognome Greco e quindi è questo cognome che si intende utilizzare per il pittore. Si segnala inoltre che esiste un altro pittore scenografo e ornamentista, Giovanni Grieco, citato da De Dominicis, nella vita di Sanfelice (B. DE DOMINICIS 1742-1745, II, 1743, pp. 553-555), tuttavia sembrerebbe non aver nessuna relazione con Gennaro. Su Giovanni Grieco attivo tra 1741 al 1759 vedi V. RIZZO 1999, pp. 61, 126, 152, 155, 158; V. RIZZO 2001, p. 214. Nel Settecento esiste anche un altro artista di nome Giuseppe Greco, scultore ed architetto, noto per aver eseguito la celebre guglia di Ostuni in onore di Sant’Oronzo (1756-1771) e per il relativo corpus di disegni di architettura presenti nel Gabinetto Nazionale delle Stampe di Roma. Esiste anche un omonimo Giuseppe Greco, e precisamente Giuseppe Domenico Greco, “capomastro falegname” che disegna per la festa di San Cataldo a Taranto (10 maggio 1779) una macchina lignea pirotecnica a forma di palazzo con “travi, tavole, chiodi, fune, carta, pittura” vedi M. FAGIOLO 1998, pp. 15-16 con tavola.

2 O. FERRARI 1979, pp. 128-134.



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

Fig. 2 - *Ritratto di Gennaro Greco* (da G. Ceci, *La Storia dell'Arte napoletana*, Ricciardi, Napoli 1909, fig. 41).

Fig. 3 - Gennaro Greco, *Ornamenti della volta*, 1696-1698, Napoli, Chiesa di S. Ferdinando.

Fig. 4 - Gennaro Greco, *Cartiglio con la firma e la data*, Sorrento, Chiesa del Carmine.

“Operine condotte con notevole finezza di lume chiaro e colorismo prezioso, nelle quali, sia pure con effetti di delizioso ‘capriccio’ rococò, l’inserto a volte anche preponderante della ‘rovina’ disposta a suggerire una spazialità dorata e senza fine, proprio come nel gioco allusivo delle ‘architettura in prospettive per interni di chiese e dimore gentilizie, ha soprattutto valore come strumento prospettico, elemento determinante per suggestive soluzioni scenografiche”³.

La tendenza di Greco nel rappresentare la rovina in prospettiva, riprendendo e modificando alcuni elementi della tradizione seicentesca riconducibile a Viviano Codazzi, a Domenico Gargiulo, ad Ascanio Luciani e a Giovanni Ghisolfi, influì sulla propensione del pittore ad approfondire il ruolo della quadratura dipinta, tecnica decorativa in voga nelle residenze napoletane, e a sviluppare l’interesse per la scenografia sempre più crescente nella capitale partenopea.

In questo contesto alcuni pittori, noti nei documenti con la dicitura ‘ornamentisti’, accanto alla loro produzione da ‘cavaletto’, che ebbe grande eco tra i collezionisti stranieri, affiancarono una discreta produzione di pittura quadraturistica, vale a dire architetture prospettiche sulle volte che andavano ad arricchire la tela centrale generalmente affidata al pittore figurista. È il caso di Gennaro Greco la cui produzione di decorazione a quadratura prospettica resta oggi del tutto sconosciuta, nonostante alcune fonti ci confermano la specializzazione del pittore in tale genere⁴.

Pertanto la quadratura prospettica presente sulla volta della Chiesa del Carmine di Sorrento, datata 1709 e firmata da Gennaro Greco, finora sfuggita alle attenzioni della critica, costituisce una testimonianza eccezionale della sua attività da quadraturista, ad oggi come si è detto perlomeno solo documentata.

Un primo profilo biografico di Gennaro Greco (Napoli, 1663-1714) appare su l’*Abbecedario pittorico* di Pellegrino Antonio Orlandi che non manca di esaltare la propensione del pittore per l’attività di scenografo e di decoratore:

Gennaro Greco detto in Napoli comunemente il Mascacotta, perché da un natural difetto aveva una parte del volto, ed i labri carnosì, e gonfiarsi di un tumore sanguigno, lo rendeva difforme: applicandosi di proposito a studiare l’opere del P. Pozzi, volle provarsi al cimento di quella pratica, e sortì valoroso Artefice in tirar linee, in vedute di prospettive, che pure inventò, e colori di una bella idea, e di vago, e dolce colore: ne fu da meno versato in quelle per uso di macchine; avendone condotte moltissime, che piacquero assai per avervi egli acquistato di sopra una certa facoltà da Maestro: finché venuto in pregio, e richiesto dell’o-

3 N. SPINOSA 1986, p. 75.

4 La decorazione prospettica presente nella Chiesa di S. Pietro a Siepi presso Cava dei Tirreni attribuita da Gennaro Borrelli (1979, pp. 212-213) a Gennaro Greco, e citata da Riccardo Lattuada (1997, p. 40), è oggi opera correntemente riconosciuta del pittore Filippo Pennino che lascia la firma e la data 1709 sul tavolato. Vedi S. MILANO 2004, pp. 80-81; E. ACANFORA 2020; I. DI LIDDO 2020 (con bibl. precedente).

pere sue, nel mentre che stava attorno agl'ornamenti d'una soffitta per una certa Chiesa in Casal di Nola, cedendo il tavolato, precipitando, se ne morì⁵ (fig. 2).

Ma che Greco non fosse avulso dall'attività di quadraturista lo si intuisce anche dalla lettura delle *Vite* di Bernardo De Dominici che traccia un profilo biografico ricco di dettagli, utile a comprendere la sua formazione:

Fu il primo mestiere di Gennaro Greco il dipinger tempature a guazzo su le carte, nelle quali intrecciava belli ornamenti, dilettandosi molto di ben disegnare i fogliami, laonde in molte occasioni era egli adoperato⁶.

Gli ornamenti a fogliami intrecciati Gennaro li realizzò nella volta della Chiesa di S. Ferdinando, già S. Francesco Saverio, e nella volta della Farmacia della Certosa di San Martino, in collaborazione con Paolo de Matteis⁷. Qui l'intervento di Greco fu sostanzialmente di ornato e non di pittura prospettica, tuttavia come ho avuto modo di sottolineare⁸ questo tipo di ornamento è un tipo di decorazione molto diffusa a Napoli e provincia in quanto impreziosisce la tela centrale nelle volte a quadratura prospettica.

Ancora la lettura della biografia di Greco dalle *Vite* ci offre la descrizione di un circostanziato episodio avvenuto nella casa di Andrea Maffei, fratellastro di Giacomo del Pò e impresario teatrale, sul costo esoso del restauro di una prospettiva dipinta dal pittore Ascanio Luciano⁹ definito dal De Dominici "pittor di prospettive mediocre, ma fortunato in que' tempi". Ebbene Greco si propose di 'acomodarla' ritoccando l'architettura con i colori ad olio:

riuscendo a meravigliare tutti i presenti per le tinte più belle, e piene di variazione di bei

5 P.A. ORLANDI 1733, p. 453. Lo stesso Orlandi pubblica nel 1753 un'altra edizione dell'*Abecedario pittorico*, stampato a Venezia, senza aggiungere ulteriori notizie ma ricordando "addirittura gennaro Greco è detto scolare del Padre Pozzi, diede saggi del saper suo nella Pittura in Napoli, ornando le sue tele con ben intese prospettive, con bizzarre invenzioni, e con fresco e tenero colorito, sicché era reputato uno dei migliori nella professione. Lavorando nel soffitto della chiesa del Casal di Nola, cadde dal palco, e vi lasciò la vita. Maravigliosa abilità ebbe nel dipingere pesci, erbe, animali vivi, ed uccelli. Ferdinando Arciduca di Austria lo volle al suo servizio, fin che visse", P.A. ORLANDI 1733, ed. 1753, p. 211. Vedi anche E. BENEZIT 1913, p. 407; M. PASCULLI FERRARA 1996, pp. 106-107; A. SERAFINI 2002, pp. 67-69.

6 B. DE DOMINICI 1742-1745, II, 1743, p. 553, il racconto di De Dominici è molto dettagliato: "Fu Gennaro di mostruose fattezze e per soprannome era detto Mascacotta poiché essendo in tenera età, cadde nel fuoco, e tale accidente accrebbe in lui un natural difetto portato in volto d'una voglia di vino, avendo i labbri carnosì fuor di modo e gonfiati da un tumore sanguigno, e gli occhi stravolti col bianco assai giallito, che lo rendea deforme, anzi orrido a vederlo e pure egli ebbe tre mogli tutte e tre e belle e giovinette con le quali procreò cinque o sei figli, ma piccioli se ne volaron al Paradiso, e solo resto di lui un figlio maschio nominato Vincenzo che seguì il padre nel dipingere prospettiche architetture con buone invenzioni, ma non di così bel colorito", B. DE DOMINICI 1742-1745, II, 1743, p. 555; ed. 2003-2011, II, pp. 1042-1047.

7 N. SPINOSA 1986, p. 75; O. GIANNONE 1771, p. 181; E. NAPPI 2003, pp. 111-133.

8 I. DI LIDDO 2023, pp. 279-289; EAD., in corso di stampa.

9 Iscritto nella Corporazione dei pittori a partire dal 1665, muore a Napoli il 1706, vedi C. CECI 1898, p. 11.

colori non avean per l'innanzi ancor vedute. Da questo fortunato successo preso più animo Gennaro studiò di proposito l'opera famosa del P. Pozzi, di fresco uscita alla luce, ed impraticato di quelle ottime regole fece bellissimi quadri, tirando linee in vedute prospettiche con tanta intelligenza, che fu un stupore di chi il sapea guazzarolo sol di soffitte¹⁰.

Si legge tra le righe della fonte napoletana la grande versatilità di Greco nel raffigurare l'architettura, un bagaglio di partenza, come abbiamo già sottolineato, pervenutogli dalle sperimentazioni della pittura di veduta napoletana, a cui è necessario aggiungere anche l'apporto del palermitano Angelo Maria Costa, attivo a Napoli da 1697 al 1714, e che a detta di Oreste Ferrari fu il maestro del nostro pittore¹¹, una supposizione tuttavia che non trova finora riscontro. Il noto volume *Perspectiva pictorum et architectorum*, scritto tra il 1693 e il 1698, di Andrea Pozzo¹², offre a Gennaro Greco la possibilità di studiare e sperimentare la nuova tecnica pittorica ed è sintomatico che il biografo napoletano sottolinei come Greco fosse conosciuto ai più per essere decoratore di soffitti.

Nel percorso di Greco non va trascurata l'amicizia con un altro pittore Francesco Saracino, di cui si conosce poco, a cui Gennaro spesso si rivolgeva per chiarire dubbi sull'architettura, un rapporto tuttavia costellato da una vera e propria competizione per la raffigurazione di architetture¹³.

Eppure Greco non fu solo uno specialista di quadri di architetture, impostate sui principi della prospettiva con effetti atmosferici e del chiaroscuro che avrebbero avuto un fiorente mercato tra i collezionisti, ma

fu sovente impegnato a dipingere Quarantore, e Sepolcri, nelle quali opere riportò lode poiché belle, e nobili tinte, oltre all'intelligenza prospettica che dappertutto correan le genti a vederle, al solo grido che eran da lui dipinte, tanta era la maestria ch'egli avea acquistata¹⁴.

La realizzazione di opere effimere segna un capitolo importante nella vita di Gennaro Greco, e più in generale per i pittori ornamentisti; a Napoli inoltre vale la pena ricordare che le feste allestite con apparati effimeri¹⁵ sono una componente significativa per lo sviluppo della quadratura, opere in generale che dovevano simulare la realtà con procedimenti tecnici che videro il coinvolgimento di numerose e prestigiose maestranze. Non fu da meno Gennaro Greco che nel 1711 venne pagato 300 ducati

10 B. DE DOMINICI 1742-1745, II, ANNO, pp. 553-554.

11 O. FERRARI 1979, p. 129.

12 Cfr. R. PANE 1984, pp. 24-27.

13 B. DE DOMINICI 1742-1745, II, ANNO, p. 554.

14 *Ibidem*.

15 R. FRANZESE 1984, p. 499; R. LATTUADA 1997, pp. 37-42.

per pittare e ritocarre di pittura tutta la macchina delle luminarie che si hanno da fare nell'entrante mese di settembre in honore del nostro glorioso Protettore S. Gennaro in conformità delli disegni da esso Gennaro fatti, che detta pittura debba essere a soddisfazione delli Signori Deputati di dette luminarie e delli Signori Abbate Andrea Belvedere e Andrea del Pò¹⁶.

Il ruolo del teatro non è di certo secondario, come mostrano le attività presso il teatro di corte e il Teatro S. Bartolomeo, quest'ultimo restaurato nel 1699 dal grande architetto e scenografo Ferdinando Galli Bibbiena, nonché pittore e quadraturista.

La produzione di apparati effimeri in età barocca a Napoli e nelle Provincie¹⁷ resta tutt'oggi poco indagata a causa della difficoltà di trovare disegni, ma nel caso del nostro pittore non va trascurato che, oltre al rapporto col Maffei, Giannone ci riferisce che Greco ricoprì anche il ruolo di attore, interpretando il ruolo di Pulcinella¹⁸.

È il Ceci a fornirci dettagli biografici più circostanziati, sostenendo che il pittore nasce nel 1663 e muore nel 1714¹⁹, e non nel 1719 come sostiene De Dominicis, e nel 1708 risulta iscritto alla corporazione dei pittori a Napoli che aveva sede nell'Oratorio della Chiesa del Gesù.

Sulla produzione di volte decorate ci restano i già citati affreschi nella Chiesa di San Francesco Saverio, oggi Chiesa di S. Ferdinando, ricordati dal Giannone e documentati tra il 1696 e 1698²⁰. La volta presenta nella parte centrale il grande affresco di Paolo de Matteis con il *Trionfo della religione sull'eresia tramite i Santi Ignazio di Loyola, Francesco Saverio, Francesco Borgia e i tre martiri giapponesi* ed è completata dalle partiture ornamentali di Greco, decorazioni di gusto rococò sugli spazi tra i finestroni, sui triangoli e sulle lunette di raccordo. Si tratta di una decorazione a eleganti girali di acanto e grandi cartigli arricchiti dalla presenza di putti monocromi che ne vivacizzano l'impianto (fig. 3). Come spesso accade, il pittore ornamentista stabilisce un forte rapporto con il pittore figurista, infatti negli stessi anni Gennaro continuerà a lavorare con

16 F. STRAZZULLO 1978, p. 83; A. PINTO 1994-2024.

17 Sul tema della festa a Napoli si veda *CAPOLAVORI IN FESTA* 1997 e relativa bibliografia; M. PASCULLI FERRARA, V. PUGLIESE, N. TOMAIOLI 1998; M. FAGIOLO 2007.

18 O. GIANNONE 1771, p. 182: "ma mostruoso nella faccia chiamato Mascacotta, avendo faccia macchiata di vino con labbro molto grosso pendente che non potè esser peggio, la cravatta e la parrucca stravolta e tutto quel che portava addosso senza pulitezza e civiltà", vedi anche G. CECI 1909, p. 17; U. PROTA GIURLEO 1953, p. 88. Un giudizio estremamente negativo che la società di quei tempi riservava alle diversità, rafforzato dal commento di Bernardo De Dominicis: "e pure egli ebbe tre mogli tutte e tre belle, e giovinette, con le quali procreò cinque, o sei figli, ma piccioli se ne volarono al Paradiso, e solo restò di lui un figlio maschio nominato Vincenzo, che seguì il Padre nel dipingere prospettiche architetture con buone invenzioni, ma non di così bel colorito, fatto che accordato però nel tutto insieme, caricando un po' soverchio di nero le parti ombrate, e non usando tutti que' belli riverberi, che usava il Padre, e che veramente fa il marmo, come corpo solido che ha parte lucida"; B. DE DOMINICIS 1742-1745, II, 1743, p. 555; U. PROTA GIURLEO 1953, pp. 88-89.

19 G. CECI 1898, p. 11.

20 E. NAPPI 2003, pp. 111-133.

il de Matteis nella volta della farmacia della Certosa di San Martino come ipotizzato da Spinosa²¹ che riconosce l'intervento di Greco per la decorazione a girali e cartigli condotta con notevole finezza di lume chiaro e colorito prezioso, una volta, tuttavia, che ancora non esprime le potenzialità quadraturistiche del pittore.

La collaborazione tra Paolo de Matteis e Gennaro Greco andrà di sicuro approfondita, una collaborazione che vede ripetersi la dinamica figurista e quadraturista²². Resta invece solo documentato il suo intervento per la decorazione della Cappella del Rosario nella Chiesa dei SS. Marcellino e Festo a Napoli accanto a Francesco Solimena²³.

Nel 1707 Gennaro Greco riceve a Napoli

150 ducati per intero prezzo delle Pitture di tutte le quattro mura del Salone del Collegio dei Padri Gesuiti e secondo il disegno fatto da lui, e doverlo dipingere in Prospettiva e di tutta bontà e perfezione secondo si vede dalla Facciata fatta per mostra della detta opera, con dichiarazione che non possa pretendere cosa alcuna allora di più anche che l'opera valesse prezzo maggiore e le dona per divozione dei Padri Gesuiti, che altrimenti detti Padri non l'avrebbero fatta fare [...] restando a carico della Casa del Collegio l'opera degli anditi necessari come di far dipingere tutte le Figure che si richiederanno in detta Opera²⁴.

L'intervento di Greco di architettura e prospettive nel salone dei padri gesuiti è registrato anche da Bernardo De Dominicis, nella *Vita* di Ferdinando Sanfelice, mentre Salvatoriello (Salvatore Olivieri) realizzerà le figure con i puttini e i medaglioni di chiaroscuro²⁵.

Nel 1714 il pittore lavora ancora con l'architetto Sanfelice nel Palazzo del duca di Casamassima, come attesta una polizza di pagamento di ducati 50:

Gennaro Greco maestro e pittore ornamentista a conto di ducati 110 per la pittura dovrà fare in due Camere delle sue anticamere e le debbia fare di tutta perfezione e in quella forma che ha fatto nella terza Anticamera già dipinta e dichiarazione che debba farle a soddisfazione dell'architetto Sanfelice direttore dell'opera²⁶.

Stando alle parole di Dalbono, Greco ha lavorato alla decorazione delle sale di Castel

21 N. SPINOSA 1986, p. 75.

22 Nel testamento di Paolo de Matteis sono citati diversi quadri di prospettiva di Gennaro Greco, così come quadri di Greco di prospettiva sono citati nel testamento di monsignor Stanislao Poliastris, arcivescovo di Rossano che operava nel Monastero delle Signore monache di S. Giovanni, vedi G. LABROT 1992, pp. 359, 404, 406.

23 F. STRAZZULLO 1956, p. 453.

24 V. RIZZO 1999, p. 80; A. PINTO 1994-2024.

25 B. DE DOMINICI 1742-1745, II, ANNO, p. ...; Salvatore Olivieri, protetto dal Sanfelice, morto giovane all'età di 22 anni non fa parte della famiglia dei pittori Olivieri, capostipite Leonardo, Gennaro, Giovan Battista, Ferdinando e Pietro Paolo Martino, vedi M. PASCULLI FERRARA 1984, p. 172, n. 148.

26 V. RIZZO 1999, p. 87.



Fig. 5

Fig. 5 - *Decorazione*, part., Sorrento, Chiesa del Carmine, volta.

Capuano con Natali e Ricci²⁷, tuttavia Giovanni Battista Natali è presente a Napoli nel 1734 e a quella data il nostro pittore risulta già morto.

Ritengo invece che il Greco citato possa identificarsi con il pittore quadraturista Giovanni Grieco attivo a Napoli nel 1759, scenografo e pittore ornamentista che collaborerà con Domenico Antonio Vaccaro, Filippo Bonocore e Giuseppe Astarita²⁸.

Infine il Giannone attesta che spesso Greco collaborava con Francesco Solimena per la realizzazione di architettura e prospettiva all'interno dei suoi quadri²⁹.

Il ritrovamento di una tela, datata 1709 e firmata da Gennaro Greco, presso la Chiesa del Carmine di Sorrento, costituisce oggi il primo lavoro noto di Greco come pittore quadraturista.

La Chiesa del Carmine di Sorrento, edificata sull'antico tempio dei SS. Martiri Quinto, Quintilla, Quartilla, Marco e altri nove martiri, nel 1572 venne affidata ai carmelitani del Carmine maggiore di Napoli che promossero subito la costruzione di un

27 C. T. DALBONO 1859, p. 170.

28 V. RIZZO 2011, p. 214.

29 O. GIANNONE 1771, p. 192.

nuovo edificio³⁰. La chiesa a navata unica fu dedicata alla Vergine Maria del Carmelo e sull'altare maggiore fu collocata la tavola raffigurante la *Vergine Bruna* di Napoli, una copia dipinta ad olio che manifesta lo stretto legame con la casa napoletana. Le più antiche e importanti famiglie nobili sorrentine occuparono i cinque altari della chiesa ponendovi il patronato sui sepolcri sottostanti e sugli altari (Falagola, Correale, Amalfi e Viscini), mentre l'altare di S. Gennaro apparteneva alla chiesa.

La navata presenta il soffitto completamente dipinto con al centro la tela datata 1710 e firmata dal pittore Onofrio Avellino, la *Madonna attorniata dai Santi mentre porge lo scapolare a San Simone* (fig. 1).

La tela si inserisce in un impianto decorativo prospettico quadraturistico, realizzato dal pittore Gennaro Greco che lascia la sua firma in un cartiglio con la data 1709 (fig. 4). L'impianto compositivo è caratterizzato da un sistema di mensole a volute che corre lungo tutto il perimetro di imposta della volta, su cui si innesta una poco profonda balaustra di colore rosa. Dalla balaustra si innesta una successione di tre arconi sui lati lunghi, alternati da semicupole con all'interno il motivo decorativo della conchiglia, mentre sul lato breve del perimetro è presente un unico grande arcone in cui si intravede un cassettonato dipinto. Alla base di questo grande arco svetta centralmente una decorazione a mo' di rosta lignea dorata. Ai quattro angoli svettano quattro scudi con cornice dorata, sormontati da vasi decorati, con al centro i simboli del Carmelo, mentre coppie di putti danzanti monocromi verdi danno un curioso e virtuosistico dinamismo alla composizione.

Da questo impianto, il soffitto perde l'impatto di profondità perché si struttura al centro con un elegante motivo ornamentale vegetale incorniciato, che fa da contorno alla grande tela dell'Avellino. Questo pannello decorativo centrale rappresenta la caratteristica degli impianti decorativi che fanno da sfondo alla grande tela centrale con lo scopo di impreziosirla.

La presenza delle mensole con la balaustra poco profonda e gli arconi disposti a tre sul lato lungo e uno in quello corto del soffitto (fig. 5) è uno schema applicato ad altri soffitti decorati che ritrovo a Taurano, opera del quadraturista Pasquale Vecchione³¹, ad Ottaviano, con l'intervento di Crescenzo Gamba³², o ancora nella Villa Campolieto ad Ercolano ad opera dei fratelli piacentini Magri.

Greco traduce la decorazione in senso prospettico, inserendo due oculi con cornice dorata che fanno da raccordo, attraverso due cartigli³³, tra la tela centrale e la composizione architettonica. Gli oculi all'interno sono dipinti di azzurro, lo stesso colore che

30 *LA CHIESA DEL CARMINE DI SORRENTO* 1971, p. 8.

31 I. DI LIDDO 2023, pp. 279-289.

32 I. DI LIDDO, in corso di stampa.

33 Il cartiglio visibile all'ingresso riporta la seguente dicitura "PRIVILEGIUM SINGVLARE", l'altro leggibile dall'altare maggiore "REDIBIT IN DIE NOVISSIMO".

si intravede dagli arconi colorati, non meno importanti risultano i contrasti di luce e ombra che Greco calibra su tutta la composizione non dimenticando l'uso del colore, dal verde al rosa, agli azzurri, al dorato.

Benché De Dominicis sottolinei che il nostro pittore si formò da autodidatta sul trattato del Pozzo, tuttavia Greco non produsse grandi impianti prospettici, finendo per privilegiare maggiormente la parte ornamentale, e questo ritengo sia evidente anche nella produzione prospettica di altri pittori napoletani almeno fino all'arrivo a Napoli dei quadraturisti come Vincenzo Re, Giovanni Battista Natali e i piacentini Giuseppe e Gaetano Magri, tutti grandi pittori prospettici che aprirono un capitolo nuovo sulla quadratura a Napoli e nell'Italia meridionale.

A tal proposito mi sembra che le considerazioni del biografo settecentesco Onofrio Giannone chiariscono i limiti della produzione nella produzione di Gennaro Greco e più in generale della quadratura a Napoli in questo periodo:

[Greco] poco intese la digradazione dei piani che tutto proviene dal punto della distanza, a cagione di alleviar la sua fatica, che prima la doveva far sulla carta con tutta quella esattezza che n'insegna il P. Pozzi da lui poco studiato, e dopo fattone il perfetto disegno si doveva trasportar con graticola come usò detto padre, e fè quelle opere che saranno ammirate nelli secoli avvenire, e ingannano l'occhio a tal segno che paiono vere e non finte come si osserva nella chiesa di S. Ignazio e in tante altre parti di Roma. Questo modo portò sempre gran tempo ed essendo le paghe tenui i pittori l'abborrirono in tal modo, che ora non vi è pittore che ne sappi né l'importi saperlo. Lavorando al continuo fè delle belle opere, dico nel colore e nelli chiaroscuri, e contrapposti; ma i capitelli per essere più fastiosi son lasciati appena accennati le foglie volute e caulicoli, né ferno mai edifici sferici o ovati [...]. Le vedute per angolo non avevano dell'angolo retto per sfuggir la fatica che insogna il P. Pozzi³⁴.

Riferimenti bibliografici

E. BÉNÉZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs & graveurs de tous les temps et de tous les pays / par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, Librairie F. de Nobele, Bruxelles 1913.

G. BORRELLI, *Il rococò napoletano*, in "Napoli Nobilissima", XVIII, 1979, 6, pp. 202-219.

Capolavori in festa. Effimero barocco a Largo di Palazzo (1683-1759), Electa Napoli, Napoli 1997.

G. CECI, *La corporazione dei pittori*, in "Napoli Nobilissima", VII, 1898, 1, pp. 8-13.

G. CECI (a cura di), *La Storia dell'Arte napoletana di Onofrio Giannone: brani inediti accompagnati dalla riproduzione di 45 ritratti d'artisti*, in "Archivio Storico Napoletano", XXXIII, 4, 1909, pp. 5-27.

G. CECI, *Gennaro, Greco*, in U. THIEME-F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, XIV, Verlag von E. A. Seeman, Leipzig 1921, p. 593.

C.T. DALBONO, *Storie della pittura in Napoli e in Sicilia: dalla fine del 1600 a noi*, Stamperia di L. Gargiulo, Napoli 1859.

34 G. CECI 1909, p. 17.

- B. DE DOMINICI, *Vite dei pittori, scultori ed architetti napoletani*, 3 voll., Stamperia del Ricciardi, Napoli 1742-1745, rist. anast., Forni, Bologna 1979; ed. commentata da F. SCRICCHIA SANTORO-A. ZEZZA (a cura di), 4 voll., Paparo, Napoli 2003-2011.
- I. DI LIDDO, *L'Arte della quadratura grandi decorazioni barocche in Puglia*, Collana del Centro Ricerche di Storia Religiosa in Puglia. BIBLIOTECA DELLA RICERCA. PUGLIA STORICA, Schena, Fasano 2010.
- I. DI LIDDO, *L'architettura dipinta nelle sale del Palazzo vescovile di Melfi tra conservazione e restauro*, in S. BERTOCCI-F. FARNETI (a cura di), *L'architettura dipinta: storia, conservazione e rappresentazione digitale. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, Didapress, Firenze 2020, pp. 424-433.
- I. DI LIDDO, *Pasquale Vecchione, pittore ornamentista del Settecento nel territorio campano*, in "Un meraviglioso artificio" *Architettura e grande decorazione in età barocca a Pontremoli*, Altralinea, Firenze 2023, pp. 279-289.
- I. DI LIDDO, *La Quadratura prospettica e i pittori Angelo Mozzillo e Crescenzo Gamba nel feudo di Ottaviano della famiglia Medici*, in L. FACCHIN-A. SPIRITI (a cura di), *Quadraturismo e grande decorazione Varese Italia ed Europa (XV-XX)*, in corso di stampa.
- M. FAGIOLO, *Le Arti della festa*, in M. PASCULLI FERRARA, V. PUGLIESE, N. TOMAIUOLI (a cura di) *Foggia Capitale La festa delle arti nel Settecento*, Electa Napoli, Napoli 1998, pp. 15-16.
- M. FAGIOLO, *Atlante tematico del barocco in Italia. Le Capitali della festa Italia centrale e meridionale*, De Luca, Roma 2007.
- O. FERRARI, *Gli anni del Vicereame austriaco (1700-1734)*, in *Civiltà del '700 a Napoli 1734-1799*, catalogo della Mostra (Napoli, dicembre 1979-ottobre 1980), 2 voll., Centro Di, Firenze 1979, I, pp. 128-134.
- R. FRANZESI, *Macchine e apparati luminosi per la festa di San Gennaro*, in R. PANE (a cura di) *Seicento Napoletano Arte, costume e ambiente*, Edizioni di Comunità, Napoli 1984, pp. 498-514.
- O. GIANNONE, *Giunte sulle vite de' pittori napoletani*, Napoli 1771; ed. a cura di O. MORISANI, R. Deputazione di Storia patria, Napoli 1941.
- G. LABROT, *Collections of paintings in Naples 1600-1780*, Saur, Monaco 1992.
- La Chiesa del Carmine di Sorrento*, tip. La Sorrentina, Sorrento 1971.
- R. LATTUADA, *La stagione del Barocco a Napoli (1683-1759)*, in *Capolavori in festa. Effimero barocco a Largo di Palazzo (1683-1759)*, Electa Napoli, Napoli 1997, pp. 23-53.
- S. MILANO, *San Pietro a Siepi. Guida alla chiesa e al Museo*, Cava de' Tirreni 2004.
- E. NAPPI, *I Gesuiti a Napoli nuovi documenti*, in *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti per la storia dell'arte*, Electa, Napoli 2003, pp. 111-133.
- P.A. ORLANDI, *Abecedarium pittoricum*, Nicolò e Vincenzo Rispoli, Napoli 1733; ed. Pasquali, Venezia 1753.
- R. PANE (a cura di), *Seicento Napoletano Arte, costume e ambiente*, Edizioni di Comunità, Napoli 1984.
- M. PASCULLI FERRARA, *Leonardo Olivieri a Napoli attraverso le fonti e i documenti. Un mecenatismo illustre: i Carraccioli di Martina Franca*, in *Ricerche sul Sei-Settecento in Puglia*, II, 1982-1983, Schena, Fasano 1984, pp. 129-240.
- M. PASCULLI FERRARA, *Paolo de Matteis e la grande decorazione in Puglia*, in V. CAZZATO, M. FAGIOLO, M. PASCULLI FERRARA, *Atlante del Barocco in Italia. Terra di Bari e Capitanata*, De Luca, Roma 1996, pp. 97-116.
- M. PASCULLI FERRARA, V. PUGLIESE, N. TOMAIUOLI (a cura di) *Foggia Capitale La festa delle arti nel Settecento*, Electa Napoli, Napoli 1998.
- A. PINTO, *Raccolta notizie per la storia, arte, architettura di Napoli e dintorni, Parte 1.2 Artisti e Artigiani A-L*, 1994 - aggiornata 2024, www.fedoa.unina.it, ad indicem.
- U. PROTA-GIURLEO, *Pittori napoletani del Seicento*, Fausto Fiorentino Libraio, Napoli 1953.
- V. RIZZO, *Ferdinandus Sanfelicius Architectus Neapolitanus*, Luciano, Napoli 1999.
- V. RIZZO, *Lorenzo e Domenico Antonio Vaccaro apoteosi di un binomio*, Altrastampa edizioni, Napoli 2001.
- W. ROLFS, *Gennaro Greco*, in *Geschichte der Malerei Neapels*, E.A. Seemann, Leipzig 1910, p. 355.
- W. ROMANO, *Greco Gennaro*, in *Allgemeines Künstler Lexikon*, 61, K.G. Saur, Leipzig 2009, pp. 191-192.
- A. SERAFINI, *Greco Gennaro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 59, Treccani, Roma 2002, pp. 67-69.
- N. SPINOSA, *Pittura napoletana del Settecento*, 2 voll., Electa Napoli, Napoli 1986-1987, I. *Dal barocco al rococò*, Electa Napoli, Napoli 1986.
- F. STRAZZULLO, *Il monastero e la chiesa dei SS. Marcellino e Festo*, in "Archivio Storico per le Provincie Napoletane", XXXV, 1955, pp. 433-469.
- F. STRAZZULLO, *La Real cappella del Tesoro di S. Gennaro*, Società editrice napoletana, Napoli 1978.
- H. VOSS, *Panninesque paintings before Pannini*, in "Apollo", III, 1926, pp. 332-336.



Fig. 1

Fig. 1 - Girolamo Starace, *Reggia di Apollo*, 1772, Caserta, Reggia, Scala regia, volta.

NATURA, ARTIFICIO E RAGIONE NELLA DECORAZIONE DI ALCUNI SOFFITTI DELLA REGGIA DI CASERTA

Rosanna Cioffi

ABSTRACT: *The essay focuses on the argued demonstration, through works and archive documents, of Luigi Vanvitelli's influence on the pictorial decoration of the ceilings of the rooms depicting the four seasons in the first four rooms of the 18th-century wing of the Royal Palace of Caserta. The Arcadian taste for painting in the architect's Roman works happily intertwines with the creative genius of Fedele Fischetti, the greatest Neapolitan painter of the second half of the 18th century.*

KEYWORDS: Quadraturism in Campania, decoration, Reggia of Caserta, Felice Fischetti, Luigi Vanvitelli, Carlo Vanvitelli.

Nell'*incipit* di questa relazione vorrei ricordare che nel 2023 sono stati celebrati i 250 anni dalla morte di Luigi Vanvitelli. Impegnata in più occasioni scientifiche dedicate al grande architetto italo-olandese¹, ho avuto modo di approfondire lo studio di un poliedrico ingegno che ha lasciato una traccia straordinaria non solo nell'architettura della reggia di Caserta ma, anche, nella sua decorazione e in quella di alcune dimore della più alta aristocrazia napoletana.

Oggetto delle mie riflessioni saranno gli affreschi delle prime sale del cosiddetto 'appartamento vecchio', posto sul piano nobile del palazzo reale progettato da Carlo di Borbone alla metà del Settecento². Attraverso la rilettura di documenti noti, a mio giudizio non sufficientemente interpretati, e l'analisi dei dipinti di alcuni soffitti, circoscritti sinora nella sola descrizione dello stile e dell'iconografia, tenterò di dimostrare come essi debbano essere interpretati in sintonia con le loro cornici, dipinte o in stucco, e con le varie forme ornamentali che concorrono a disegnare e distribuire gli spazi decorati delle volte dei suddetti ambienti. Ne proporrò una lettura complessiva che mira ad approfondire il rapporto che Luigi Vanvitelli ebbe con i suoi figuristi e ornamentisti nel corso della stesura dei primi affreschi casertani, terminati mentre egli era ancora in vita. Ma, in considerazione del tanto altro che fu realizzato dopo la sua morte

1 Cfr. R. CIOFFI 2023; EAD. in corso di stampa, a; EAD. in corso di stampa, b.

2 La prima pietra fu posta con grande risonanza il 10 gennaio 1752. Cfr. R. MISSO 2022.



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

Fig. 2 - Luigi Vanvitelli, Crescenzo La Gamba, Giuseppe e Gaetano Magri, *Affreschi*, 1768 ca., Caserta, Reggia, Teatro di corte, volta.

Fig. 3 - Pittore ignoto, *Affreschi*, 1770 ca., Napoli, Palazzo Casacalenda.

Fig. 4 - Fedele Fischetti e Gaetano Magri, *Affreschi*, 1772, Ercolano, Villa Campolieto, sala da pranzo.

nel 1773, tenterò di dimostrare come operarono quegli artisti che avrebbero dovuto completare il suo progetto decorativo. Cercherò di specificare ciò che genericamente si intende allorché si afferma che essi continuarono in gran parte il cammino già segnato da Luigi; coordinati dal figlio, Carlo Vanvitelli, nuovo direttore del cantiere di Caserta. Questi, è noto, rispettò, per alcune sale, la decorazione progettata dal padre; ma, per altre, preferì adottare ornamentazioni aggiornate allo stile neoclassico affermatosi nel corso del penultimo decennio del Settecento.

Focalizzerò il periodo 1768-1781 nel corso del quale, in reggia, si assisté a una pacifica, sintonica convivenza tra *rocaille* e arcadia, artificio e ragione, fantasia e verità, fino all'affermarsi di una severità neoclassica volta a raffigurare 'geometricamente' l'incontro tra natura e cultura. La razionale rappresentazione di quest'ultimo binomio – *leit motiv* dell'Illuminismo e del primo Neoclassicismo – a Caserta si realizzò nei dipinti delle sale della Biblioteca di Maria Carolina e nello studiolo di Ferdinando IV, luoghi per eccellenza deputati alla lettura e alla riflessione³. Un ciclo decorativo per il quale la regina scartò qualsiasi pittore locale, chiamando il mengisiano Heinrich Füger.

Per avvalorare l'influenza di Luigi sui decoratori delle sue architetture farò riferimento anche ad altre dimore aristocratiche progettate dall'architetto, precedenti o contemporanee alla reggia. Palazzi e ville in cui egli si misurò e confrontò con il più grande architetto protoneoclassico napoletano: Mario Gioffredo⁴. Penso soprattutto a Palazzo Casacalenda a Napoli e Villa Campolieto a Ercolano. Due dimore, ricche di pregevoli decorazioni, in cui il tandem Luigi Vanvitelli-Fedele Fischetti lavorò insieme con altri pittori figuristi e ornamentisti. Tutti impegnati in un lavoro corale che, in qualche modo, fu quasi una prova generale di quanto avrebbero dipinto nella reggia di Caserta. Fischetti, l'artista qualitativamente più alto, che dipinse alcune sale della reggia per nome e per conto del grande architetto subito dopo la sua morte, diventò una sorta di guida per altri pittori che ne imitarono o ne assecondarono le scelte stilistiche. Il gusto già neoclassico di Carlo Vanvitelli si sarebbe affermato solo in parte, ovvero nell'impianto decorativo delle grandi sale degli Alabardieri, delle Guardie del Corpo, di Alessandro e dei tre vasti ambienti destinati alla citata Biblioteca. Invece le prime camere dell'appartamento destinato inizialmente alle principesse e poi abitato da tutta la famiglia reale – dipinte tra il 1773 e il 1781 – presentano un'ornamentazione pittorica in cui aleggia un ordine compositivo vanvitelliano di sapore ancora arcadico. Un impianto decorativo che dialoga con il brio e la cultura *rocaille* di Fischetti e del suo imitatore Dominici, insieme con alcuni artisti emiliani giunti a Napoli al tempo di Vanvitelli. Prima di cominciare la lettura dei soffitti di queste sale raffiguranti le quattro stagioni guardiamo, per confronto, quelli certamente ideati da Luigi. Mi riferisco agli

3 Cfr. R. CIOFFI 2000.

4 Cfr. G. FIENGO 1976; B. GRAVAGNUOLO 2002.



Fig. 5



Fig. 7



Fig. 6

Fig. 5 - Antonio Dominici, *Allegoria della Primavera con le nozze di Zefiro e Flora*, 1779-1781, Caserta, Reggia, appartamento vecchio, sala della Primavera.

Fig. 6 - Fedele Fischetti con aiuti di Giuseppe e Gaetano Magri, *Allegoria dell'Estate con Proserpina e Cerere*, 1778-1779, Caserta, Reggia, appartamento vecchio, sala dell'Estate.

Fig. 7 - Fedele Fischetti, *Il trionfo di Giasone*, 1780 ca., New York, Metropolitan Museum.

affreschi del teatro di corte (fig. 2) e della scala reale (fig. 1): frutti della mente ordinatrice dell'architetto. Ai suoi disegni si attennero, rispettivamente, i figuristi napoletani: Crescenzo La Gamba e Girolamo Starace, insieme con gli ornamentisti emiliani: Giuseppe e Gaetano Magri. Questi ultimi erano stati già impegnati da Luigi in alcune "pitture alla chinesa" per il palazzo "vecchio" di Caserta⁵, purtroppo oggi perdute. Ma non escludo che questi affreschi potessero avere attinenza con quelli presenti, ancora oggi, in Palazzo Casacalenda (fig. 3), dove Vanvitelli operò insieme con Fischetti all'inizio degli anni Settanta⁶. L'autografia dei dipinti delle volte del teatro e dello scalone ci è indicata dalle carte d'archivio. Il 14 novembre 1771 Luigi Vanvitelli scrive che è stata eseguita

la pittura degl'adornamenti sulli dieci gran spazii della Volta superiore della Scala Regia del Novo Real Palazzo, dalli suddetti or[n]atori Gaetano e Giuseppe Magri, avendola osservata del tutto compiuta, atteso la diligenza ed intelligenza usata dalli medesimi, con tutte le riflessioni delle spese, colori e viaggi, stimo la suddetta pittura in ducati trecento correnti⁷.

Una testimonianza interessante circa il rapporto tra Luigi e i Magri che erano stati da lui già impiegati nella decorazione del teatro regio della dimora carolina; un'opera terminata tre anni prima nel 1768. Due piacentini scelti da un architetto insoddisfatto degli ornamentisti locali e, in particolare, dei pittori di prospettiva. Fatta eccezione per i figuristi: come si legge in un documento in cui si recita che Gaetano Magri si sarebbe rivolto al pittore napoletano Crescenzo La Gamba. Nel suddetto contratto si legge, ancora, che i piacentini avrebbero utilizzato "gli disegni tutti fatti da detto Signore Don Luiggi (*sic*)"⁸. Sin qui tutto chiaro.

5 Oggi sede della Prefettura di Caserta, ma un tempo abitazione provvisoria della famiglia reale nel corso dei primi tre decenni di costruzione della reggia.

6 Cineserie tradizionalmente attribuite al napoletano Crescenzo Gamba ma, a mio giudizio, accostabili alla cifra stilistica dei pittori emiliani. Sulla storia di questi dipinti cfr. anche A. DE LUZENBERGER 2010.

7 Cfr. F. STRAZZULLO 1974, p. 193.

8 Cfr. P. CIAPPARELLI 1995, pp. 42-43. Questi è l'unico studioso a porsi correttamente il problema del rapporto intercorso tra l'architetto e i suoi pittori. Nel suo lavoro sul teatro casertano ha scritto di "un apporto determinante di Vanvitelli sia nella fase di ideazione che di quella di esecuzione delle opere pittoriche, pur assegnando alla bottega dei Magri un margine di libertà nell'adattamento degli schemi stabiliti dall'architetto". Lo stesso Ciapparelli mette in giusta connessione l'iconografia della volta del teatro con quella dello scalone, suggerita a Starace e allo stesso Magri da Luigi.



Fig. 8



Fig. 9

Fig. 8 - Antonio Dominici, *Allegoria dell'Autunno con Bacco e Arianna*, 1779-1781, Caserta, Reggia, appartamento vecchio, sala dell'Autunno.

Fig. 9 - Fedele Fischetti e Filippo Pascale, *Allegoria dell'Inverno con Borea che rapisce Orizia*, 1778-1779, Caserta, Reggia, appartamento vecchio, sala dell'Inverno.

Il problema, a mio giudizio, si pone per quelle sale decorate dopo la morte dell'architetto. Io credo che i suddetti affreschi delle *Quattro stagioni*⁹ debbano essere riguardati come il frutto di un lavoro di *équipe* tra architetto, figuristi e ornamentisti. Infatti, non bisogna dimenticare la competenza di Vanvitelli in fatto di pittura, né il suo talento per l'organizzazione di spazi rigorosamente pensati per le loro funzioni di rappresentanza, né le sue capacità manageriali nel governare l'immenso cantiere di Caserta. Dunque: c'è da giurare che egli avrebbe continuato a imporre il suo gusto nella decorazione di tutte le sale, il cui allestimento fu progettato a partire dal 1770.

In una *Relazione alla Giunta degli Allodiali*, del settembre del 1772, Luigi valuta le qualità artistiche dei pittori di figure ai quali affidare gli affreschi da farsi in reggia¹⁰, e nomina: Bonito, Starace, Mondo, Cestaro, Fischetti, Diano, Dominici, Celebrano e La Gamba. Un panorama che soddisfaceva solo in parte il suo gusto orientato sugli arcadi romani¹¹. Infatti, a proposito delle qualità dei vari figuristi, egli considera De Mura come il migliore, ma questi era troppo vecchio e, al massimo, si era dichiarato disponibile per qualche dipinto ad olio. Pertanto, scrive:

dopo il suddetto conviene nominare D. Giuseppe Bonito, Pittore di Camera del re; indi Fedele Fischetti, che a fresco con lode à dipinto nel palazzo Stigliano, e con maggior lode ancora al confronto degli'altri nel Palazzo del Signore Duca di Gravina a Monte Oliveto.

Seguono indicazioni relative all'utilizzo di altri pittori figuristi che dovranno essere impegnati nelle prime anticamere dell'appartamento del re e nella prima e seconda sala anteriori al cosiddetto salone del baciamento. Tenendo conto delle successive trasformazioni murattiane operate nel cosiddetto 'appartamento nuovo', progettato da Luigi come ala del palazzo in cui collocare le stanze del re, possiamo inferire che Vanvitelli avesse assegnato a Starace l'odierna sala di Astrea, a La Gamba il salone di Alessandro e a Diano quello delle Guardie del corpo. A Domenico Mondo e a quel pittore d'Arpino, cui fa riferimento se sarà riconosciuto abile, le altre sale. Vanvitelli aveva bisogno anche di "pittori di prospettive per dipingere a fresco le quattro mura" e, a tal proposito, scrive:

9 Compresi quelli dell'*Età dell'oro* e di *Cefalo e Aurora*, opere che non prendiamo in considerazione in questa sede.

10 Cfr. F. STRAZZULLO 1974, pp. 208-209. La relazione è anonima, ma è molto probabile che sia stata scritta da Vanvitelli, come propone Strazzullo.

11 Cfr. R. CIOFFI 2020.

uno ne conosco di capacità, ed è D. Gaetano Magri, che dipinse gli ornati nel teatro del Real Palazzo di Caserta, secondo il mio disegno e l'ho sperimentato di recente in altre cose maggiori. Questo però è solo, onde per tanta pittura d'ornati e singolarmente prospettive occorrenti nella Galleria, nelle tre Anticamere, nella Sala delle Guardie del corpo, ne occorrono degl'altri che abbiano intelligenza, buongusto e sappiano la Prospettiva per eseguire ciò che da me verrà ordinato, atteso che que' molti che girano per Napoli, benché ricolmi di pretensione, figlia della poca sperienza, non sono che manuensi bisognosi d'indirizzo. In questo numero viene escluso D. Antonio Jolli della Foreria, il quale è valentissimo, ma attesi li suoi incomodi di salute non è al caso d'intraprendere a faticare a dipingere a fresco sulle mura, come fa bisogno. Sicché, qualora vogliasi rendere abitabile con sollecitudine il quarto del Re, occorrerà ricercare altri bravi pittori di prospettiva in Roma. Uno è un Angeloni ed altro Ludovico Baldi, li quali àno le qualità che si desiderano e potrebbero, oltre il sollecito ottimo servizio del Re, essere d'indirizzo a questi molti amanuensi, per divenire maestri in questa facoltà¹².

Un'interessante osservazione che ci informa del fatto che Vanvitelli volesse far dipingere, oltre le volte, anche le mura delle sale di rappresentanza dell'appartamento del re, avendo progettato una decorazione di sapore neo-cinquecentesco. Una 'moda' che cadde in disuso col neoclassicismo, il quale avrebbe abolito le architetture dipinte in quanto irrazionali.

Tornando ai figuristi, in quegli anni signoreggiava nell'ambiente artistico napoletano Giuseppe Bonito, un pittore poco amato dall'architetto, per stile e per tecnica, e che, probabilmente, non si faceva 'comandare' da Luigi, sia per età sia perché "pittore di camera" del re. Questi non ebbe mai spazio in reggia come affreschista e, ormai quasi settantenne, a fine carriera, ebbe modo solo di dipingere alcune tele per arazzi e l'unico quadro della cappella palatina sopravvissuto al bombardamento del 24 settembre 1943. Un dipinto realizzato in competizione con Mengs, allorché "Peppeniello di Castellammare", come lo cita Vanvitelli, tentò di aggiornare il suo linguaggio al neoclassicismo del sassone e di Batoni.

Nell'ambito dei napoletani, Luigi aveva avuto modo di apprezzare Fedele Fischetti. Un pittore da lui già sperimentato e che avrebbe affiancato Carlo Vanvitelli dopo l'esperienza delle sale casertane terminate nel 1781, anche nell'impresa della decorazione di Palazzo Doria d'Angri, capolavoro architettonico progettato e condotto in prima persona dal Vanvitelli junior. Si può dire che questa dimora napoletana risenta molto della Reggia di Caserta, nell'architettura ma anche negli affreschi di Fischetti. Si conosce da tempo una lettera di Luigi inviata a Tanucci, datata 17 novembre 1771, in cui l'architetto si esprime favorevolmente sull'artista napoletano che si era offerto di dipingere:

12 Cf. F. STRAZZULLO 1974, p. 209.

le gloriose gesta degli Antenati Reali nel Real Palazzo di Caserta, avendo io osservato alcune opere del sudetto (*sic*) Pittore, le ò ritrovate di buon gusto, spiritose nelle invenzioni, coll'unione di molte qualità che formano il valente professore¹³.

Compiuto questo breve *excursus*, torniamo nelle prime sale dell'appartamento vecchio.

Una stretta derivazione stilistico-iconografica da Villa Campolieto la si riconosce, a mio giudizio, nel soffitto della prima sala dell'appartamento delle principesse, raffigurante la *Primavera* (fig. 5). Un affresco che si distingue dalla complessità compositiva di quelli delle sale successive. Non possiamo sapere con certezza chi fu l'ideatore della composizione. Vistane la relativa semplicità forse lo stesso figurista Antonio Dominici. Questi dipinse una grande balconata parzialmente coperta con drappi di velluto bordato, dalla quale si affacciano gruppi di giovani che suonano e chiacchierano, felici per l'arrivo della stagione in cui si risveglia la natura. Tema centrale sono le nozze di Zefiro e Flora, raffigurati in un cielo trasparente popolato da venticelli e putti danzanti che intrecciano ghirlande di fiori. Interessante la rappresentazione iconografica centrale che pone il genio della pace in contrapposizione a quello della guerra che, corrucciato, volge il capo verso la parte opposta. Parte di questa iconografia sembra derivare da Campolieto (fig. 4). Si ricordi, ad esempio, la balconata in lontananza oltre cui si intravedono alcuni musicisti che allietano nobildonne e gentiluomini, presenti nel giardino, intenti a giocare a carte. Anche i gazebi, che nell'affresco di Caserta scandiscono la balaustra, sembrano derivati dal *grillage* di viti affrescato sulle pareti della *salle à manger* di Villa Campolieto. C'è, però, da notare che mentre nella 'casa di villeggiatura' di Ercolano i personaggi sono dipinti ad altezza d'uomo – come se fossero persone in carne e ossa con cui conversare –, a Caserta scompare quell'impianto conviviale: siamo in un salone della casa di un re.

La successiva sala dell'*Estate* (fig. 6) presenta un'articolazione spaziale che fa dialogare ordini compositivi diversi nel far convivere il *rocaille* degli ornati con l'arcadia protoneoclassica del dipinto centrale. Il soffitto è decorato da una sorta di copertura ellittica sfinestrata, con al centro un ottagono irregolare che circonda l'affresco con *Cerere e Proserpina*. Sulle mura forate della volta è dipinta, ancora una volta, una balaustra con putti festanti dotati degli attrezzi della mietitura. Al centro un colpo di genio

13 Ivi, p. 192. La candidatura di Fischetti fu dunque avallata da Luigi Vanvitelli; per cui, in un dispaccio del 22 agosto 1772, inviato all'architetto, leggiamo: che si assegni "al pintor don Fedele Fischietti la Galeria del Besa Manos del quarto de S.M. de esse nuevo Real Palacio de Caserta hazia medio dia, que viene despues de las dos salas, y tres nobles ante Camaras para pintar las gloriosas empresas de los Augustos Antecessores de S.M., y que V.M. se aplique a establecer el dueno de los ornamentos convenientes para que entro ellos pueda pintar el Fischetti la propuesta Historia". Il dispaccio è stato pubblicato in F. STRAZZULLO 1974, p. 207. Dunque, Fischetti avrebbe avuto un compito di assoluto prestigio: la decorazione della sala di rappresentanza per eccellenza della reggia. L'artista non avrebbe mai dipinto tali 'gesta'; perché sarebbe moto nel 1792 e l'appartamento del re, oggi detto "appartamento nuovo", sarebbe stato terminato e decorato nel corso dei primi due decenni dell'Ottocento. Cfr. I. MAURO, 2009, 3-4, pp. 95-106.

del pittore fa dialogare mito e natura attraverso la fresca rappresentazione di alcuni mietitori¹⁴. Come recitano i documenti Fischetti fu coadiuvato per gli ornamenti dai fratelli Magri, cui aggiungerei collaboratori come i figli Alessandro e Roberto, autori probabilmente delle cariatidi monocrome dipinte secondo una moda che riproponeva elementi classicheggianti. Una concessione al *rocaille* è rappresentata dai quattro clipei angolari raffiguranti episodi del mito di Proserpina, affiancati da straordinari draghi, già presenti a Casacalenda, ingentiliti da ghirlande di gelsomini azzurri posti scherzosamente sulle loro code. Penso che tale impianto compositivo sia frutto dell'ingegno di Fischetti, autore di un disegno, conservato presso il Metropolitan Museum di New York, raffigurante il *Trionfo di Giasone* (fig. 7); un'idea che ci fa immaginare quanto e come Fischetti avesse elaborato le scene casertane influenzato dal Vanvitelli prima a Palazzo Casacalenda, poi a Villa Campolieto e infine a Caserta¹⁵.

Un impianto più vanvitelliano si manifesta nell'organizzazione compositiva della volta della sala dell'*Autunno* (fig. 8), dipinta da un Dominici che ha fatto un salto di qualità, guardando a Fischetti e tenendo conto dei propri disegni dall'antico eseguiti per l'incisore Filippo Morghen. Si ripetono, sul modello dell'*Estate*, giochi di figure geometriche con finestre ovate ed ellittiche realizzate con la doppia voluta affrontata, di tradizione tardo barocca, e più volte utilizzate da Luigi. Assai efficaci ci appaiono le coppie di satiri e ninfe che, posti in armonico equilibrio su capitelli-sedili, sottostanno alla scena centrale raffigurante l'incontro tra Bacco e Arianna. Molto naturalistici i satiri con ghepardi, felini sacri a Bacco, posti negli angoli del cornicione dipinto che congiunge la volta con i muri sottostanti. Insomma un passo decisivo verso l'ornamentazione protoneoclassica che caratterizza la sala dell'*Inverno* (fig. 9) realizzata da Filippo Pascale, un artista interessante che avrebbe dipinto la decorazione delle volte delle tre sale della biblioteca di Maria Carolina. Nella decorazione di questo ambiente assistiamo alla progressiva svolta verso il nuovo stile che si manifesta soprattutto nell'ornamentazione. Il dipinto centrale aspira a un ordine compositivo ispirato a Batoni: un pezzo di bravura di Fischetti che riesce a raffigurare con caratteri naturalistici e grazia *rocaille* un mito classico. Ormai, però, non più circoscritto da arzigogolate e affollate cornici. Lo inquadrano monocromi di sapore decisamente neoclassico, raffiguranti il mito di Adone e Venere. Straordinari, per quanto ibridi, i pennacchi angolari che simulano una decorazione a lacunari sullo sfondo da cui sporge un mensolone che sorregge trofei di caccia. Un tema che ritorna anche in alcuni dei dipinti di Hackert che deco-

14 Forse un'eco della *gouache* dipinta da Hackert per lo studiolo di Ferdinando IV, nota come *La mietitura a San Leucio*.

15 Il disegno rappresenta al centro il *Trionfo di Giasone dopo la conquista del vello d'oro*. Tutt'intorno si riconoscono quattro episodi relativi al mito, ovvero: *Giasone che appare allo zio Pelia*, usurpatore del trono, *Medea che gli fornisce la pozione magica per uccidere il drago*, *Uccisione del drago guardiano del vello*, *Ritorno di Giasone vincitore*. Questo disegno può darci un'idea di quelli preparatori per gli affreschi della reggia.

ravano le pareti e visibili ancora oggi. Un'eco vanvitelliana si può ancora sentire dalla conchiglia dipinta nell'angolo più alto. Ma quel gusto ormai volgeva oltre, lasciando sempre più il passo ad un altro che avrebbe prediletto una raffigurazione della natura sempre meno artificiosa. Lo dimostrano le quattro grandi tele raffiguranti le *Quattro Stagioni* dipinte da Hackert per il salone del Casino di caccia sul lago Fusaro, pregevole architettura di Carlo Vanvitelli.

Riferimenti bibliografici

- P. CIAPPARELLI, *Luigi Vanvitelli e il Teatro di Corte di Caserta*, Electa, Napoli 1995.
- R. CIOFFI, *Al di là di Luigi Vanvitelli: Storia e Storia dell'arte nella Reggia di Caserta*, in J. CAPRIGLIONE, *Caserta. La Storia*, Paparo, Napoli 2000, pp. 83-101.
- R. CIOFFI, *Luigi Vanvitelli o Archimede Fidiaco in Arcadia*, in C. CAPALDI, M. OSANNA (a cura di), *La cultura dell'Antico a Napoli nel secolo dei Lumi. Omaggio a Fausto Zevi nel di genetliaco*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2020, pp. 459-466.
- R. CIOFFI, *Spazi e tempo nella decorazione della Reggia di Caserta. Space and Time in the Decoration of the Royal Palace of Caserta*, in M. LISTRI, *La Reggia. Il sogno di un re a Caserta*, Treccani, Roma 2023, pp. 227-255.
- R. CIOFFI, *Le radici culturali di Luigi Vanvitelli*, in C. LENZA (a cura di), *Luigi Vanvitelli tra archeologia, lettere e belle arti*, in *Memorie dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti*, Giannini, Napoli, in corso di stampa (cit. in corso di stampa, a)
- R. CIOFFI, *Luigi Vanvitelli nel Dictionnaire d'architecture di Quatremère de Quincy*, in G. DE NITTO (a cura di), *Luigi Vanvitelli. L'uomo, l'architetto, il cristiano nel suo tempo*, atti delle giornate di studio (Caserta, Biblioteca Diocesana - Teatro comunale "T. Parravano", 9-10 novembre 2023), Edizioni Saletta dell'Uva, Caserta 2024, in corso di stampa (cit. in corso di stampa, b).
- A. DE LUZENBERGER, *Palazzo Casacalenda. Una vicenda di ordinario abbandono*, in «Le Dimore storiche», 71, XXVI, 2010, pp. 53-56.
- G. FIENGO, *Gioffredo e Vanvitelli nei palazzi dei Casacalenda*, Ed. Scientifica, Napoli 1976.
- B. GRAVAGNUOLO (a cura di), *Mario Gioffredo*, Guida, Napoli 2002.
- I. MAURO, *Il primo programma decorativo per la sala del Baciamento della Reggia di Caserta e un modelletto di Fedele Fischetti*, in "Napoli Nobilissima", s. V, 10, 2009, 3-4, pp. 95-106.
- R. MISSO, *Luigi Vanvitelli e la posa della prima pietra del palazzo reale di Caserta: nuove acquisizioni*, in "Polygraphia", 4, 2022, pp. 71-91.
- F. STRAZZULLO, *Pittori e scultori del '700 a Napoli nelle relazioni di Luigi Vanvitelli*, in "Atti della Accademia Pontaniana", n.s., 23, 1974, pp. 181-212.



Fig. 1

Fig. 1 - Carlo Vanvitelli, *Decorazioni*, Reggia di Caserta, Biblioteca palatina.

ARCHITETTURE DIPINTE SUI SOFFITTI DELLA BIBLIOTECA PALATINA DELLA REGGIA DI CASERTA NEL PROGETTO DI CARLO VANVITELLI E FILIPPO PASCALE

Rosanna Misso

ABSTRACT: *The pictorial decoration of the third room in the Palatine Library of the Royal Palace of Caserta was entirely carried out in 1782 by the German Heinrich Freidrich Füger, who executed the paintings on the walls, and by the ornamentist Filippo Pascale, author of the paintings on the vault. The decorative design, which mediates transalpine Neoclassicism with the Baroque scenography of local tradition, was executed by Carlo Vanvitelli, who interpreted the idea of Queen Maria Carolina and was also inspired in part by the decorations designed by his father Luigi for the Palace.*

KEYWORDS: Quadraturism in Campania, Reggia of Caserta, Carlo Vanvitelli, Filippo Pascale.

La decorazione pittorica della terza stanza della Biblioteca Palatina della Reggia di Caserta¹ fu interamente eseguita nel 1782, dando l'illusione di grandi quadri collocati sulle pareti ed una volta cassettonata: in armonia con il cornicione intagliato, sull'intradosso del soffitto è dipinto un tamburo quadrangolare che sorregge una finta volta emisferica costolonata decorata con lacunari esagonali e romboidali degradanti verso il centro; nella parte centrale vi è l'idea di un soffitto piano rettangolare rialzato. Il finto cassettonato, gli elementi decorativi a *grisaille* della volta ed i motivi ornamentali delle finte cornici traggono ispirazione dal repertorio classico. Nelle sovraporste sono inseriti finti medaglioni con i profili dei principali rappresentanti della letteratura italiana, latina, greca (Dante Alighieri, Torquato Tasso, Publio Virgilio Marone, Omero) nel dibattito settecentesco sulla nuova poetica del "buon gusto"² contro la spettacolarità barocca, promosso dai gruppi toscano, romano e napoletano dell'Arcadia letteraria nella seconda metà del Settecento. L'intero programma decorativo era completato con due statue farnesiane del II sec. d.C., *Talia* e *Melpomene* rispettivamente allegorie della commedia e della tragedia, provenienti da Villa Ma-

1 Sulla Biblioteca Palatina di Caserta: G. DE NITTO 1994; R. CIOFFI-M.L. CHIRICO 2018, pp. 574-576. Sulle pitture eseguite tra il 1781 ed il 1783: R. CIOFFI MARTINELLI 1987, pp. 116-119; A. PORZIO 1988, pp. 343-350; R. CIOFFI 2000, pp. 91-97.

2 Cfr. G.M. TAGLIABUE 1962, pp. 41-67.



Fig. 2



Fig. 3

Fig. 2 - Filippo Pascale, *Decorazioni*, part., Reggia di Caserta, Biblioteca palatina, volta.

Fig. 3 - Filippo Pascale, *Decorazioni*, part., Reggia di Caserta, Biblioteca palatina, tamburo.

dama di Roma e recentemente ricollocate sulla parete del camino³. Vi erano, inoltre, sugli scaffali della libreria vasi antichi di provenienza ercolanese, due mappamondi ed un leggio tondo girevole oggi esposti nella Biblioteca Nazionale di Napoli⁴. Heinrich Füger realizzò i quadri nel 1782⁵, e l'ornamentista Filippo Pascale affrescò la volta negli stessi anni (figg. 1-4).

L'importanza delle grandi pitture sulle pareti e di novità nel panorama della tradizione figurativa locale è stata ampiamente sottolineata negli studi: i dipinti intendevano celebrare il clima rinnovatore promosso dai sovrani borbonici a partire dalla fondazione della Reale Accademia delle Scienze e Belle Arti di Napoli (1777-1779). Inoltre, nel 1782 la libera muratoria napoletana protetta da Maria Carolina fu prosciolta dall'accusa di cospirazione ed i dipinti celano un messaggio massonico in relazione a questo

3 Queste sculture, appartenenti alla collezione Farnese e trasferite da Villa Madama di Roma per volere di Maria Carolina, giunsero a Caserta nel 1788, poi trasferite a Palermo, rientrando nel 1830 per essere collocate dal 1930 negli uffici della Soprintendenza fino al 2023. Sull'argomento: R. CIOFFI 2013, pp. 7-13; C. MOCERINO 2014, pp. 93-111; V. PENNINI 2018, pp. 70-71.

4 Napoli, Archivio Storico (d'ora in poi ASNa), *Maggiordomia Maggiore*, Terzo Inventario, b 474. F. PATTURELLI 1826, p. 57.

5 R. CIOFFI 2000, pp. 89.



Fig. 4



Fig. 5

Fig. 4 - Heinrich Friedrich Füger (sulla parete), Filippo Pascale (sulla volta), *Decorazioni*, part., Reggia di Caserta, Biblioteca palatina.

Fig. 5 - Filippo Pascale e aiuti, *Decorazioni*, part., Reggia di Caserta, Pinacoteca, volta.

evento. Infatti, un quadro mostra una cerimonia di iniziazione in ambientazione arcadica con un tempio greco; un altro raffigura una sorta di 'Età dell'Oro' in un bosco identificato storicamente con il Parnaso; un terzo ritrae una *Allegoria della Poesia ambientata sul monte Elicona*; il quadro sul camino narra la *Rinascita delle arti nel Regno di Napoli*⁶ con un putto inginocchiato che effigia su una lapide "Cosmus de Medicis" rievocando l'operazione di rinnovamento delle arti operata da costui a Firenze⁷ (fig. 4).

In un documento d'archivio del 6 luglio 1782 Carlo Vanvitelli comunicava alla Giunta che Filippo Pascale aveva terminato le pitture della volta:

Avendo il Pittore ornamentista Filippo Pascale terminato il suo lavoro nella Camera destinata a Biblioteca di S. M. La Regina I.ma Signora in questo R. Palazzo di Caserta, vuole il Re che si faccia prezzare nella maniera accostumata e che tenendosi conto de' doc. dugento anticipatigli gli si dia il dippiù che sarà stimato da' Periti. In real nome le partecipo a V.S. Ill.ma, perche colla Giunta ne curi l'adempimento. Caserta 3 luglio 1782.

Il Marchese della Sambuca, ed è stato appuntato scrivergli V.S. Ill.ma, comesa a dover ma-

6 Ivi, p. 97.

7 *Ibidem*.



Fig. 6

Fig. 6 - Luigi e Carlo Vanvitelli, *Decorazioni*, part., Reggia di Caserta, Cappella Palatina, catino absidale.

Fig. 7 - Ennemond Alexandre Petitot, *Veduta del Boschetto d'Arcadia dalla parte del Tempio* (1768), incisione.



Fig. 7

nifestare, se incontra riparo, che in tal'apprezzo si faccia dall'istessi Periti ornamentisti che apprezzarono le pitture d'ornati del Quarto di D.o il R. (Real) P. (Palazzo) e darsi in seguito le provvidenze che, che convengono [...] V.S.I.Ill. ma Cav. Re D. Carlo Vanvitelli. Caserta 6 luglio 1782⁸.

Seppure nella carta sopra trascritta non sia chiarita l'iconografia, considerando come fonte conoscitiva la descrizione degli interni della Reggia restituita da Giuseppe Sigismondo⁹, è ipotizzabile che questo lavoro sia stato eseguito nell'unica stanza della Biblioteca identificata come "Libreria della Regina"¹⁰, la medesima in cui Füger aveva realizzato i quadri, infatti quelle che seguono furono decorate negli anni Novanta del Settecento. Vari documenti d'archivio del 1796 dettagliano le pitture stimate da Gennaro Apice e Marco Vaccaro eseguite nelle sale oggi allestite come Pinacoteca, un tempo destinate ad un piccolo Museo di Storia Naturale di Maria Carolina e all'appartamento del principino Leopoldo, con stima complessiva di 458,31 ducati. Come scritto nel documento, il complesso apparato decorativo era costituito anche da "pittura al tamburro (*sic*)", alla lamia, al lambrì e nei "squarci" di "ornati di chiaro scuro e fondi verdi, cornici intagliate, ripartimenti di fascie con vasi e fogliami nella zoccolatura, di grifi, ed altri ornati"¹¹ (fig. 5). Non essendovi le somme in cassa il Pascale riceveva la metà del compenso.

Su Filippo Pascale, sono scarse le notizie biografiche, ma negli studi sono numerosi i lavori a lui attribuiti per una committenza nobiliare e reale. Tra i costrutti architettonici illusionistici sono stati identificati: ornamenti nella Villa 'La Favorita'¹² (1762-1763), gli ambienti di rappresentanza del Sacro Monte e del Banco dei Poveri¹³ (1766-1769), Palazzo Troiano-Spinelli a Napoli¹⁴ (1767), Palazzo Correale a Sorrento¹⁵, e Palazzo Gravina (assieme a Crescenzo Gamba e a Gaetano Magri)¹⁶. È segnalato il coinvolgimento del Pascale nell'ambito dei festeggiamenti per il matrimonio di Ferdinando e Maria Carolina a Largo dello Spirito Santo: per l'occasione il pittore realizzò l'ornato

8 Cfr. Archivio Storico Reggia di Caserta (d'ora in poi ASRCe), *Misure e Lavori*, 3217, 44; ivi, *Pitture e Mobilio*, inv. 1457, n.ord.1103, fl. 18v-19v.

9 Cfr. R. MISO 2022.

10 Ivi, p. 146.

11 Cfr. ASRCe, *Misure e Lavori*, 3223/28 1-2.

12 L'edificio fu fatto edificare negli anni 1762-1768 su progetto di Ferdinando Fuga. L'inaugurazione in onore di Maria Carolina e Ferdinando IV avvenne con la partecipazione di Leopoldo e Maria Luisa di Borbone, del granduca e della granduchessa di Toscana, dell'imperatore e dell'imperatrice d'Austria. Per le pitture vedasi N. SPINOSA 1977, p. 97 e segg.

13 Cfr. L. ABETTI 2017-2019, p. 83.

14 Cfr. V. CASTAGNOLO 2016, p. 150. La ristrutturazione del palazzo sul Decumano maggiore, affidata a Ferdinando Sanfelice, è ricordata in una lapide del 1767 all'interno del cortile.

15 Cfr. V. CASTAGNOLO 2016, p. 150; I. DI LIDDO 2018, p. 37.

16 Cfr. C. PARRETTI 2007-2008, p. 147.

su progetto di Francesco La Vega della sala del Teatro e della Galleria¹⁷. Nella seconda metà del Settecento è stato segnalato in Palazzo Broquier d'Amely a Trani¹⁸ e a Bisceglie in Palazzo Manes¹⁹. Nel 1787 Francesco e Filippo Pascale risultano impiegati da Francesco Cattaneo duca di Termoli per i lavori di ristrutturazione di un suo Palazzo alla Stella²⁰. Infine, nella bibliografia nota, in varie schede di catalogo e nei documenti d'archivio il Pascale viene segnalato quale braccio destro del pittore figurista Fedele Fischetti in diverse stanze dell'appartamento settecentesco della Reggia di Caserta tra cui la prima stanza della stessa biblioteca²¹.

L'elemento comune a queste pitture è l'uso di costrutti prospettici con balaustre, motivi floreali e decorativi, inserti a finti stucchi, volute e cornici intagliate. La prospettiva, che rispetta la naturale curvatura della volta, in molti casi è centrale, suddivisa in più quadranti simmetrici ed intende direzionare lo sguardo al centro della volta. A differenza di questi soffitti, la decorazione pittorica della terza stanza della biblioteca intende simulare una volta chiusa priva di aperture con una decorazione ispirata ai repertori classici sia negli elementi architettonici che negli ornati. Nelle ornati sono riprodotti prevalentemente essenze vegetali – come i girali e i festoni di foglie di 'acanto molle'²², i fiori di loto sia a boccioli cascanti lungo la mensola della volta che aperti con i petali che girano a vortice al centro dei lacunari romboidali ed esagonali²³ – e la testa di ariete coronata dalla canestra di frutta, fiori e nastri²⁴ a probabile valenza simbolica.

A proposito dei soffitti a lacunari, nei trattati di architettura cinquecenteschi questo ornamento costituisce uno dei motivi simbolici di recupero dell'antico, e, nato per esigenze costruttive, fu trasposto nelle volte e nei soffitti come motivo decorativo dall'e-

17 Cfr. P. DE SIMONE, N. MACCAVINO 2019, p. 386.

18 Cfr. V. CASTAGNOLO 2016, p. 150; I. DI LIDDO 2018, p. 40.

19 Cfr. I. DI LIDDO 2018, pp. 38-39.

20 Cfr. F. DIVENUTO 1984, pp. 150-151; cfr. S. ATTANASIO 2006-2007, p. 84.

21 Cfr. ASRCe, *Dispacci e Relazioni*, vol. 1022, anno 1787. Sugli studi: C. GARZYA 1978, p. 23; V. DE MARTINI 1982, p. 51; G.M. MANSI 1983, p. 161; CASERTA 1996, p. 111; M. HEILMANN 2016, pp. 139-158. Pascale affrescò le sale dell'Inverno, da bagno della regina, dell'Aurora, la stanza ovale del teatrino, cfr. ASRCe, *Pitture e Mobilio*, inv. 1457, n.ord.1103, fl. 18v-19v.

22 Nell'architettura greca, le foglie d'acanto erano elemento decorativo dei capitelli corinzi e compositi; furono adottati in Italia in epoca imperiale. La girale d'acanto si diffuse in epoca augustea – *Ara Pacis* – con valenza simbolica in relazione al ritorno con la propaganda augustea di ritorno dell'età dell'oro e al culto di Apollo.

23 I calici del fiore di loto con foglie lisce d'acanto in diversi motivi e varianti si ritrovano in architetture ellenistiche di templi ed altari e riproposto in epoca imperiale in associazione alla propaganda augustea. Il fiore di loto aperto era largamente utilizzato come elemento decorativo dei lacunari quadrangolari, esagonali e romboidali in architetture di epoca augustea; fu largamente utilizzato nelle decorazioni dei soffitti lignei rinascimentali.

24 Nell'architettura romana, la testa di ariete – simbolo di forza e tenacia – con i festoni di frutta, fiori e nastri era elemento decorativo dei monumenti dedicati agli dei da parte dei generali per chiedere vittorie in battaglia (cfr. *Ara Pacis*).

poca imperiale al XX secolo²⁵. Anche per gli ornamentisti di Caserta il modello di Raffaello e della tradizione classicista seicentesca resta un punto di riferimento imprescindibile; indicato loro da Luigi e soprattutto Carlo Vanvitelli²⁶. Nel grande affresco noto come la *Scuola di Atene* Raffaello dipinse una volta a botte ispirata alla Basilica di Massenzio rivedendo il motivo classico del lacunare ottagonale con l'alternanza di lacunari esagonali e romboidali. Una rielaborazione dell'antico che fu modello anche per la Reggia di Caserta. Nella seconda metà del Settecento Luigi Vanvitelli, da Roma, dove tale decorazione nelle volte e nelle cupole degli edifici religiosi fu particolarmente sfruttata in stucco su modello del Pantheon, importò nel Regno di Napoli il lacunare nella forma di esagoni e rombi anche alternati, in tutte le architetture che progettò. Ritroviamo questo tipo di decorazione nella Chiesa dei Padri della Missione ai Vergini e nella Chiesa dell'Annunziata di Napoli; furono eseguiti lacunari degradanti verso il centro nei vestiboli al primo piano della Reggia di Caserta e nelle volte della Cappella Palatina (fig. 6). Sulla scia di Luigi, il figlio Carlo realizzò nel 1775 la struttura effimera della sala da ballo e del teatro nel cortile del Palazzo del Principe di Salerno per la festa di battesimo dell'erede al trono Carlo Tito²⁷. In ambito napoletano, pitture murali con i medesimi motivi furono realizzate nella seconda metà del Settecento: vedasi la finta cupola dipinta nell'ingresso dell'appartamento sito al piano nobile di Palazzo Spinelli di Fuscaldo²⁸ e la finta volta a lacunari nell'appartamento del priore della Certosa di S. Martino.

A prescindere da Raffaello, c'è da chiedersi quali potevano essere i modelli iconografici e decorativi della biblioteca di Caserta.

Nel maggio 1769 a Parma Ferdinando I inaugurò la biblioteca del Palazzo della Pilotta, precedentemente svuotato dell'intero corredo artistico e degli arredi dallo zio Carlo di Borbone nel 1746 per destinarli a Napoli. Nell'edificio farnesiano erano state collocate precedentemente dal duca Filippo una biblioteca, la sede dell'Accademia di Architettura, Pittura e Scultura ed una stamperia reale. Occorre ricordare che nel 1768 il nuovo duca di Parma era riuscito a concludere una riforma pubblica dell'Università con l'emanazione delle Costituzioni per i nuovi Regj Studi. C'è da precisare che tale biblioteca fu riorganizzata da Paolo Maria Paciaudi, uno dei maggiori esponenti della cultura antiquaria del tempo che approfondì i suoi studi di archeologia sacra e profana a Napoli durante gli scavi di Ercolano e Pompei avviati da Carlo di Borbone²⁹; a Roma

25 Cfr. M. MODOLO 2019, p. 73.

26 Sul tema della formazione romana dei pittori napoletani: cfr. VICTOR DEUPI 2015, p. 43; C. LORENZETTI 1953; N. SPINOSA 1979, p. 314; N. SPINOSA 1980, p. 145. Sui disegni di Luigi e Carlo Vanvitelli: C. DE SETA 1974, p. 308; C. VANVITELLI, in B. GRAVAGNUOLO 2008, p. 241.

27 Cfr. M. VENDITTI 2000, p. 242.

28 R. CIOFFI 2018, p. 286.

29 Sulla figura del Paciaudi cfr. L. ROSCIONI 2015; F. SABBA 2014, pp. 185-230; P. D'ALCONZO 2019, pp. 110-112.

conquistò la protezione di Benedetto XIV divenendo bibliotecario del cardinale Passionei. Infine, il religioso fu chiamato a Parma dal 1762 per riorganizzare la regia biblioteca, allestire un museo con le antichità degli scavi di Velleia che diresse dal 1763³⁰, e dirigere la Regia Stamperia fino al 1771. La biblioteca, aperta al pubblico dal 1769, ben presto divenne la più prestigiosa del tempo e modello decorativo per altri ambienti con la medesima destinazione. La volta a botte della sala nota oggi come Galleria Petiot è arredata con mobili con motivi 'alla greca' e foglie d'acanto, la volta è dipinta con finti lacunari realizzati su disegno del francese Alexandre Petitot. L'architetto, abile disegnatore, produsse un ampio repertorio iconografico curato dal Paciaudi a partire dagli interni della Reggia di Colorno e della Cappella di S. Pietro a Parma e probabilmente importato a Napoli dallo stesso religioso quando, terminata la fase parmense e già membro della Crusca, nel 1780 fu accolto nella Reale Accademia delle Scienze e delle Lettere di Napoli. Il Paciaudi fu autore di almeno due memorie della biblioteca parmense che nell'orazione inaugurale del 1769 pubblicata postuma, definì "Tempio al Palatino Apollo sacro e devoto"³¹; negli stessi anni curò il volumetto a stampa delle feste per il matrimonio dei duchi corredata da un ampio repertorio iconografico di disegni di Petitot³². Tra le varie incisioni occorre mettere in evidenza la *Veduta del Boschetto d'Arcadia dalla parte del Tempio* che ha una copertura cassettonata con un motivo molto simile al nostro e che fu probabile fonte di ispirazione anche per il giardino inglese di Carlo Vanvitelli (fig. 7). In ogni caso, i motivi decorativi tratti da questo volume riconducono a quelli della biblioteca di Caserta oltre a trarre una sicura fonte di ispirazione nelle pitture di Raffaello e nei volumi *Le Antichità d'Ercolano Esposte*.

Nel granducato di Toscana si avviò il riordino della biblioteca nel 1769, e nel 1771 Leopoldo, fratello di Maria Carolina, donò la raccolta palatina, detta anche Magliabechiana, costituita dalle raccolte librerie della famiglia Medici a cui si aggiunsero quelle dei granduchi lorenesi, a beneficio universale della città di Firenze "consentendo agli studiosi fiorentini un più agevole accesso alla lettura nella sede pubblica degli Uffizi"³³. La biblioteca fu arricchita con prestigiosi e rari volumi di Virgilio, Dante, Orazio. Lo stesso Leopoldo nel 1782 inaugurò la ben nota Sala della Niobe che si vede decorata con copertura cassettonata a rosoni dorati in stucchi dei fratelli Grato e Giocondo Albertolli, con cammei e decorazioni a grottesca di Tommaso Gherardini. Le decorazioni all'antica furono ispirate ai volumi *Museum Florentinum* di Anton Francesco Gori e *Le Antichità di Ercolano esposte*³⁴. Nel 1784 Leopoldo fu fautore della riforma

121, 131; M.G. MANSI 2020, pp. 235-243. Sulla biblioteca napoletana: M.G. MANSI 2018, pp. 190-194.

30 Cf. E.A. PETITOT-BOSSI 1761.

31 P.M. PACIAUDI 1815, p. 20.

32 DESCRIZIONE 1769.

33 L. CHIMIRRI 1999, pp. 42-45.

34 Cf. L. LANZI 1782.

dell'Accademia del Disegno, fondata nel 1563 da Cosimo I de' Medici il cui nome è appunto inciso nel quadro di Füger della nostra sala, che fu rinominata Accademia di Belle Arti di Firenze.

A Napoli la riforma dei Regi Studi fu avviata nel 1772 con la ristrutturazione dei Regi Studj, l'edificio che oggi ospita il Museo Archeologico Nazionale di Napoli, per accogliere la sede dell'Accademia di Belle Arti, i due Musei farnesiano ed ercolanese e una pubblica Reale Biblioteca³⁵ decorata nel 1782 in maniera coerente alla tradizione stilistica napoletana. Coerentemente con questa idea a Caserta a partire dal 1769 nella Reggia su progetto dello stesso Luigi o forse ancor più di Carlo furono inseriti una biblioteca ed un museo di storia naturale con probabile destinazione pubblica non previsti nel progetto del 1756³⁶ ed il nostro ambiente fu decorato appunto nel 1782 con motivi che, rompendo con la tradizione locale, riconducevano probabilmente ai modelli parmense e toscano.

Nel clima del tempo, in cui si conferiva una centralità assoluta alla cultura e alle arti, la biblioteca fungeva una funzione pratica e simbolica estremamente importante, inoltre Ferdinando e Maria Carolina furono sostenitori dell'Accademia dell'Arcadia che negli anni Ottanta del Settecento ebbe una funzione fondamentale per divulgare l'idea di rinnovamento e di rinascita del regno con la sovranità borbonica. Letteratura, musica, teatro, erano segno di un nuovo Rinascimento, una sorta di Età dell'Oro, come venne evocato in un altro elaborato affresco nella volta di una stanza dell'appartamento settecentesco, in cui una scena mitologica dipinta da Fedele Fischetti si inserisce nello squarcio centrale di una architettura articolata come una finta cupola forata sostenuta da triglifi e metope opera di Giuseppe Magri³⁷.

In conclusione, a fronte delle considerazioni fin qui fatte, possiamo ragionevolmente presumere che il Tempio Arcadico di Petitot, insieme a modelli di tradizione raffaellisca e barocca mediati dalla cultura arcadica di Luigi Vanvitelli, furono presi in considerazione dall'architetto ormai neoclassico Carlo Vanvitelli e dal pittore ornamentista meridionale Filippo Pascale che aggiornò quindi nella fine del Settecento il repertorio iconografico di tradizione locale.

35 G. SIGISMONDO 1789, p. 85.

36 Cfr. R. MISSO 2023.

37 Cfr. E. MARTUCCI-A.M. ROMANO 1998, p. 26. ASRCe, *Pitture e Mobilio*, 1782-1783, inv. 1457 n. ord. 1103.

Riferimenti bibliografici

L. ABETTI, *Da residenza nobiliare a complesso monumentale. Nuove acquisizioni e precisazioni sulla sede del Sacro Monte e Banco dei Poveri* in *Quaderni dell'Archivio storico*, Fondazione Banco di Napoli, 1, 2017-2019, pp. 55-96.

S. ATTANASIO, *Palazzo di città - Villa di campagna. La committenza nobiliare nel Settecento a Napoli e nel Vesuviano*, tesi di Dottorato in "Storia dell'Architettura e della Città", Università degli Studi di Napoli "Federico II", relatore prof. F. STARACE, a.a. 2006-2007.

V. CASTAGNOLO, *L'illusione di uno spazio cupolato nel palazzo nobiliare Broquier d'Amely a Trani*, in G.M. VALENTI (a cura di), *Prospettive architettoniche: conservazione digitale, divulgazione e studio*, Sapienza Università, Roma 2016.

L. CHIMIRRI, *Le letture di Pietro Leopoldo. Il catalogo della biblioteca personale dei granduchi di Toscana ritrovato alla Nazionale*, in "Biblioteche oggi", dicembre 1999, pp. 42-45.

R. CIOFFI MARTINELLI, *La Cappella Sansevero. Arte barocca e ideologia massonica*, Salerno, Ed. 10/17, Salerno 1987.

R. CIOFFI, *Al di là di Luigi Vanvitelli: Storia e Storia dell'Arte nella Reggia di Caserta* in *Caserta. La Storia*, Paparo, Napoli 2000, pp. 83-105.

R. CIOFFI, *Le collezioni di antichità farnesiane e le sculture della Reggia di Caserta*, in V. DE MARTINI (a cura di) *Il mistero delle armi e della diplomazia*, ESI, Napoli 2013, pp. 7-13.

R. CIOFFI, *Il vecchio Rettorato di Napoli. Gli affreschi*, in G. AMIRANTE, R. CIOFFI, G. PIGNATELLI (a cura di), *V:Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli"*, Giannini, Napoli 2018, pp. 287-293.

R. CIOFFI-M.L. CHIRICO, *Agli Amici della Virtù. Arte, epigrafia e massoneria nell'Italia di fine Settecento. «VIRTUDE IO SON»*, in G. ARCHETTI, C. EBANISTA, N. BUSINO, P. DE VINGO (a cura di), *Colligere fragmenta. Studi in onore di Marcello Rotili per il suo 70° genetliaco*, Fondazione Centro Italiano di Studi sull'alto Medioevo, 3, Spoleto 2019, pp. 557-577.

C. CONFORTI, M.G. D'AMELIO, F. FUNIS, L. GRIECO (a cura di), *I cieli in una stanza. Soffitti lignei a Firenze e a Roma nel Rinascimento*, Giunti, Firenze 2019.

P. D'ALCONZO, *La luna e i gamberi: Bernardo Tanucci, Ferdinando Galiani e l'affaire Winckelmann* in I. BRAGANTINI-E. MORLICCHIO (a cura di), *Winckelmann e l'archeologia a Napoli*, atti dell'incontro di Studi (Napoli, 1 marzo 2017), Università degli Studi di Napoli l'Orientale, Napoli 2019, pp. 101-132.

M.G. D'AMELIO, *I soffitti di palazzo Farnese a Roma: tradizione e innovazione*, in "Opus Incertum", 3, 2017, pp. 112-123.

V. DE MARTINI, *L'Appartamento dei Borboni nel Palazzo Reale di Napoli*, Università degli Studi di Napoli l'Orientale, Napoli 1982.

G. DE NITTO, *Biblioteca palatina del Palazzo Reale di Caserta*, Ist. Poligrafico dello Stato, Roma 1994.

Descrizione delle feste celebrate in Parma nel 1769 per le nozze di Ferdinando di Borbone e Maria Amalia d'Austria, Stamperia Reale, Parma 1769.

P. DE SIMONE, N. MACCAVINO, *Alfonso Clemente de Arostegui tra musica, arte e mecenatismo nella Napoli borbonica di Carlo III e Ferdinando IV*, in F. COTTICELLI, I-YORDANOVA (a cura di), *Diplomacy and the aristocracy as patrons of music and theatre in the Europe of the ancient Régime*, "Cadernos de Queluz", 2, 2019, pp. 361-449.

V. DEUPI, *Architectural Temperance: Spain and Rome, 1700-1759*, Routledge, New York 2015.

I. DI LIDDO, *L'arte della quadratura. Grandi decorazioni barocche in Puglia*, Schena Ed., Fasano 2018.

F. DIVENUTO, *Pompeo Schiantarelli*, ESI, Napoli 1984.

C. GARZYA, *Interni neoclassici a Napoli*, SEN, Napoli 1978.

B. GRAVAGNUOLO (a cura di), *Carlo Vanvitelli*, Guida, Napoli 2008.

L. FIGURELLI (a cura di), *Antico e Moderno*, MNEME, I, 2016, Ed. MNEME. *Quaderni dei corsi di Beni Culturali e Archeologia*, Palermo, pp. 139-158.

M. HEILMANN, *Settecento neoclassico nel Palazzo Reale di Caserta. Vanvitelli, Hamilton, Tischbein e la decorazione "all'etrusca"*, in L. FIGURELLI (a cura di), *Antico e Moderno*, I, MNEME, Palermo 2016.

L. LANZI, *La Reale Galleria di Firenze accresciuta e riordinata per comando di S.A.R. l'Arciduca Granduca di Toscana*, Franc. Moücke, Firenze 1782.

C. LORENZETTI, *L'Accademia di belle arti di Napoli (1752-1952)*, Le Monnier, Napoli 1953.

M.G. MANSI, *Una biblioteca per il nuovo Regno*, in R. CIOFFI, L. MASCILLI MIGLIORINI, A. MUSI, A.M. RAO (a cura di), *Le vite di Carlo di Borbone. Napoli, Spagna e America*, Prismi, Napoli 2018, pp. 190-194.

M.G. MANSI, *Di alcune fonti settecentesche per l'archeologia e l'antiquaria in epoca borbonica nei fondi manoscritti della Biblioteca Nazionale di Napoli*, in E. CALANDRA, A. CORALINI, P. GIULIERINI (a cura di), *Miniere della memoria. Scavi in archivi, depositi e biblioteche*, All'insegna del Giglio, Firenze 2020, pp. 235-243.

R. MISSO, *Giuseppe Sigismondo e la Descrizione della città di Napoli e suoi Borghi*, in "Terra di Lavoro Rivista on-line dell'Archivio di Stato di Caserta", XVII, 2, 2022, pp. 136-156.

R. MISSO, *La Reggia di Caserta: da "Casa di Re" a polo della cultura in Città è Guerra. Difese, distruzioni, permanenze delle memorie e dell'immagine urbana*, atti del 10° Convegno Internazionale CIRICE (Napoli, 8-10 giugno 2023), fedOA, Napoli 2023, pp. 1123-1130.

C. MOCERINO, *Restaurare nel Secolo dei Lumi. Due statue antiche della collezione Farnese dal Palazzo Reale di Caserta*, in "Salernum", XVIII, 32-33, 2014, pp. 93-111.

M. MODOLO, *Dai soffitti della Domus Aurea ai disegni cinquecenteschi degli Uffizi*, in F. FUNIS, L. GRIECO (a cura di), *I cieli in una stanza. Soffitti lignei a Firenze e a Roma nel Rinascimento*, Giunti, Firenze, pp. 66-73.

P.M. PACIAUDI, *Memoria ed Orazione intorno la Biblioteca Parmense*, co' tipi Bodoniani, Parma 1815.

F. PATTURELLI, *Caserta e San Leucio*, Reale Stamperia, Napoli 1826.

V. PENNINI, *Alcune novità sulle sculture antiche nella Reggia di Caserta*, in "Terra di Lavoro Rivista on-line dell'Archivio di Stato di Caserta", XIII, 2, 2018, pp. 70-71.

C. PARRETTI, *Il cardinale Domenico Orsini (1719-1789) mecenate tra Roma e Napoli: la sua attività attraverso i documenti d'archivio*, tesi di Dottorato, Università degli Studi della Tuscia, relatore prof. E. PARLATO, a.a. 2007-2008.

E.A. PETITOT-BOSSI inc., *Pompa festiva celebrata de' Campagnoli sulle rovine dell'antica Città di Velleia in occasione che S.A.R. l'Infante Don Filippo vi si condusse a riconoscerne allargamenti il dì 2 settembre 1761*, Parma 1761.

L. ROSCIONI, P.M. Paciaudi, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 80, Treccani, Roma 2015, ad vocem.

F. SABBA, *Dalla Corrispondenza di Paolo Maria Paciaudi i "prolegomeni" ad una storia della Biblioteca Parmense in Bibliothecae.it: rivista di studi semestrale*, 3, 2014, pp. 185-230.

G. SIGISMONDO, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, III, Fratelli Terres, Napoli 1789.

N. SPINOSA, *Affreschi del Settecento nelle Ville Vesuviane*, in «Antologia di Belle Arti», 1, 1977, pp. 97-110.

N. SPINOSA, *Le arti figurative a Napoli nel Settecento*, S.E.N., Napoli 1979.

N. SPINOSA, *Gli anni di Carlo e Ferdinando di Borbone (1734-1805): continuità e crisi di una tradizione*, in R. CAUSA, N. SPINOSA (a cura di), *Civiltà del Settecento 1734-1799*, I, Centro Di Ed., Firenze 1980, pp. 135-147.

G.M. TAGLIABUE, *Note sul concetto del "gusto nell'Italia del Settecento"*, in "Rivista Critica di Storia della Filosofia" 17, 1, 1962, pp. 41-67.

M. VENDITTI, *Gli allestimenti in Palazzo Salerno*, in B. GRAVAGNUOLO (a cura di), *Carlo Vanvitelli*, Guida, Napoli 2008, pp. 235-246.



Fig. 1

1. Pietro Salvatore Caliendo, *Apoteosi di San Vito e quadrature*, 1927, Marigliano, Santuario della Madonna della Speranza, Chiesa di S. Vito, soffitto.

QUADRATURISMO E GRANDE DECORAZIONE NEL SANTUARIO DELLA MADONNA DELLA SPERANZA A MARIGLIANO: PIETRO SALVATORE CALIENDO E L'ATTUALIZZAZIONE DI UNA TAVOLA DI ANDREA POZZO NEL TERZO DECENNIO DEL NOVECENTO

Ruggiero Doronzo

ABSTRACT: *The analysis of some unpublished archive documents makes it possible to reconstruct the various restoration works in the Sanctuary of the Madonna della Speranza (formerly the Church of S. Vito) in Marigliano, undertaken since the early 20th century. One of the most important interventions was that of Pietro Salvatore Caliendo, author of the illusionistic ceiling decoration, painted on paper on canvas (1927). An examination of the architectural perspectives on either side of the majestic vault, which has never been investigated by critics, makes it possible to specify the model Caliendo had to refer to, which can be identified in panel 59 published by the Jesuit architect Andrea Pozzo in the second volume of *Perspectiva Pictorum et Architectorum* (1700). The essay aims to shed light on the circumstances that led Caliendo to make extensive use of late Baroque models, the results of which make the ceiling of the Marigliano Sanctuary one of the best examples of twentieth-century quadraturism in southern Italy.*

KEYWORDS: Quadraturism in Campania, Marigliano, Marzano di Nola, Pietro Salvatore Caliendo, Andrea Pozzo's treatise.

A Marigliano, a pochi chilometri da Napoli, sorge la Chiesa di S. Vito; già nota secondo la tradizione per conservare le reliquie del santo martire, essa dal 2019 è anche santuario per la presenza del quadro della Madonna della Speranza, li giunto nel 1819. Le riflessioni che seguono intendono far luce sull'attività di Pietro Salvatore Caliendo (1877-1955), pittore e quadraturista di Palma Campania, autore della decorazione illusionistica del soffitto (fig. 1). Egli, pur operando sul finire degli anni Venti del Novecento, si rifà alla grande tradizione del quadraturismo seicentesco e, nello specifico, di Andrea Pozzo¹.

La prima notizia di un'antica Chiesa intitolata a S. Vito si ritrova nella bolla pontificia che stabiliva i confini della diocesi di Nola emanata da papa Innocenzo III nel

1 La bibliografia su Andrea Pozzo è molto vasta, si rinvia a R. BÖSEL, A. CAMASSA, G. SPADAFORA 2023, anche per l'aggiornamento bibliografico.



Fig. 2



Fig. 3

Fig. 2 - Pietro Salvatore Caliendo, *Apoteosi di San Vito e quadrature*, part., 1927, Marigliano, Santuario della Madonna della Speranza, Chiesa di S. Vito, soffitto.

Fig. 3 - Pietro Salvatore Caliendo, *Apoteosi di San Vito e quadrature*, part., 1927, Marigliano, Santuario della Madonna della Speranza, Chiesa di S. Vito, soffitto.

1215². Tuttavia, fu Alberico I Carafa, conte di Marigliano, a predisporre la costruzione dell'attuale chiesa e dell'annesso convento a partire dal 1497 e, previa autorizzazione apostolica, ne affidava la custodia ai frati Minori Osservanti il 15 giugno 1499³. In epoca moderna si realizzava un soffitto a cassettoni, mentre nel 1717 veniva incastonata al centro una tela con *Deposizione e Trionfo di san Vito* del poco conosciuto Flaminio Vitale⁴.

Nell'agosto 1866 la comunità francescana abbandonava il convento a causa delle leggi di soppressione; ritornata fra il 1900 e il 1901⁵, dava avvio a importanti interventi di manutenzione sui corpi di fabbrica e quello di Caliendo era soltanto l'ultimo in ordine di tempo⁶. Le diverse fasi e i vari lavori possono essere agilmente ricostruiti grazie a una serie di fonti archivistiche, ossia delle *Cronache*, alcune delle quali del tutto inedite, che qui vengono esaminate per la prima volta⁷.

I restauri maggiori furono pianificati fra il 1902 e il 1907 da padre Giuseppe da Frattamaggiore, soprattutto perché la chiesa "era ridotta in uno stato deplorabile"⁸. In quegli anni fu restaurata la Cappella di S. Vito, l'edificio fu dotato di nuovi arredi sacri e fu istituito lo Studio generale della Provincia. Nel 1906 con l'eruzione del Vesuvio le tettoie della chiesa e del convento cedettero sotto il peso della cenere e dei lapilli e furono perciò rifatte⁹.

Dal dicembre 1913 la comunità fu guidata dal guardiano Guido Pecchillo, che, d'accordo col direttorio, col permesso dell'allora ministro provinciale Bernardino Russo e del definitorio, fece ritinteggiare tutto il convento e soprattutto "fece l'intelaiatura al soffitto del coro"¹⁰.

2 G.S. REMONDINI 1747-1757, I, 1747, pp. 654-655, già in A. ESPOSITO 2006, p. 13.

3 L. WADDING 1736, p. 192; A. ESPOSITO 2006, p. 14; Marigliano, Archivio del complesso monumentale di S. Vito (d'ora in poi ASV), *Cronaca conventuale. Dalla soppressione 1867 a febbraio 1928*, cc. 1-2. Le prime 27 carte della *Cronaca* furono redatte nel corso del 1918 e concluse il 10 dicembre 1918, a firma dei frati del Convento di S. Vito.

4 ASV, *Cronaca conventuale. Dalla soppressione 1867 a febbraio 1928*, c. 5; A. ESPOSITO 2006, p. 13. Tale pittore, oriundo di Cardito, realizzava gli affreschi con Scene della vita di Sant' Ignazio di Loyola nella Chiesa del Gesù a Nola, una tela per la sagrestia dell'Abbazia di Casamarciano, alcune tele nella Chiesa di S. Maria La Nova a Marigliano, quelle in S. Giacomo a Lauro e quelle andate disperse per il soffitto della Basilica di S. Felice e Cimitile: *ivi*, c. 20, n. 24.

5 ASV, *Cronaca conventuale. Dalla soppressione 1867 a febbraio 1928*, c. 11.

6 *Ivi*, cc. 12-13.

7 Ringrazio padre Giuseppe Sorrentino, superiore del convento, don Lino D'Onofrio, lo storico Antonio Esposito e la famiglia Caliendo per aver agevolato le mie ricerche.

8 ASV, *Cronaca conventuale. Dalla soppressione 1867 a febbraio 1928*, c. 14.

9 *Ivi*, c. 15.

10 *Ivi*, c. 17.



Fig. 4



Fig. 5

Fig. 4 - Pietro Salvatore Caliendo, *Angelo sdraiato*, disegno su carta, Palma Campania, Archivio Privato Famiglia Caliendo.

Fig. 5 - Pietro Salvatore Caliendo, *Angelo in volo*, disegno su carta, Palma Campania, Archivio Privato Famiglia Caliendo.

Il 15 maggio 1922, mentre era in corso il Capitolo provinciale già da due giorni, fu eletto guardiano Ottaviano Napoletano di Avella, il quale assunse il governo della comunità di Marigliano il 26 maggio successivo. Seppur con difficoltà economiche, si ripararono alla meglio i tetti e le grondaie¹¹, ma una soluzione definitiva si ebbe con l'elezione a guardiano di frate Silverio Sgambati nel Capitolo provinciale del 9 luglio 1925¹². Chiamato l'ingegnere De Luise da Napoli, questi dispose l'immediata chiusura della chiesa. Sgambati, tuttavia, volle consultare anche l'allora ingegnere comunale, il quale a causa della situazione improcrastinabile "ordinò con un atto legale o la chiusura della chiesa o l'immediata riparazione"¹³. Una nota in calce riportata nella *Cronaca* del tempo, fonte imprescindibile per la ricostruzione della storia del soffitto realizzato da Caliendo, narra che durante tali interventi "la tela del Vitale e l'intero soffitto a cassettoni indorati" andarono distrutti a causa di un temporale nel dicembre 1925: "la tettoia era stata già smantellata e la tenda messa a protezione non impedì che la furia delle acque penetrasse nella soffitta e rovinasse le opere d'arte del soffitto antico della chiesa"¹⁴. Questo costrinse De Luise a prendere la drastica decisione di rifare il soffitto¹⁵.

Il definitivo provinciale diede ampia facoltà allo Sgambati e i lavori iniziarono sotto la direzione dell'ingegnere Melchiorre¹⁶, grazie agli introiti derivanti dalle questue dei

11 Ivi, c. 33.

12 ASV, *Cronaca conventuale. Dalla soppressione 1867 a febbraio 1928*, c. 51.

13 Ivi, cc. 51-52.

14 Ivi, cc. 52-55: "Così riferisce f. Ottaviano Napolitano allora, come oggi, di stanza a Marigliano (nota postuma di p. Bonaventura Vacchiano, cronista del convento 2-3-'66)".

15 Ivi, p. 55.

16 *Ibidem*.

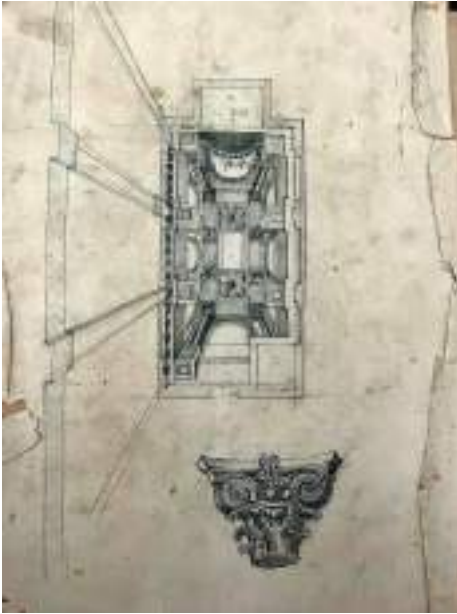


Fig. 6



Fig. 7

Fig. 6 - Pietro Salvatore Caliendo, *Architettura illusionistica e capitello* (quest'ultimo da Andrea Pozzo, *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, Romae, 1663-1700, II, 1700, tav. 30), disegno su carta, Palma Campania, Archivio Privato Famiglia Caliendo.

Fig. 7 - Pietro Salvatore Caliendo, *Decorazione a quadratura*, Marzano di Nola, Chiesa di S. Trifone, soffitto (foto: Antonio Esposito).

fedeli e dalla lauta cifra di lire 2000 deliberata dal municipio di Marigliano. Si deve pensare che la decisione di affidare i lavori di rifacimento a Caliendo fu presa all'unisono dall'architetto De Luise e da Silverio Sgambati, i quali dovevano certamente essere informati della fama di cui godeva allora l'artista. Non escludo, inoltre, che Caliendo fosse noto a Sgambati grazie ai contatti che questi intratteneva con l'ambiente culturale dell'Accademia di Belle Arti di Napoli. Lo Sgambati, infatti, come emerge dalla lettura dei documenti, era dotato di profonda cultura e i suoi rapporti con gli artisti del tempo vengono testimoniati in diversi passi¹⁷.

17 Per le celebrazioni del settimo centenario della morte di San Francesco, l'allora vescovo di Nola, Egisto Melchiorri, volle convocare nel 1926 le tre famiglie francescane, Conventuali, Minori Osservanti e Cappuccini. Dopo varie sessioni, il vescovo esprimeva il desiderio di poter erigere in cattedrale un altare intitolato a S. Francesco, chiedendo che ognuno dei tre gruppi presentasse la propria proposta mediante dei bozzetti. Dopo alterne vicende, fu dato allo Sgambati il compito di scegliere un artista che potesse effigiare *San Francesco* e la sua scelta cadde su Vincenzo Viggiani dell'Istituto di Belle Arti di Napoli, "artista veramente, perché ha saputo così bene ritrarre le mistiche fattezze del gran Poverello d'Assisi". Durante la celebrazione di consacrazione dell'altare, la predica fu tenuta da Ruggiero Izzo. Questo dato storico è importante perché di Izzo, lettore di filosofia e predicatore generale, è uno dei volti dei quattro fra santi,

La caratteristica precipua dell'operato di Caliendo è quella di aver dipinto la decorazione illusionistica del soffitto su carta adesa su tela. Dalla *Cronaca* sappiamo inoltre che il tavolato su cui è adeso il soffitto dipinto da Caliendo è inchiodato a sua volta a travi di castagno poggiate sui muri perimetrali della chiesa, mentre nella parte interna della soffitta vi è un altro tavolato sovrapposto, inchiodato anch'esso alle travi, al di sopra del quale insiste la grande tettoia costruita da tegole 'marsigliesi'. Per evitare che le infiltrazioni potessero raggiungere nuovamente la tela, nonostante i due tavolati, si decise di rivestire il tavolato superiore, all'interno della soffitta, con un isolante plastico¹⁸.

Il 15 settembre 1927 la Chiesa di S. Vito veniva scoperta "nella sua nuova veste di artistiche decorazioni, iridescente di luci e di colori"¹⁹. Già Antonio Miele, che descriveva l'apparato illusionistico sulla rivista "Roma" del 4 febbraio 1928, ribadiva come la tecnica usata da Pietro Salvatore Caliendo non si realizzasse più da circa due secoli, "date le difficoltà di essa"²⁰. Un'analisi attenta mi porta a individuare il modello di riferimento nella tavola 59 che l'architetto gesuita Andrea Pozzo inseriva nel secondo volume de *Perspectiva Pictorum et Architectorum* (1700)²¹. Contribuendo ad aumentare la verticalità di tutto il vano, Caliendo delineava così prospettici elementi architettonici che si elevano dal cornicione marcapiano della chiesa verso un cielo sfondato nel quale ha luogo l'*Apoteosi di San Vito*.

Sui lati lunghi (fig. 2), le colonne e le paraste corrispondenti dipinte più internamente si ergono su plinti poggiati su grossi modiglioni, a loro volta applicati ad altrettanti mensoloni a finto marmo color verde con venature bianche. Colonne e paraste, costruite in maniera tale da creare un effetto di oggetto rispetto al pieno delle parti reali, sono sormontate da capitelli corinzi, sui quali si imposta un cornicione modanato che corre lungo tutto il perimetro della volta e consente di poter ammirare il cielo sfondato. Le arcate sono aperte in profondità su spazi semicircolari conclusi da balaustre che enfatizzano la concavità, al di sotto delle quali si trovano grandi medaglioni a monocromo, decorati con volute nella parte superiore, due angeli poggiati di spalle ai lati e un drappo nella parte inferiore.

I medesimi elementi decorativi tornano ai lati delle grandi tribune (fig. 3) che si aprono ai quattro angoli della volta, all'interno delle quali siedono altrettanti personaggi identificabili coi titoli coi quali sono passati alla storia e che Caliendo appone sul fronte dei loro alti piedistalli. Essi sono San Bonaventura (1221-1274), *Doctor seraphicus*, il Beato Giovanni Duns Scoto (?-1308), *Doctor subtilis*, Alessandro d'Hales (1185-1245), *Doctor Irrefragabilis*, e Nicola da Lira (1270-1349), *Doctor planus*.

beati e teologi francescani che Caliendo ritrasse sul nuovo soffitto: ivi, cc. 64-66.

18 ASV, *Cronaca conventuale del febbraio 1966*, c. 6.

19 ASV, *Cronaca conventuale. Dalla soppressione 1867 a febbraio 1928*, cc. 67-68.

20 Ivi, c. 70; già sulla rivista "Roma", 4 febbraio 1928, p. 4 e sul mensile "Eco di S. Vito", XI, 1, gennaio 1967, pp. 3-4.

21 A. Pozzo 2009.

Questi, secondo le fonti d'archivio, furono ritratti coi volti di Silverio Sgambati, allora guardiano, di Salvatore De Rosa, eletto definitore nel Capitolo provinciale del 13 maggio 1922, di Ruggiero Izzo, nominato guardiano del convento del Vomero durante il medesimo Capitolo²² e di Giacomo Iovine, poi guardiano dal 1928 al 1931²³.

Nei lati corti, tra le tribune, si collocano due serliane decorate nel sottarco da rosoni posti al centro, mentre al di sotto delle corrispondenti balconate due grandi angeli a monocromo, dalle ali spiegate, reggono altrettanti medaglioni: in quello a ridosso dell'arco di accesso al presbitero Caliendo inserisce il suo nome e l'anno in cui realizzò l'intero apparato illusionistico, mentre in quello nei pressi della cantoria è riportato il nome di Vincenzo Buonincontri, che, invece, restaurò l'opera nel 1966²⁴.

A Marigliano, dunque, Caliendo propone un soffitto bislungo secondo le indicazioni già messe in atto dallo stesso Pozzo nella Chiesa di S. Ignazio a Roma, in cui affrescò il *Trionfo di Sant'Ignazio di Loyola* (1685). Una così stretta aderenza alle istruzioni di Pozzo suggerisce che Caliendo doveva conoscere le teorie dell'architetto seicentesco, come ci confermano inoltre alcuni inediti fogli dell'artista conservati presso l'archivio privato dei suoi eredi. In uno di essi troviamo un capitello composito, disegnato sul modello di quello realizzato ancora da Pozzo (tavola 30), e un soffitto realizzato con una impaginazione fortemente obliqua (fig. 6). Qui le colonne non si elevano verso un cielo sfondato (come accade a Marigliano), bensì reggono una struttura semplicemente frazionata da specchiature quadrangolari di dimensioni diverse, disposte attorno alla specchiatura centrale modanata da cui sarebbe stato possibile guardare il cielo.

Due angeli siedono sulla balaustra dell'unica balconata, assumendo attitudini che anticipano quelle di un'altra creatura angelica in un secondo inedito disegno (fig. 4). Un terzo (fig. 5), invece, mostra un medaglione tenuto da un angelo ritratto in volo, col braccio sollevato e le ali spiegate. L'iscrizione "AVE" in caratteri capitali mi porta a pensare che forse essi dovevano essere degli schizzi per un eventuale soffitto con tema mariano, forse da realizzare in una chiesa dedicata alla Vergine.

Certamente il disegno del soffitto di S. Vito fu riproposto, in proporzioni minori e con qualche variante, ancora da Caliendo, come dimostra la macchina architettonica

22 ASV, *Cronaca conventuale. Dalla soppressione 1867 a febbraio 1928*, c. 30.

23 Ivi, c. 1.

24 I problemi legati alle infiltrazioni di acqua continuarono negli anni successivi all'intervento di Caliendo, tanto da rendersi necessario un nuovo intervento di restauro fra la fine del 1965 e il febbraio 1966. La scelta ricadde sul pittore Vincenzo Buonincontri (1911-1984), già noto per i lavori effettuati sulla volta della Collegiata di Marigliano (cfr. G. RINALDI 1993; A. ESPOSITO 2006, p. 27 n. 39), sulla quale sistemò le tre grandi tele (1730) di Domenico Antonio Vaccaro, e per altri lavori "nei conventi dell'ex provincia di San Giacomo della Marca" (ASV, *Cronaca conventuale. Luglio 1968 - novembre 1985*, c. 1v). Secondo la *Cronaca* del tempo, Buonincontri riprese "il buon disegno" dove era necessario e in altri casi fu costretto a rifare alcune parti; realizzò un nuovo cielo, degli angeli, "ben marcati a colori vivaci, con atteggiamenti che incantano", così come le testine di putti disposte a semicerchio attorno alla figura della Trinità (ivi, c. 1v). Buonincontri cercò di operare con quanta meno arbitrariezza, soprattutto nella sezione delle architetture dipinte, previo un lavoro di preparazione consistente nel fissaggio della tela con chiodi alle tavole del soffitto (ivi, c. 2r).

virtuale del soffitto della Chiesa di S. Trifone a Marzano di Nola²⁵ (fig. 7). Qui Caliendo prevede colonne dal fusto a finto marmo rosso all'esterno e paraste color diaspro all'interno; esse inquadrano arcate sormontate da un'articolata trabeazione su cui si impone un soffitto piano, che sembra essere posizionato a una differente quota, come suggerisce la spessa linea di ombreggiatura che corre lungo la suddetta trabeazione. A Marzano di Nola, infatti, al posto delle tribune disegnate a Marigliano, Caliendo realizza arcate fiancheggianti le grandi serliane al centro, mentre il cielo è sostituito adesso da una copertura su cui si collocano le partizioni centrali, occupate da tre scene: il *Martirio di San Trifone*, l'*Apoteosi del Santo* e la *Trinità*. L'adozione della cornice mistilinea crea una separazione netta fra le scene, ma gli sguardi di San Trifone, di Dio e di Gesù Cristo creano una virtuale corrispondenza. Dai documenti di archivio non si evince se Caliendo ebbe dei collaboratori, ma è verosimile che egli fu al contempo quadraturista (pittore ornamentista) e pittore figurista.

Caliendo studiò presso il Seminario di Nola, presso il liceo di Aversa e nel Convitto nazionale di Maddaloni, che ha sede nel Convento di S. Antonio, in cui, lo ricordo, è conservato il telone della volta del Salone grande, dipinto nel 1756 da Giuseppe e Giovanni Funaro con l'*Immacolata Concezione*, *San Francesco d'Assisi che riceve le stimmate* e *Gesù Bambino che appare a sant'Antonio da Padova* fra scori e architetture ardite²⁶, e quello del Salone piccolo²⁷. Si laureò in seguito in giurisprudenza, ma preferì dedicarsi all'arte, operando principalmente a Napoli e nei paesi vicini; insegnò storia dell'arte presso l'Istituto magistrale G. Borrelli di San Gennaro Vesuviano, nel liceo A. Rosmini di Palma Campania²⁸ e nel Seminario di Nola.

Vincenzo Volpe, allora direttore dell'Accademia delle Belle Arti di Napoli, lo spinse a recarsi presso Domenico Morelli, il quale visionati i suoi lavori lo fece ammettere direttamente al terzo anno. Soggiornò fra Germania e Svizzera, periodo cui risalgono quattro *Paesaggi* in collezione Cavargna (Malvaglia, Canton Ticino), segnalati nel 1990 in occasione della prima retrospettiva a lui dedicata. Durante tali viaggi ebbe modo di incontrare Pablo Picasso, mentre declinò l'invito di Umberto Boccioni di aderire al movimento fascista, rimanendo fedele alla lezione di Michele Pietro Cammarano e di Giuseppe De Nittis, soprattutto per quanto riguarda l'attenzione agli aspetti quotidiani della vita moderna.

Difficile rimane una ricognizione delle opere del Caliendo, soprattutto disegni e ritratti. Nel 1911, come veniva indicato sulla rivista "Giorno", vinceva la medaglia d'argento all'Esposizione Internazionale di Napoli con un dipinto intitolato *Vita primaverile*, di cui non si ha notizia alcuna. Un breve cenno biografico si ritrova anche

25 L. AVELLA 1996-1999, X, 1999, pp. 1850-1855.

26 A. PAGLIARO 2017, p. 18; M. PASCULLI FERRARA 2020, p. 414.

27 M. PASCULLI FERRARA 2020, pp. 417-419.

28 M. CAPOBIANCO-E. CARRERI 1998.

nell'opuscolo *Italiani illustri*, mentre nel 1937 veniva nominato Ispettore per i beni ambientali nell'area di pertinenza dei comuni di Palma Campania, di Poggiomarino e di Striano²⁹.

Durante la retrospettiva del 1990 non mi sembra sia emerso l'interesse di Caliendo anche per l'arte napoletana dei Sei-Settecento. A mio parere, Caliendo sembra invece seguire un percorso artistico che, per certi versi, lo accomuna al pittore pugliese Ignazio Perricci, il quale, come sottolinea Isabella Di Liddo, prediligendo lo studio dell'arte napoletana di epoca moderna, come modello cui guardare e da cui trarre ispirazione, poté ottenere importanti commissioni in altrettanti cantieri di restauro fra Napoli e Roma, fra Calabria e Puglia³⁰.

Caliendo, infatti, da un lato nei soffitti dalle ardite architetture riprende importanti prestiti da Andrea Pozzo, dall'altro nelle scene agiografiche dipinte nelle Chiese di Marigliano e di Marzano di Nola sembra dialogare coi grandi artisti napoletani di Sei e Settecento, da Francesco Solimena a Paolo De Matteis. Secondo quanto indicato nella *Cronaca*, nella Chiesa di S. Vito, oltre al soffitto³¹, Caliendo avrebbe eseguito nel coro un "superbo Davide sedendo in trono fra i grandi colonnati del suo palazzo"³². Non sappiamo se effettivamente tale tema fu realizzato; certo è che un *Davide con l'arpa* e un *Cristo nell'orto del Getsemani* sono dipinti da Caliendo nella Chiesa di S. Trifone a Marzano di Nola, opere in cui egli dà prova di conoscere la pittura napoletana del Secolo d'oro.

NOTE CONCLUSIVE

Caliendo applica con precisione la tecnica pittorica della visione da sotto in su e quella della quadratura, creando una visione convincente nella sua forma e nei suoi contenuti. Il costruito del soffitto della Chiesa di S. Vito, che di per sé è già un *unicum* per essere stato dipinto su carta adesa su tela, a distanza di tre secoli si pone nella lunga tradizione del quadraturismo³³. A tal proposito va ribadito che agli inizi del Novecento nell'ornamentazione dei soffitti vi sia stata la tendenza a imitare la cultura sei-settecentesca, cui contribuirono sia il gusto della committenza, legata pur sempre alla tradizione barocca napoletana, sia le linee di ricerca allora in voga presso l'Accademia di Belle Arti. Caliendo, infatti, coi soffitti di Marigliano e di Marzano di Nola partecipa attivamente a quel clima culturale di fine Otto³⁴ e inizi Novecento tendente al recupe-

29 V. FERRARA 1990, pp. 28-36.

30 I. DI LIDDO 2013, pp. 589-602.

31 ASV, *Cronaca conventuale. Dalla soppressione 1867 a febbraio 1928*, c. 73.

32 Ivi, c. 71.

33 I. DI LIDDO 2018.

34 Una delle realizzazioni migliori, con un occhio sempre attento al Rinascimento italiano e in particolare alla

ro degli "antichi", ovvero gli artisti del Seicento³⁵. Si trattava di una tendenza di cui si faceva portavoce il già citato Perricci, come dimostra un passo in una lettera del 1936 del suo allievo Luigi Franciosa. Questi sintetizzava il pensiero di Perricci, secondo cui lo studio degli "antichi" alludeva

agl' insuperati artefici ed alle imperiture del Rinascimento e di quella portentosa, opulenta arte del seicento e del settecento, che tanto vigoreggia nei monumenti napoletani, assumendo alcune caratteristiche essenzialmente locali, di quella arte che viepiù è espressiva in quanto è decorazione, ed è viepiù possente in quanto concentra e compenetra l'opera del pittore figurista, con quella dell'architetto, dello scultore e dell'ornatista³⁶.

L'auspicio è che quanto emerso in questo studio possa contribuire ad approfondire l'opera di Pietro Salvatore Caliendo. I disegni inediti qui presentati e le architetture virtuali dipinte sui due soffitti esaminati sono i capisaldi da cui partire per proseguire ulteriori ricerche, allargando l'area geografica di indagine nella quale non sarà del tutto impossibile reperire altri interventi di Caliendo.

La meraviglia suscitata dal nuovo soffitto della Chiesa di S. Vito fu così grande, che non lasciò indifferente l'allora custode di Terrasanta, padre Aurelio Marotta, il quale invitava Caliendo a recarsi a Gerusalemme per mettere in pratica anche là la sua tecnica di grande quadraturista. Si tratta di una notizia importante quanto suggestiva e che solo gli studi futuri potranno approfondire ed eventualmente confermare.

Cappella sistina di Michelangelo, è il ciclo eseguito nell'Aula Magna dell'Università di Bari da Mario e Guido Prayer nel 1924 (dunque tre anni prima l'intervento di Caliendo a Marigliano), per il quale si rinvia a I. MALCANGI-F. DE MARTINO 2022, con bibliografia.

³⁵ Si veda anche quanto accadeva a inizi Ottocento: cfr. O. SCOGNAMIGLIO 2010, pp. 157-173.

³⁶ La citazione è in L.R. PASTORE 2007, p. 85 e in I. DI LIDDO 2013, p. 595. Per una visione di insieme del clima culturale di fine Otto-inizi Novecento si rinvia ad A. DI BENEDETTO 2006, con bibliografia; M. D'AGOSTINO 2017, con bibliografia.

Documenti di archivio

Marigliano, Archivio del complesso monumentale di S. Vito (ASV), *Cronaca conventuale. Dalla soppressione 1867 a febbraio 1928; Cronaca conventuale del febbraio 1966.*

Riferimenti bibliografici

L. AVELLA, *Fototeca Nolana. Archivio d'Immagini dei Monumenti e delle Opere d'Arte della Città e dell'Agro*, 11 voll., Istituto Grafico Editoriale Italiano, Napoli 1996-1999, X, 1999, pp. 1850-1855.

S. BERTOCCI-F. FARNETI (a cura di), *L'architettura dipinta: storia, conservazione e rappresentazione digitale. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, Didapress, Firenze 2020.

R. BÖSEL, A. CAMASSA, G. SPADAFORA (a cura di), *Andrea Pozzo. Teoria e prassi nel progetto architettonico della Chiesa di Sant'Ignazio a Roma*, Artemide, Roma 2023.

M. CAPOBIANCO-E. CARRERI (a cura di), *Architettura italiana 1940-1959*, Electa Napoli, Napoli 1998.

R. CIOFFI-A. GRIMALDI (a cura di), *L'idea dell'antico nel decennio francese*, atti del terzo seminario di studi *Decennio francese (1806-1815)*, (Napoli, Santa Maria Capua Vetere 10-11-12 ottobre 2007), Giannini, Napoli 2010.

M. D'AGOSTINO (a cura di), *Le cenerentole dell'arte. Viaggio bibliografico, iconografico e documentario attraverso la decorazione e l'ornamento*, Arte'm, Napoli 2017.

A. DI BENEDETTO, *Artisti della decorazione. Pittura e scultura dell'ecclettismo nei palazzi napoletani fin de siècle*, Electa Napoli, Napoli 2006.

I. DI LIDDO, *Lo studio del sei-settecento napoletano nella pittura di Ignazio Perricci "il solo in Napoli che attende a quest'arte"*, in *Cinquantacinque racconti per i dieci anni. Scritti di Storia dell'Arte*, a cura del Centro Studi sulla Civiltà Artistica dell'Italia Meridionale 'Giovanni Previtali', Rubbettino, Soveria Mannelli 2013, pp. 589-602.

I. DI LIDDO, *L'arte della quadratura. Grandi decorazioni barocche in Puglia*, Schena, Fasano 2018.

A. ESPOSITO, *Il complesso monumentale di San Vito a Marigliano. Storia, arte e devozione*, LER, Marigliano 2006.

V. FERRARA, *Notizie sulla vita e le opere di Salvatore Caliendo*, in AMMINISTRAZIONE COMUNALE U.C.I.I.M. PALMA CAMPANIA (a cura di), *Pietro Salvatore Caliendo*, catalogo della mostra (Palma Campania, scuola media statale V. Russo, 27-30 dicembre 1990), ARTE.GRA.M, Terzigno 1990, pp. 28-36.

A. FRANCESCHINI, L. GIACOMELLI, M. HAUSBERGHER, A. TOMASI (a cura di), *Tra illusione e scienza: l'arte secondo Andrea Pozzo*, Temi, Trento 2009.

E. GIANNELLI, *Artisti napoletani viventi, pittori, scultori, incisori ed architetti. Opere da loro esposte, vendute e premi ottenuti in esposizioni nazionali e internazionali*, Tipografia Melfi & Joele, Napoli 1916.

I. MALCANGI-F. DE MARTINO, *Guida ai dipinti murali di Mario e Guido Prayer (1924) nell'Aula Magna del Palazzo Ateneo di Bari. Un'Aula Magna da mito*, Schena, Fasano 2022.

A. PAGLIARO, *Storia del Convitto Nazionale Statale 'G. Bruno' di Maddaloni (CE)*, Il Castello, Maddaloni 2017.

M. PASCULLI FERRARA, *Quadraturismo e grande decorazione barocca nelle chiese e nei palazzi vescovili in Italia meridionale. Restauri e nuove acquisizioni*, in S. BERTOCCI-F. FARNETI (a cura di), *L'architettura dipinta: storia, conservazione e rappresentazione digitale. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, Didapress, Firenze 2020, pp. 413-423.

L.R. PASTORE, *Trani celebra Ignazio Perricci nel centenario della morte*, Mario Adda, Bari 2007.

A. POZZO, *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, ed. in A. FRANCESCHINI, L. GIACOMELLI, M. HAUSBERGHER, A. TOMASI (a cura di), *Tra illusione e scienza: l'arte secondo Andrea Pozzo*, Temi, Trento 2009.

G.S. REMONDINI, *Della Nolana Ecclesiastica Storia*, Tipografia De Simone, Napoli 1747-1757, I, 1747 pp. 654-655.

G. RINALDI, *S. Maria delle Grazie insigne collegiata in Marigliano. Cinquecento anni di storia ed arte*, LER, Napoli-Roma 1993.

O. SCOGNAMIGLIO, *Elie-Honoré Montagny. Un disegnatore dell'antico alla corte di Carolina Murat*, in R. CIOFFI-A. GRIMALDI (a cura di), *L'idea dell'antico nel decennio francese*, atti del terzo seminario di studi *Decennio francese (1806-1815)*, (Napoli, Santa Maria Capua Vetere, 10-12 ottobre 2007), Giannini, Napoli 2010, pp. 157-173.

L. WADDING (LUCA WADDINGO), *Annales Minorum Seu Trium Ordinum a S. Francisco Institutorum*, XV, Typis Rochi Bernabò, Romae 1736.



Fig. 1

Fig. 1 - Paolo Vetri, *Madonna con bambino*. Studio per gli affreschi nella Chiesa di San Vitale. Napoli, Museo Nazionale di San Martino.

**LE PITTURE A FRESCO DI PAOLO VETRI
NELLA CHIESA DI S. VITALE A NAPOLI
E QUALCHE NOTA SUL MONUMENTO SEPOLCRALE
A GIACOMO LEOPARDI**

Almerinda Di Benedetto

ABSTRACT: *In 1902, the magazine "The Studio" published a review of Paolo Vetri's work on the church of S. Vitale in Naples, describing it as "the little church of S. Vitale, in which the poet Giacomo Leopardi lies buried". The Sicilian artist had just finished painting the vaults of the portico commissioned precisely to house the funerary monument. The work was unfortunately lost in 1939 when the church was completely demolished to create the present-day Viale Augusto. We can, however, remember it from the article that appeared in the magazine because it is accompanied by a series of pictures reproducing the paintings.*

KEYWORDS: Paolo Vetri, frescoes, tomb, Leopardi, Church of S. Vitale in Naples.

Nel 1902 la rivista inglese "The Studio", nel numero di settembre, pubblica una recensione sugli interventi decorativi realizzati da Paolo Vetri nella Chiesa di S. Vitale a Napoli, ricordandola come "the little church of S. Vitale, in which lies buried the poet Giacomo Leopardi", con riferimento alla tomba del recanatese ivi collocata¹. L'artista siciliano aveva infatti appena concluso l'incarico per le pitture delle tre volte del portico, commissionate proprio per accogliere degnamente il monumento sepolcrale. Tuttavia l'opera del pittore è malauguratamente andata perduta nel 1939 quando, durante gli anni del regime fascista, la chiesa fu interamente demolita per realizzare l'attuale viale Augusto. Possiamo però trarne memoria dall'articolo comparso sulla rivista, poiché esso è corredato da una serie di immagini che riproducono le pitture, le sole testimonianze che oggi possediamo dei dipinti, benché in bianco e nero.

La segnalazione dell'impresa napoletana costituisce senz'altro un dato significativo perché appare esemplare nel percorso del Vetri, e ne prova la fama oltralpe nel campo della grande decorazione, come si legge ancora: "prof. Paolo Vetri who had made a special ness. Indeed, for this artist, painting is an unfailing refuge from the worries of the world, and he approaches it in the spirit of a truly Platonic idealist".

1 La recensione è a firma di I.M.A. 1902, pp. 307-309.



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

Fig. 2 - Nicola Breglia, *Progetto della Chiesa di San Vitale a Napoli*. Da "Bollettino del Collegio degli Ingegneri ed Architetti in Napoli", anno XVI, n. 13, 14 luglio 1898.

Fig. 3 - Michele Ruggiero, Costantino Bighencomer, *Monumento funebre a Giacomo Leopardi*. Napoli, Parco Vergiliano.

Fig. 4 - Tito Angelini, *Maschera funeraria di Giacomo Leopardi*. Ubicazione ignota.

L'intervento merita inoltre attenzione per due ragioni. La prima riguarda l'impiego da parte del Vetri della tecnica 'a fresco', pratica non così diffusa nella pittura murale tra Otto e Novecento, che Vetri viceversa utilizzò in tutte le imprese realizzate tra gli anni Ottanta dell'Ottocento e il primo trentennio del Novecento e della quale fu strenuo sostenitore², come dimostrano alcuni scritti e la sua battaglia in qualità di docente al Reale Istituto di Belle Arti di Napoli; la seconda riguarda la destinazione del lavoro, il suddetto portico, al quale, in occasione del primo centenario della nascita di Giacomo Leopardi, si volle dare un adeguato allestimento dal momento che ospitava il suo monumento sepolcrale, sopravvissuto alla demolizione del 1939, quando sarebbe stato spostato nel Parco Vergiliano a Piedigrotta, dove si trova tuttora.

È opportuno qui ricordare che al monumento si lega la controversa e irrisolta vicenda intorno alle spoglie di Leopardi. Secondo le dichiarazioni dell'amico e sodale Antonio Ranieri esse furono inumate in una cassa sistemata all'interno della chiesa di fianco alla sacrestia; furono poi spostate nel 1844 nel portico della chiesa, dove fu collocato il monumento commissionato da Ranieri all'architetto Michele Ruggiero³, con un'iscrizione dettata da Pietro Giordani⁴. Il 4 luglio 1897 un decreto di legge dichiarò la tomba monumento nazionale e il Governo tutore della conservazione⁵. Si decise così di ristrutturare la chiesa, cosa che avvenne tra il 1897 e il 1900 ad opera di Nicola Breglia⁶; l'architetto napoletano ne rielaborò la facciata in stile neorinascimentale con la realizzazione di un pronao (fig. 2), chiamando il Vetri a decorarne le pareti, dove

2 Per un profilo biografico di Vetri si veda A. DI BENEDETTO 1993. Si veda anche M.C. DI NATALE 1990 e A. DI BENEDETTO 2006, *passim*.

3 Michele Ruggiero (Napoli, 1811-1900) architetto, alla direzione degli scavi di Pompei e Pozzuoli dal 1875 al 1893. Le sue opere *Degli scavi di Stabia dal 1749 al 1782*, Napoli 1881; *Storia degli Scavi di Ercolano*, Napoli 1885; *Degli scavi di antichità e delle province di terraferma dell'antico Regno di Napoli dal 1743 al 1876*, Napoli 1888, proseguono idealmente la pubblicazione dei documenti d'archivio avviata da Giuseppe Fiorelli – con il quale Ruggiero collaborò dal 1864 al 1875 realizzando indovinati restauri – nella *Pompeianarum Antiquitatum Historia*. Fu autore di molti monumenti funebri, spesso in collaborazione con Tito Angelini. Cfr. A. SOGLIANO 1893.

4 Così il testo dell'epigrafe: "AL CONTE GIACOMO LEOPARDI RECANATESE/ FILOLOGO AMMIRATO FUORI D'ITALIA/ SCRITTORE DI FILOSOFIA E DI POESIE ALTISSIMO/ DA PARAGONARE SOLAMENTE COI GRECI/ CHE FINÌ DI XXXIX ANNI LA VITA/PER CONTINUE MALATTIE MISERRIMA/ FECE ANTONIO RANIERI/ PER SETTE ANNI FINO ALLA ESTREMA ORA CONGIUNTO/ ALL'AMICO ADORATO MDCCCXXXVII".

5 "UMBERTO I / per grazia di Dio e per volontà della Nazione/ re d'Italia/ Il Senato e la Camera dei Deputati hanno approvato;/ noi abbiám sanzionato e promulghiamo quanto segue:/ Art. 1/ la tomba di Giacomo Leopardi è dichiarata monumento nazionale/ Art. 2/ Il Governo provvederà alla conservazione e alla custodia./ Ordiniamo che la presente, munita del sigillo dello Stato, sia inserita nella Raccolta ufficiale delle leggi e dei decreti del Regno d'Italia, mandando a chiunque spetti di osservarla e di farla osservare come legge dello Stato./ Data a Roma, addì 4 luglio 1897./ Umberto/ E. Gianturco", in "Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia", 158, 1897, 9 luglio, p. 3381. Il testo sarebbe stato inciso su una lapide in marmo posta sempre nel portico sulla parete destra del portale d'accesso alla chiesa. Oggi è collocata di fianco alla lapide nel Parco Vergiliano.

6 Su Nicola Breglia si veda P. ROSSI 2014.



Fig. 5



Fig. 6

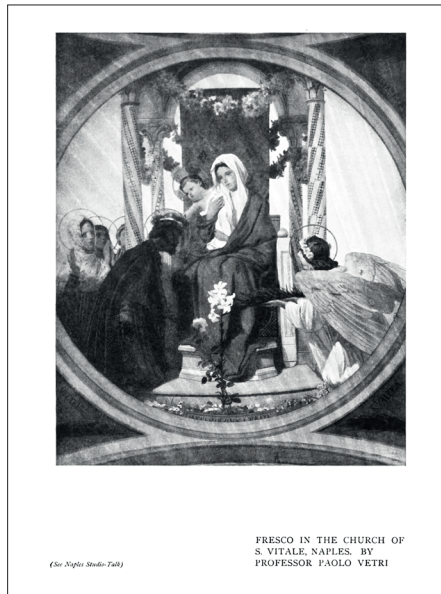


Fig. 7

Fig. 5 - Gaetano Turchi e Luigi Errani, *Ritratto di Giacomo Leopardi sul letto di morte*. Frontespizio delle *Opere* di Giacomo Leopardi, Felice Le Monnier, Firenze 1845, vol. I. Mercato antiquariale.

Fig. 6 - Domenico Morelli, *Ritratto di Giacomo Leopardi*. Centro Nazionale Studi Leopardiani, Recanati.

Fig. 7 - Paolo Vetri, *Madonna in trono e angeli*, da "The Studio", 1902, vol. 26, n. 114.

era quello che va oggi considerato solo il cenotafio di Leopardi⁷. Probabilmente non riusciremo mai a sapere se il corpo del poeta fu effettivamente alloggiato nella chiesa, come Ranieri argomenta in diversi scritti tra i quali alcune lettere inviate alla famiglia di Giacomo, e per le cui questioni si rinvia alla folta produzione critica in merito; tuttavia quello che interessa in questa sede riguarda il programma decorativo scelto dal pittore siciliano, che sembrerebbe avvalorare l'ipotesi di coloro secondo i quali le difficoltà incontrate dal Ranieri per trovare un'adeguata sistemazione alle spoglie del poeta erano legate non solo alla morte avvenuta durante la terribile epidemia di colera del 1837, quando le salme finivano in fosse comuni, ma anche alla scarsa simpatia del clero verso Leopardi⁸. Nella dettagliata *Relazione delle Pitture eseguite nel Pronao della Chiesa di San Vitale a Fuorigrotta*⁹ stilata dal Vetri, l'artista in esordio argomenta sull'opportunità della scelta del 'buon fresco' affermando:

se la pittura a fresco per i suoi speciali caratteri può ben dirsi la 'pittura dei monumenti', nel caso del pronao, essa era doppiamente indicata, dovendo resistere non solo al tempo ma anche alle intemperie.

Ma subito dopo chiarisce le ragioni per cui le sue pitture non poterono ispirarsi direttamente alla vita del recanatese:

le pitture delle sue volte non potevano avere diretta relazione con la tomba del Poeta: in armonia al luogo e per espresso desiderio del Vescovo di Pozzuoli, esse dovevano avere un carattere puramente religioso. E poiché la chiesetta di Fuorigrotta è dedicata alla Vergine delle Grazie e a S. Vitale martire, fu stabilito perciò di dipingersi un soggetto che si riferisse alla Vergine e al Santo. Mi permetto di ricordare che il San Vitale patrono della chiesetta di Fuorigrotta, è il medesimo santo a cui è dedicata la splendida Basilica di Ravenna¹⁰.

7 Le spoglie dovrebbero trovarsi inumate ai piedi dell'ara eretta nel Parco Vergiliano a poca distanza dalla lapide voluta da Ranieri.

8 La questione riguarda la discussa religiosità del poeta, rispetto alla quale la critica recente si è orientata verso la considerazione di una profonda cristianità. Si veda D. BARSOTTI 2008.

9 P. VETRI 1902, p. 185.

10 "Ecco brevemente quanto si riferisce a San Vitale negli «Atti dei Martiri»' e la leggenda finisce così: il Santo Martire riceve in cielo la corona di martirio e di gloria dalle mani dello stesso Gesù. È proprio questo il momento che pensa di rappresentare nella volta centrale; e poiché Valeria, moglie di San Vitale, e i figli, Gervasio e Protasio, furono martiri dopo di lui, li ho rappresentati uniti in quella festa di Paradiso. Ricercando il tipo tradizionale di questo Santo mi rivolsi naturalmente alla Basilica di Ravenna, rappresentando quella il più antico monumento elevato alla devozione del grande martire. Infatti nell'abside di quella Basilica si vede rappresentato San Vitale che riceve una corona di fiori



Fig. 8



Fig. 9

Fig. 8 - Domenico Morelli, *Trittico delle Rose*, 1872. Cappella del Castello di Corigliano calabro.

Fig. 9 - Paolo Vetri, *Angeli con strumenti musicali. Studio per gli affreschi nella Chiesa di San Vitale*. Napoli, Museo Nazionale di San Martino.

La richiesta del Vescovo di Pozzuoli era dunque insindacabile e oltretutto al momento della morte la fama del poeta a Napoli non era ancora chiara; e la scelta della chiesa fu effettuata da Ranieri per ragioni di opportunità. Le spoglie furono spostate nel portico nel 1844 dove fu collocato il monumento, come abbiamo visto, e solo molto più avanti si decise di affrescare le pareti di quest'ultimo. Un tale contesto potrebbe confermare le considerazioni avanzate da Loretta Marcon, la quale in un corposo saggio edito nel 2017, pur non facendo alcuna menzione degli interventi pittorici, ma basandosi comunque su documenti dell'epoca, sottolinea che il parroco della chiesa aveva accettato di inumare i resti del poeta a seguito di una "larga offerta" fatta dal Ranieri; lasciando poi intendere che in realtà il corpo di Leopardi forse non arrivò mai in quella sede, dove invece sarebbe stato realizzato il monumento¹¹. Questo è costituito da una lapide chiusa da una cornice ornata, e poggiata sopra un basamento, e si è mantenuto sostanzialmente inalterato – salvo la croce bronzea oggi scomparsa – se leggiamo la dettagliata descrizione dell'epoca pubblicata da Ruggiero:

dalle mani di Gesù giovinetto. Feci allora tesoro, per quanto era possibile, di quel prezioso documento, lieto soprattutto di aver veduto riprodotto il quel mosaico il mio primo concetto per quella pittura". Ivi, p. 185 e sgg.

11 Sulla complessa vicenda delle spoglie del poeta recanatese si veda da ultimo L. MARCON 2017, con numerose indicazioni bibliografiche precedenti. La studiosa sembra sposare la tesi della inaffidabilità del Ranieri nonostante in più di uno scritto, e con l'avallo di testimonianze coeve, questi avesse raccontato di quanto si fosse prodigato per evitare che Leopardi finisse nelle fosse comuni.

nel piccolo basamento ho voluto figurare i simboli dello studio in questo sono effigiati i simboli dello studio, dell'umana sapienza e dell'eternità, dinotati dalla lucerna, dall'anima-
le di Minerva e dal serpente avvolto in cerchio [il medaglione con l'urobòro fu realizzato dallo scultore Costantino Bighencomer], che son segni notissimi e non di rado adoperati dagli antichi. In cima alla lapide ho espresso con la farfalla l'anima che ascende in alto con i segni di onore meritati in vita; che sono il ramo di lauro come poeta, ed il ramo di quercia proprio dei filosofi e di coloro che in qualunque altro modo hanno recato qualche beneficio all'umanità¹² (cfr. fig. 3).

Quello realizzato dal Ruggiero fu un progetto ridimensionato, poiché inizialmente il Ranieri immaginava un'opera più imponente. A questo scopo infatti aveva commissionato la maschera funeraria a Tito Angelini, che avrebbe dovuto ricavarne un busto ritratto per un monumento più degno dell'illustre defunto¹³; una pratica che lo scultore napoletano avrebbe messo in opera anche in altre occasioni¹⁴. La scelta da parte del Ranieri dell'artista, al tempo ancora relativamente giovane, derivava certamente da amicizie comuni che riconducevano alla frequentazione degli ambienti massonici, dei quali facevano parte sia il Ranieri che lo scultore¹⁵. Ad ogni modo la maschera di Angelini – ad oggi di ubicazione sconosciuta (fig. 4) – avrà una notevolissima fortuna, confermata dalle numerose repliche che se ne realizzarono tra Otto e Novecento. E dai tantissimi ritratti per i quali gli artisti ritennero unica fonte attendibile proprio la maschera. Direttamente dal calco originario furono autorizzate dal Ranieri e dalla famiglia del poeta due copie. La prima si trova oggi a Recanati al Museo della Villa Colloredo Mellis, giunta per donazione di Felice Le Monnier al quale Ranieri l'aveva concessa per farne realizzare il ritratto in frontespizio per l'edizione delle *Opere* del poeta nel 1845, che egli stesso curò per i primi tre volumi¹⁶ (il ritratto fu realizzato da

12 Il progetto del monumento è riprodotto assieme al testo della lapide in un lussuoso in-folio in 44 pagine e 10 tavole curato dall'architetto. Cfr. M. RUGGIERO 1851, p. 20 e tav. II.

13 Come si legge nel testo della lettera scritta da Antonio Ranieri il 17 giugno 1837, tre giorni dopo la morte del poeta, e indirizzata al conte Monaldo, padre di Giacomo: "In quella chiesa gli sarà innalzato al più presto un monumento, certo non degno di un nome così grande che varcherà la più remota posterità che Iddio concederà a questa terra; ma che attesti almeno quanta ammirazione quanta carità destò quella creatura angelica nel cuore di chi fu degno di conoscerlo, e qual solco di eterno dolore vi lasciò impresso. Qui vi riposerà tra i sepolcri, poco quindi distanti, di Virgilio e di Sanzazaro; e qui vi trarranno i forestieri a venerare la sua memoria fra le venerande antichità che circondano quei luoghi. Per il quale scopo non ho mancato di far gettare la maschera di gesso sul cadavere e farlo anche ritrarre a lapis dal signor Tito Angelini, nostro pregiato artista". Lo stralcio della lettera è tratto dalla Prima lettera autografa di Antonio Ranieri, in G. CUGNONI 1878, p. CXVII.

14 È il caso del cantante d'opera Luigi Lablache, alla cui morte nel 1858 la famiglia incaricò Angelini di trarne la maschera funeraria per il monumento sepolcrale. Lo splendido busto ritratto però non fu mai collocato e oggi è nella collezione del Conservatorio di S. Pietro a Majella a Napoli. Cfr. A. DI BENEDETTO 2020, pp. 106-109.

15 Sull'affiliazione di Angelini alla Massoneria si veda A. DI BENEDETTO 2020, *passim*.

16 Ancora in una lettera inviata da Ranieri a Le Monnier il 19 settembre del 1844 si legge: "Ieri l'altro col *Leopoldo* è partita la maschera benissimo situata in una scatola. È stata gettata con istraordinaria esattezza sotto gli occhi dello scultore Angelini, in un cavo fatto con molto garbo e tasselli sulla vecchia maschera". Da questo calco sarà tratto il ritratto

Gaetano Turchi e inciso da Luigi Errani, fig. 5); la seconda è alla Biblioteca statale di Cremona¹⁷, mentre recentemente mi è stato segnalato, proveniente da una collezione privata, l'unico esemplare in marmo ricavato dal calco e finora noto. Alle repliche del calco vanno necessariamente accostati anche i molti ritratti derivati ancora dalla maschera: da quello dipinto da Domenico Morelli, al tempo giovanissimo, per il quale l'artista si servì anche di un disegno realizzato proprio da Angelini sul letto di morte (fig. 6), fino al dipinto di Giuseppe Ciaranfi *Giacomo Leopardi sul letto di morte*, del 1898, eseguito su commissione del senatore Filippo Mariotti e successivamente donato al Comune di Recanati; senza elencare i numerosi altri realizzati nel Novecento, tra i quali ricorderò solo il *Ritratto con maschera funeraria di Leopardi*, di Renzo Vespignani del 1982, pubblicato nel catalogo *Incisioni di Renzo Vespignani, Poesie di Giacomo Leopardi*, edito da Raffaello Bandini nel 1983.

Tornando alla *Relazione* del Vetri e proseguendone la lettura, apprendiamo ancora:

Nella forma generale ho cercato di avvicinarmi all'arte dei quattrocentisti, perché è quella che più sinceramente risponde ad esprimere il sentimento religioso. Così nacque in me l'idea di rappresentare la Vergine, sul trono con il baldacchino, che ricorda appunto le Madonne di quell'epoca. Ed ho procurato dare a questo dipinto un insieme di colore che dalla serenità del cielo al campo di fiori su cui poggia il trono della Vergine, rispondesse a quel sentimento di pace e di serenità che mi ha guidato in questo lavoro (cfr. fig. 7).

Perduti gli affreschi, non siamo in grado di apprezzare la vibrante modulazione dei colori ma le parole di Vetri, che possiamo comunque confrontare con le immagini fotografiche e con i bei disegni del Museo di San Martino mai finora pubblicati (fig. 8), servono a chiarirci il metodo di lavoro seguito dall'artista che, così come era accaduto per Domenico Morelli nella cappella bizantina del Palazzo Nunziante a Napoli, aveva guardato agli esempi del passato per ispirarsi alle antiche pitture, elaborando un'opera in perfetta coerenza con lo stile neorinascimentale voluto dal Breglia per l'architettura dell'edificio. Nonostante le indicazioni tutte 'religiose' del Vescovo di Pozzuoli, Vetri cerca comunque di giustificare le proprie scelte legandole in qualche modo al Leopardi:

Per quanto, come ho detto innanzi, le pitture non potevano avere una relazione diretta con la tomba del Poeta, pure, dipingendo in quel posto, il suo ricordo non è stato estraneo al mio pensiero. Nella volta soprastante la tomba ho dipinto 3 angeli il primo di essi suona un antico

di Turchi per l'incisione nelle Opere del 1945. Ancora da una lettera di Ranieri leggiamo: Michelino [Ruggiero] è di avviso che il ritratto stia bene sì per la somiglianza e per l'incisione, e crede che si possa ben mettere innanzi all'edizione. Orazio Angelini [architetto, fratello di Tito], che ha veduto il medesimo ritratto, dice che, come cosa di arte, è fatto bene". F. MARIOTTI 1898, p. 203.

17 Una copia è alla Biblioteca statale di Cremona, appartenuta al marchese Sigismondo Ala Ponzzone che ne ebbe concessione dalla sorella di Leopardi Paolina e in seguito la donò alla città di Cremona.

strumento, quello di centro, coronato di rose, coi fiori nelle mani, canta guardando il cielo. Il terzo suona un violino, dal quale vorrei che cavasse veramente una mesta nota di pace sulla tomba, dove ebbe finalmente riposo lo sventurato poeta. [...] Nella volta opposta ho dipinto gli Angeli con le tube che chiamano alla Resurrezione e al Giudizio che a Dio solo appartiene¹⁸ (cfr. fig. 9).

Alla dettagliata descrizione dei soggetti eseguiti, Vetri fa seguire una dissertazione sulle difficoltà tecniche incontrate, sulle quali insiste a lungo per spiegare il ritardo nella consegna dei lavori, chiarendoci però l'estremo scrupolo e la competenza professionale con i quali aveva realizzato gli interventi:

Avevo dipinto la prima delle volticine a destra e già cominciata quella opposta, allorché mi avvidi, che le pitture non asciugavano regolarmente: si osservava infatti un continuo forte trasudamento che copriva tutto il dipinto come di rugiada. Lo vedevo cospargersi di piccole macchie, talvolta oscure e come prodotte da materia oleosa, oltre a parecchie fioriture saline. Qui ho bisogno di ricordare che un dipinto a fresco si esegue a pezzi – voglio dire che il pittore fa distendere sul muro solo quella parte di tonachino che può dipingere nel corso di una sola giornata. Ora, le macchie apparse per la prima volta, procedevano sul dipinto nella forma, per così dire, di filone, traversando con direzione più o meno regolare il tonachino dipinto in tre giorni diversi. Ciò dimostrava che la cagione delle macchie proveniva direttamente dall'arriciato. Allora, addolorato di questo accidente, pregai il nostro illustre collega Comm. Breglia¹⁹ [...] a volersi recare sul posto [...] Ne informai ancora il compianto maestro Morelli, che molto se ne dispiacque e mi esortò a desistere dalla mia risoluzione di stonacare subito le volte. [...] Per non correre lo stesso pericolo io volli [...] stonacare la volta centrale e rifare l'arriciato con ogni cura. Passato il tempo necessario io dipinsi questa volta, che asciugò regolarmente in tutte le parti. Era naturale, per la dignità del monumento, si dovessero rifare anche le volte laterali [...]²⁰.

Solo qualche anno prima aveva terminato, ancora con Nicola Breglia, le decorazioni nel cantiere del Duomo di Nola, ricostruito dopo l'incendio del 1891 in stile neorinascimentale, stile sul quale Vetri aveva impostato anche lo splendido programma della Biblioteca Lucchesi Palli, squadernando un *mélange* di suggestioni eclettiche di grande effetto. D'altra parte nello stile del primo rinascimento Vetri – “il Beato Angelico di questa fine secolo” – seppe dare il meglio di sé poiché – come ricorda Pasquale De Luca – sin da allievo alle prime armi “cullava la sua mente nelle dolci sentimentalità dei quattrocentisti”²¹. Al Museo Archeologico di Napoli, nella ex sala di

18 P. VETRI 1902, p. 187.

19 Nicola Breglia era allora Presidente della Reale Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti, ai cui componenti Vetri – socio ordinario residente – si rivolge.

20 P. VETRI 1902, p. 188.

21 P. DE LUCA 1898, p. 975.

lettura sopravvivono integri gli affreschi del Vetri, realizzati in perfetta sintonia con lo spirito del committente, il colto e raffinato conte Edoardo Lucchesi Palli, appassionato amante e collezionista di testi teatrali, che donò la sua biblioteca con annesso archivio musicale, poi trasferita al Palazzo Reale di Napoli. Per lui Vetri realizzò scene tratte dai capolavori della letteratura italiana accompagnate dai ritratti degli illustri autori che le produssero. Purtroppo gli imponenti arredi in legno anch'essi realizzati in stile da Germano Masia, con la partecipazione di Ignazio Perricci per l'architettura delle decorazioni e il disegno dei pavimenti e degli stigli, sono andati in parte perduti e in parte spostati al Palazzo Reale di Napoli, creando una decontestualizzazione che ne ha alterato una opportuna lettura d'insieme.

L'impegno costante come affreschista, per il quale amava ripetere che nella sua produzione preferì meglio 'sfiorar li muri di graffiti', sarà rievocato dal Vetri – quasi al termine di una lunga e densa carriera che lo vide coinvolto in numerose commissioni di prestigio per edifici pubblici e privati in diversi centri dell'Italia meridionale – in una memoria presentata alla Real Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli (siamo nel 1928) dal titolo *A proposito dell'insegnamento della pittura a fresco nelle Accademie di Belle Arti in Italia*²². Il Vetri vi esordisce riferendo che "in principio dell'anno scolastico 1924 seppi dal Presidente [della Reale Accademia] che era fatto obbligo al Professore di Pittura ad olio di insegnare anche la tecnica della pittura a fresco. Fu una lieta sorpresa per tutti".

Ma subito aggiunge: "Evidentemente a sua Ecc. il Ministro non venne, a tal proposito, il sospetto che un Professore di Pittura ad olio possa ignorare la tecnica della pittura a fresco, o di saperne tanto quanto non basti ad insegnare nella scuola".

Il professore di pittura in questione, nonché Presidente allora dell'Accademia, era il morelliano Vincenzo Volpe, e il Ministro, *ça va sans dire*, Giovanni Gentile, autore della nota Riforma del 1923. La richiesta d'altra parte già si allineava alle indicazioni del Ventennio, che avrebbe visto poi l'affermazione della pittura murale con precise intenzioni di propaganda politica²³.

Non gli nascondevo – continua ancora Vetri – il piacere provato per la notizia che istituiva il nuovo insegnamento, che pareva particolarmente opportuno in questo periodo dell'Arte. Perché era sommamente desiderabile che la Pittura a fresco tornasse nelle maschie abitudini degli artisti italiani i quali, nei tempi passati arricchirono di tanta bellezza case e monumenti e principalmente le Chiese, ove l'Arte è assurta alle forme più belle e più nobili.

22 P. VETRI 1928.

23 Il *Manifesto della Pittura murale* firmato da Mario Sironi è del 1933: "La pittura murale è pittura sociale per eccellenza. Essa opera sull'immaginazione popolare più direttamente di qualunque altra forma di pittura, e più direttamente ispira le arti minori. L'attuale rifiorire della pittura murale, e soprattutto dell'affresco, facilita l'impostazione del problema dell'Arte Fascista".

La proposta di incarico fu così demandata al Vetri; per l'artista ormai in età matura – siamo nel 1924, il pittore era nato nel 1855 – si trattava di trasmettere un sapere rispetto al quale poteva vantare un'esperienza notevolissima e per tale ragione il Volpe – ne riferisce ancora il Vetri – si sentì sollevato. Tuttavia il programma elaborato dall'artista siciliano e la sua domanda di inoltrarlo al Ministero per ottenere nell'organico dell'Accademia anche la figura di uno stuccatore, che potesse collaborare alla bisogna, pare non fu mai inviata, e l'incarico al Vetri terminò nel 1925, anno del pensionamento. Questa sede è dunque l'occasione per dare nuova attenzione al pittore, siciliano di nascita ma napoletano d'adozione e allievo e collaboratore di Domenico Morelli, e riaprire una finestra sulla produzione decorativa meridionale nella lunga stagione dei *revivals*, in considerazione oltretutto del ricchissimo corpus di disegni dell'artista – circa milleduecento – conservato presso il Museo di San Martino a Napoli, ancora in gran parte inedito²⁴ e prezioso per ricostruire la carriera di questo “disegnatore robustissimo” come lo definì Pasquale De Luca, con un giudizio confermato da Costanza Lorenzetti nel 1952 nel suo fondamentale lavoro sulla storia dell'Accademia napoletana, che lo avrebbe ricordato anche come “raffinato colorista e continuatore dei grandi affreschisti del tardo Settecento napoletano”²⁵. È questo spaccato della produzione dell'artista siciliano che oggi mi fornisce lo spunto per sdoganarne, almeno per questo ambito, la posizione, ormai cristallizzata da parte della critica, di pedissequo seguace di Morelli, del quale certamente fu allievo fedele e genero devoto (ne aveva sposato la figlia Eleonora). Non vi è dubbio che Vetri nutrì ammirazione e affetto incondizionati per il Maestro, e il confronto della *Madonna* di S. Vitale con il celebre *Trittico delle Rose* del maestro dimostra il peso della sua influenza (figg. 7 e 1), che d'altra parte Morelli ebbe su molti artisti contemporanei di formazione meridionale; ma è opportuno ricordarne soprattutto l'impegno come grande decoratore, una pratica al contrario mai amata da Morelli, non particolarmente perseguita – se si eccettuano gli interventi napoletani per l'imponente *Assunta* per il Palazzo Reale di Napoli nel 1864 e quelli per la Cappella Nunziante di poco precedenti – per sua stessa ammissione faticosa e troppo poco remunerata, cui aveva quasi del tutto rinunciato sin dal 1859 dopo aver portato a termine l'incarico per la succitata cappella, esempio precoce per il contesto meridionale di edificio eclettico, in stile neobizantino con incursioni nella figurazione quattrocentesca²⁶. Tutte le imprese che recano la doppia firma dei due artisti videro sempre Morelli coinvolto al più nella sola ideazione del programma decorativo, che

24 Il corpus dei disegni è solo occasionalmente menzionato nella monografia dedicata all'artista da Maria Concetta di Natale ormai più di trent'anni orsono. Cfr. M.C. DI NATALE 1990.

25 C. LORENZETTI 1952, p. 282.

26 Così Morelli (2002, pp. 367-368): “Ho finito la cappella bizantina, la quale ha un certo effetto caratteristico nell'insieme [...], vi è una fatica materiale indicibile che non si calcola e non è pagata punto [...] non vi ho guadagnato quattrini, ma spero che questa cappella levi un poco la smania di imbiancare le chiese”.

viceversa il Vetri avrebbe provveduto anche a mettere in opera. Basti ricordare gli interventi per la Cattedrale di Amalfi, progettati a quattro mani ma realizzati quasi tutti dal Vetri. Ad ogni modo sembra opportuno che si avvii una riesamina della produzione del Vetri, ferma al breve saggio monografico di Maria Concetta Di Natale datato al 1990, soprattutto in relazione al già menzionato corpus di disegni di San Martino, e alle numerose imprese ascritte esclusivamente all'artista siciliano: dagli interventi per il Duomo di Nola e il Duomo di Cosenza, a quelli per il Duomo di Amalfi, la Concattedrale di Pagani, la Chiesa madre di Molfetta, l'Ospizio dei ciechi a Palermo, e ancora i tanti programmi decorativi in palazzi e ville nobiliari, la Villa Pajno a Palermo, il Palazzo De Mesnil a Napoli, per ricordarne solo alcuni²⁷.

Anche se la produzione di Vetri in qualità di decoratore trova la migliore espressione nello scorcio del XIX secolo e dunque risulta ormai attardata con l'aprirsi del XX, mi piace infine ricordare che l'artista – da brillante didatta – poco prima di ritirarsi dall'insegnamento e in occasione della richiesta di tenere il corso di pittura a fresco, aveva inoltrato una proposta al Presidente dell'Accademia; con essa ipotizzava che gli allievi si cimentassero ad affrescare le pareti della Scuola; in tal modo essi avrebbero associato l'esercizio e la sperimentazione alla visibilità e alla propaganda dello studio accademico. Stavolta l'artista maturo mostrava uno spirito tutt'altro che attardato, ma aggiornato alle più lungimiranti e attuali pratiche dell'insegnamento.

27 Sul palazzo De Mesnil e gli interventi del Vetri si veda A. DI BENEDETTO 2006.

Riferimenti bibliografici

- D. BARSOTTI, *La religione di Giacomo Leopardi*, San Paolo edizioni, Cinisello Balsamo 2008.
- G. CUGNONI, *Opere inedite di Giacomo Leopardi pubblicate sugli autografi recanatesi*, Max Niemeyer, Halle 1878.
- P. DE LUCA, *I freschi di Paolo Vetri alla Biblioteca Lucchesi-Palli*, in "Natura e Arte", VII, vol. II, 1898, pp. 971-980.
- A. DI BENEDETTO, *Vetri Paolo*, in F.C. GRECO, M. PICONE PETRUSA, I. VALENTE (a cura di), *La pittura napoletana dell'Ottocento*, Pironti, Napoli 1993, p. 167.
- A. DI BENEDETTO, *Artisti della decorazione. Pittura e scultura dell'eclettismo nei palazzi napoletani fin de siècle*, Electa, Napoli 2006.
- A. DI BENEDETTO, *Tito Angelini. Committenza, produzione e mercato internazionale della scultura nell'Ottocento*, Gangemi, Roma 2020.
- M.C. DI NATALE, *Paolo Vetri*, Centro Studi Nino Savarese, Enna 1990.
- Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia*, 158, 1897, 9 luglio, p. 3381.
- I.M.A., recensione, in "The Studio. An Illustrated Magazine of fine and applied art", 1902, vol. 26, 114, pp. 307-309.
- C. LORENZETTI, *L'Accademia di Belle Arti di Napoli (1752-1952)*, F. Le Monnier, Firenze 1952.
- L. MARCON, *Un giallo a Napoli. La seconda morte di Giacomo Leopardi*, Guida, ed. cons. Napoli 2017.
- F. MARIOTTI, *I ritratti di Giacomo Leopardi*, in "Nuova Antologia di Scienze, Lettere e Arti", 16, 1898, pp. 193-215.
- D. MORELLI, *Lettere a Pasquale Villari*, a cura di A. VILLARI, I, Bibliopolis, Napoli 2002.
- P. ROSSI, *Aspetti e temi dell'architettura eclettica napoletana nell'opera di Nicola Breglia (1834-1912)*, in G. VILLA (a cura di), *Storie di città e di architetture. Scritti in onore di Enrico Guidoni*, Edizioni Kappa, Roma 2014, pp. 453-467.
- M. RUGGIERO, *Alcuni monumenti sepolcrali fatti in Napoli da Michele Ruggiero*, Stamperia e cartiere del Fibreno, Napoli 1851.
- A. SOGLIANO, *Michele Ruggiero e gli Scavi di Pompei*, in "Atti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli", 17, 1893, pp. 125-134.
- P. VETRI, *Relazione delle pitture eseguite nel pronao della Chiesa di San Vitale a Fuorigrotta, letta alla R. Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti dal socio Paolo Vetri*, in *Atti della Reale Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti*, vol. XXII, Stabilimento tipografico della Reale Università, Napoli 1902, pp. 183-189.
- P. VETRI, *A proposito dell'insegnamento della pittura a fresco nelle Accademie di Belle Arti in Italia*, Memoria letta alla Reale Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli dal socio ordinario residente Paolo Vetri, Achille Cimmaruta Tipografo, Napoli 1928.



Fig. 1

Fig. 1 - Giuseppe Cantatore, *Decorazioni*, 1927, Ruvo di Puglia, Palazzo Camerino, Salone di rappresentanza (tutte le foto pubblicate in questo saggio sono state fornite dall'Agenzia immobiliare Areachiara, Bari).

**PALAZZO CAMERINO A RUVO DI PUGLIA:
GLI AFFRESCHI DI GIUSEPPE CANTATORE (1927)
INCONTRANO L'ARTE
DEL QUADRATURISMO SETTECENTESCO**

Marianna Saccente

ABSTRACT: *Palazzo Camerino in Ruvo di Puglia (Bari) was built on the ruins of the north wing of the ancient castle, purchased by Princess Melodia and then sold in 1903 to Francesco Camerino. Its linear façade, facing Piazza Matteotti, is characterised by two columns on either side of the entrance portal that gives access to the ground floor composed of various service rooms.*

Surprising are the decorations in the marvellous Salone di Rappresentanza, where there are interesting decorations with illusionistic perspective created around the 1920s by the painter Giuseppe Cantatore, older brother of the more famous Domenico Cantatore.

The magnificence of these mock architectures is very reminiscent of the 18th-century decorations of Palazzo Manes in Bisceglie and Palazzo Broquier in Trani, which were certainly a source of inspiration for Giuseppe Cantatore. Among mock domes, balustrades, volutes, friezes and columns, putti and mythological figures chase each other, recounting the merits and virtues of the Camerino family.

KEYWORDS: Quadraturism in Apulia, Ruvo di Puglia, 20th century quadraturism, revival, Camerino Palace, Giuseppe Cantatore.

Palazzo Camerino a Ruvo di Puglia (in provincia di Bari) è stato costruito sui ruderi dell'ala nord dell'antico Castello le cui fonti storiche ne fanno registrare la presenza fin dal XII secolo con il nome di "castrum fortissimum"¹.

Il Castello è stato teatro nel tempo di numerosi episodi storici – e tra quelli più salienti si annoverano la Disfida di Barletta (dal Castello di Ruvo nel 1503, allora sede della guarnigione francese, partirono i tredici cavalieri francesi per recarsi a Barletta sul campo della Disfida) –; di seguito, dal 1510, nei secoli del feudalismo fu sotto i conti Carafa, fino all'arrivo delle truppe napoleoniche nel 1806. Fu ceduto, quindi, dai Carafa ai Montaruli tra il 1809 e il 1811.

1 Per il Castello, il Palazzo Melodia e il Palazzo Camerino di Ruvo di Puglia cfr. A. JATTA 1903; G. JATTA 1929; B. DI MODUGNO 1971, pp. 7-9; F. JURILLI 1971; ID. 1980; C. PETRAROTA 1996, pp. 573-575.



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

Fig. 2 - Palazzo Camerino su piazza Matteotti, Ruvo di Puglia.

Fig. 3 - Giuseppe Cantatore, *Decorazioni*, 1927, Ruvo di Puglia, Palazzo Camerino, Salone di rappresentanza.

Fig. 4 - Particolare della firma di Giuseppe Cantatore con la data "MCMXXVII", Ruvo di Puglia, Palazzo Camerino, Salone di rappresentanza.

Successivamente la principessa Melodia acquistò e ristrutturò l'ala nord del Castello e la vendette nel 1903 a Francesco Camerino, i cui discendenti sono stati i proprietari (fino alla morte dell'ultimo discendente della famiglia, Francesco Camerino, avvenuta qualche anno fa). Infine, durante la Seconda Guerra Mondiale l'edificio fu sede del Comando Alleato di Zona.

Palazzo Camerino si affaccia su piazza Matteotti (fig. 2); la sua facciata lineare è caratterizzata da due colonne poste ai lati del portale d'ingresso che dà accesso al piano terra costituito da diversi locali di servizio.

Al piano nobile del palazzo si accede dall'ingresso principale attraverso una scala a chiocciola, in pietra, che ricorda le scale elicoidali delle torri del vicino Castel del Monte. Il piano è articolato in una serie di ambienti caratterizzati da pareti e soffitti finemente decorati da affreschi e dipinti in stile *liberty* di notevole valore artistico.

Ciò che stupisce è il meraviglioso Salone di rappresentanza (fig. 1) dove possiamo ritrovare interessanti decorazioni a prospettiva illusionistica², che furono realizzate, a

² Per quanto riguarda la vasta bibliografia sul quadraturismo in Italia (ripercorsa nei vari saggi di questo stesso volume), rimando almeno a F. FARNETI-D. LENZI 2006; S. BERTOCCI-F. FARNETI 2015; ID. 2020; M. PASCULLI FERRARA, I. DI LIDDO, M. SACCENTE 2022; S. BERTOCCI, A. CÒCCIOLI MASTROVITI, F. FARNETI 2023. In particolare



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 9



Fig. 8

Fig. 5 - Giuseppe Cantatore, *Atena*, 1927, Ruvo di Puglia, Palazzo Camerino, Salone di rappresentanza.

Fig. 6 - Giuseppe Cantatore, *Decorazioni*, 1927, Ruvo di Puglia, Palazzo Camerino, Salone di rappresentanza, volta.

Fig. 7 - Giuseppe Cantatore, *Medusa*, 1927, Ruvo di Puglia, Palazzo Camerino, Salone di rappresentanza, part. della volta.

Fig. 8 - Giuseppe Cantatore, *Decorazioni*, 1927, Ruvo di Puglia, Palazzo Camerino, Salone di rappresentanza, part. della finta cupola a lacunari.

Fig. 9 - Giuseppe Cantatore, *Era*, 1927, Ruvo di Puglia, Palazzo Camerino, Salone di rappresentanza, part. della volta.

stare alla firma e alla data apposte in un angolo della volta (fig. 4), nel 1927 dal pittore Giuseppe Cantatore (1892-1942)³, fratello maggiore del più noto Domenico (1906-1998)⁴.

Sempre di Giuseppe Cantatore sono le decorazioni delle due Sale di rappresentanza di Palazzo Stragapede a Ruvo di Puglia, di proprietà privata.

Tornando al Salone di rappresentanza di Palazzo Camerino (fig. 3), il tema principale delle decorazioni è il mito della dea Atena⁵ (tanto caro alla città di Ruvo di Puglia fino dall'antichità classica tanto che furono coniate alcune monete della zecca di Ruvo di età greca: sul dritto è raffigurata *Atena Galeata*, sul rovescio la *Civetta di Atena*). Sulla parete di sinistra è affrescata un'imponente scultura della dea posta su un basamento. Atena è rappresentata in atteggiamento fiero con l'elmo e la lancia nella mano destra, mentre con la mano sinistra mantiene il peplo dal quale si intravede la sua egida con incisa la testa di una gorgone. Ai suoi piedi è visibile un serpente simbolo della sua astuzia e saggezza. L'ambientazione è un giardino dove sono presenti balaustre e colonnati disposti a emiciclo che creano la terza dimensione dello spazio. A coronamento di questa decorazione ci sono finte architetture con volute e un ovale sfondato dal quale si intravede il cielo e un puttino che poggia su un clipeo mentre sistema un prezioso drappo colorato con un cordoncino e nappe di un blu inteso (fig. 5).

La decorazione continua sulla parete frontale decorata da una coppia di statue dipinte in finte nicchie ai lati della porta (vera) che rappresentano le virtù della dea Atena: la musica e la bellezza (figg. 6-7). A delimitare la parete, due finte colonne con capitelli corinzi per lato che sorreggono la mezza cupola decorata a cassettoni e delimitata da un arco sul quale ritroviamo alcune figure mitologiche come Atena (riconoscibile dalla lancia), alcune ninfee e Medusa, identificabile dalle serpi sul capo, che si copre gli occhi con una mano (perché il suo sguardo pietrifica chi la guarda negli occhi) e sembra quasi che stia precipitando dal cielo. È ovvio il riferimento al racconto mitologico secondo il quale Medusa era una bellissima giovane che aveva sfidato la dea Atena affermando di essere molto più bella di lei, così che la dea la punì trasformandola nel mostro che tutti conosciamo⁶.

Continuando sulla parete di destra ritroviamo un'altra decorazione a prospettiva

per la Puglia cfr. M. PASCULLI FERRARA 1996, pp. 97-116; EAD. 2006, pp. 347-358; I. DI LIDDO 2010; M. SACCENTE 2009, pp. 162-164; EAD. 2020, pp. 435-443; EAD. 2022, pp. 545-560; EAD. 2023, pp. 290-301.

3 Per la biografia su Giuseppe Cantatore non ci sono fonti scritte conosciute ma la paternità degli affreschi di Palazzo Camerino è stata data all'artista dall'ultimo proprietario del Palazzo, l'ingegnere Francesco Camerino, secondo quanto riportato da V. LEONE 2022.

4 Per una biografia su Domenico Cantatore cfr. *Biografia di Domenico Cantatore*, in "EmporiumArt" (consultabile: <https://emporiumart.com/pages/domenico-cantatore-biografia>).

5 Per la diffusione del culto di Atena cfr. S. AGNELLO 2011 e cfr. oltre, alla nota 7. Per la presenza del culto di Atena a Ruvo di Puglia cfr. F. GIACOBELLO 2017, pp. 69-82.

6 Per la vicenda di Medusa cfr. OVIDIO, *Le metamorfosi*, IV, vv. 799-801.



Fig. 10



Fig. 11

Figg. 10-11. Giuseppe Cantatore, *Atena*, 1927, Ruvo di Puglia, Palazzo Camerino, Salone di rappresentanza, part. della volta.

illusionistica costituita da una parete diremmo 'absidata' (fig. 2): la parte inferiore è tripartita da lesene e al centro dei vani ritroviamo tre specchi (reali), i due laterali hanno la cornice inferiore obliqua per accompagnare l'occhio dello spettatore nella terza dimensione creata dalle architetture illusionistiche della parete. Nella parte superiore di questa parete ritroviamo dipinti tre grandi oculi, decorati da volute e conchiglie a finto stucco, dai quali si intravede il cielo, mentre alcuni puttini si affacciano giocando con uccellini, farfalle e ghirlande di fiori.

Sulla quarta parete la decorazione ripete pedissequamente quella della parete opposta: lo stesso motivo delle finte nicchie e statue che riprendono *Le virtù di Atena*, la finta mezza cupola decorata a cassettoni e sull'arco che delimita la mezza cupola alcuni puttini e figure. Tra queste riconosciamo Penelope che dorme avvolta da un drappo di rami di ulivo intrecciati. Perché la figura di Penelope? Atena ha sempre sostenuto il ritorno di Ulisse ad Itaca e ha aiutato Penelope a resistere alle pressioni e corteggiamenti dei Proci attraverso sogni che le facevano vedere il suo ricongiungimento con Ulisse. Pertanto il fatto che la fanciulla sia avvolta dall'ulivo è un chiaro riferimento alla sacralità di questa pianta simbolo di Atena⁷ e quindi alla protezione della dea per la fanciulla.

Le decorazioni delle quattro pareti sono raccordate alla volta da finte balaustre e da quattro pennacchi che sorreggono la finta cupola che campeggia al centro della volta.

Sui quattro finti pennacchi sono raffigurati gli stemmi delle famiglie nobili che si sono succedute nel palazzo; sugli stemmi ritroviamo bellissimi clipei monocromi mistilinei decorati a bassorilievo.

Il centro della volta è decorato da una finta cupola (fig. 8) che poggia su quattro pilastri decorati da mezze colonne dipinte a finto marmo; la decorazione della cupola è a lacunari a raggiera, o piuttosto a stella (ci ricorda molto la decorazione di piazza del Campidoglio a Roma progettata da Michelangelo), culminante con un rosone a forma di fiore dal quale pendeva un tempo un lussuoso lampadario.

Nello spazio tra i quattro pilastri campeggiano le figure di Era (rappresentata da una donna che si specchia circondata da pavoni) (fig. 9), Venere che porta al guinzaglio una colomba e Atena rappresentata nella duplice veste di dea della musica e della sapienza (libro) (figg. 10-11), secondo la consuetudine di raffigurare Minerva affiancata dalle altre due divinità, come nell'episodio mitologico del giudizio di Paride.

Tra le finte cupole, balaustre, volute, fregi e colonne si rincorrono puttini e figure

7 Per quanto riguarda il simbolo dell'olivo si fa riferimento al duello che si tenne tra Atena e Poseidone per il predominio dell'Attica. Gli dei decisero che la città di Atene sarebbe toccata a chi tra i due contendenti avesse dato agli uomini il dono più importante: Poseidone percosse la terra con il suo tridente e ne scaturì una sorgente salata e un cavallo, Atena invece fece crescere un ulivo sull'acropoli insegnando agli ateniesi a coltivarlo e ad estrarre l'olio. Questo dono decretò la vittoria di Atena nonché la consacrazione alla dea dell'acropoli e del tempio, il Partenone, con all'interno la statua di oro e avorio realizzata dallo scultore Fidia. Cfr. E. ESPOSITO, *Atena*, voce in F. Montanari (a cura di), *Enciclopedia dell'antico* (consultabile: https://www.mondadorieducation.it/risorse/media/secondaria_secondo/greco/enciclopedia_antico/lemmi/atena.html).

mitologiche che raccontano i pregi e le virtù della famiglia Camerino; inoltre gli scorci di cielo che si intravedono tra le finte architetture donano una sensazione di leggerezza e ariosità all'intera decorazione.

La magnificenza di queste finte architetture ricorda molto le decorazioni settecentesche di Palazzo Manes a Bisceglie⁸ e di Palazzo Broquier a Trani⁹ e della Cattedrale di San Severo (in provincia di Foggia)¹⁰, sicuramente motivi di ispirazione per Giuseppe Cantatore.

Per quanto riguarda invece la parte ritrattistica, a mio avviso, il Cantatore si è rifatto alla magistrale opera di Raffaele Armenise (1852-1925) per Bari, nello specifico mi riferisco alla decorazione del Salone delle feste del Circolo Unione di Bari, al piano nobile del Teatro Petruzzelli. Le bellissime Muse che danzano sulla volta del Salone sono state sicuramente il modello di riferimento per le dee raffigurate dal Cantatore nella volta di Palazzo Camerino.

È evidente che il Palazzo Camerino di Ruvo di Puglia, con le sue magnifiche decorazioni, sia un valido esempio di come l'arte barocca e rococò sia fortemente radicata nella cultura artistica meridionale ancora nei primi anni del '900. Potremmo parlare di *revival* rococò conferendo un'accezione fortemente positiva a questo stile che si ripropone attraverso le mani abili di pittori poco conosciuti dalla critica ma dal grande talento e spirito di riproposizione, come è il caso del nostro Giuseppe Cantatore.

Riferimenti bibliografici

AGNELLO, *Il culto di Atena come modello iconografico guerresco nell'etica sociale greca lungo le sponde del Mar Nero*, in G. GERMANÀ BOZZA-A. GIUDICE (a cura di), *La figura di Athena dall'età antica al tardo antico*, collana *Studia Iconographica et Archeologica*, Bonanno, Siracusa 2019, pp. 49-80.

S. BERTOCCI-F. FARNETI (a cura di), *Prospettiva, luce e colore nell'illusionismo architettonico. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, atti del convegno internazionale di studi (Firenze-Montepulciano, 9-11 giugno 2011), Artemide, Roma 2015.

S. BERTOCCI-F. FARNETI (a cura di), *L'architettura dipinta: storia, conservazione e rappresentazione digitale. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, atti del convegno internazionale di studi (Firenze, Santa Maria Novella, 8-9 novembre 2018), ISSUU, Firenze 2020.

S. BERTOCCI, A. CÒCCIOLI MASTROVITI, F. FARNETI (a cura di), *Un meraviglioso artificio. Architettura e grande decorazione in età barocca a Pontremoli*, Altraleina, Firenze 2023.

Biografia di Domenico Cantatore, in "EmporiumArt" (consultabile:<https://emporiumart.com/pages/domenico-cantatore-biografia>).

V. CAZZATO, M. FAGIOLO, M. PASCULLI FERRARA, *Atlante del Barocco in Italia. 1. Terra di Bari e Capitanata*, De Luca, Roma 1996.

8 Cfr. M. PASCULLI FERRARA 1996, pp. 97-116; EAD. 2006, pp. 347-358; I. DI LIDDO 2010, pp. 68 e 71.

9 M. PASCULLI FERRARA 1996, pp. 97-116; EAD. 2006, pp. 347-358; I. DI LIDDO 2010, pp. 73-76.

10 Cfr. nota precedente.

- I. DI LIDDO, *L'arte della quadratura. Grandi decorazioni barocche in Puglia*, Schena, Fasano 2010.
- B. DI MODUGNO, *Il Palazzo Melodia*, in "Rubastino", 1971, pp. 7-9.
- E. ESPOSITO, *Atena*, voce, in F. Montanari (a cura di), *Enciclopedia dell'antico* (consultabile: https://www.mondado-rieducation.it/risorse/media/secondaria_secondo/greco/enciclopedia_antico/lemmi/atena.html).
- F. FARNETI-D. LENZI (a cura di), *Realtà e illusione nell'architettura dipinta. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura in età barocca*, atti del convegno internazionale di studi (Lucca, 26-28 maggio 2005), Alinea, Firenze 2006.
- F. GIACOBELLO, *Un cratere con gigantomachia da Ruvo di Puglia, il Pittore di Talos e lo scudo di Fidia*, in *Géants et gigantomachies entre Orient et Occident*, actes du Colloque organisé par Centre Jean Bérard (CNRS/EFR) (Napoli, 14-15 novembre 2013), Centre Jean Bérard, Napoli 2017, pp. 69-82.
- A. JATTA, *Il Castello di Ruvo e le sue vicende*, Stab. Tip. G. Dellisanti, Barletta 1903.
- G. JATTA, *Cenno storico sull'antichissima città di Ruvo nella Peuceziadel giureconsulto napoletano Giovanni Jatta; colla giunta Della breve istoria del famoso combattimento de' tredici cavalieri italiani con altrettanti francesi seguito nelle vicinanze della detta città nel dì 13 febbrajo 1503*, Tip. Speranza & De Rosellis, Ruvo 1929.
- F. JURILLI, *Ruvo nel XVII secolo*, in "Rubastino", 1980.
- F. JURILLI, *Ruvo nella preistoria e nella storia*, Vecchi, Trani 1971.
- V. LEONE, *Palazzo Camerino il "piatto" più prelibato della sagra*, in "Primo Piano", 16 novembre 2022 (consultabile: <https://www.primopiano.info/2022/11/16/palazzo-camerino-il-piatto-piu-prelibato-della-sagra/>).
- M. PASCULLI FERRARA, *Paolo De Matteis in Puglia e l'evoluzione della grande decorazione barocca*, in V. CAZZATO, M. FAGIOLO, M. PASCULLI FERRARA, *Atlante del Barocco in Italia. Terra di Bari e Capitanata*, De Luca, Roma 1996, pp. 97-116.
- M. PASCULLI FERRARA, *Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca in Puglia*, in F. FARNETI-D. LENZI (a cura di), *Realtà e illusione nell'architettura dipinta. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura in età barocca*, atti del convegno internazionale di studi (Lucca, 26-28 maggio 2005), Alinea, Firenze 2006, pp. 347-358.
- M. PASCULLI FERRARA, I. DI LIDDO, M. SACCENTE (a cura di), *L'Arte della Quadratura. Storia e restauro. Quadraturismo e Grande Decorazione nella pittura di età barocca*, atti del convegno internazionale di studi (Bari, 2-4 ottobre 2019), Schena, Fasano 2022.
- C. PETRAROTA, *Schedatura dei centri urbani. Ruvo*, in V. CAZZATO, M. FAGIOLO, M. PASCULLI FERRARA, *Atlante del Barocco in Italia. I. Terra di Bari e Capitanata*, De Luca, Roma 1996, pp. 573-575.
- M. SACCENTE, *Il palazzo marchese Bianchi Dottula a Montrone*, in M. FAGIOLO (a cura di), *Atlante tematico del Barocco in Italia. Residenze nobiliari. Italia meridionale*, De Luca, Roma 2009, pp. 162-164.
- M. SACCENTE, *I soffitti a tavolato ligneo di S. Maria degli Angeli a Brindisi. Un esempio di Quadraturismo in Puglia*, in S. BERTOCCHI, F. FARNETI (a cura di), *L'architettura dipinta: storia, conservazione e rappresentazione digitale. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 8-9 novembre 2018), ISSUU, Firenze 2020, pp. 435-443.
- M. SACCENTE, *La ritrovata paternità per le decorazioni barocche a prospettiva illusionistica dell'inedita Foresteria di Palazzo Ducale a Martina Franca*, in M. PASCULLI FERRARA, I. DI LIDDO, M. SACCENTE (a cura di), *L'Arte della Quadratura. Storia e restauro. Quadraturismo e Grande Decorazione nella pittura di età barocca*, atti del convegno internazionale di studi (Bari, 2-4 ottobre 2019), Schena, Fasano 2022, pp. 545-560.
- M. SACCENTE, *L'inedita Foresteria di Palazzo Ducale a Martina Franca. Conferme e nuove acquisizioni*, in S. BERTOCCHI, A. CÒCCIOLI MASTROVITI, F. FARNETI (a cura di), *Un meraviglioso artificio. Architettura e grande decorazione in età barocca a Pontremoli*, Altralinea, Firenze 2023, pp. 290-301.



Fig. 1

Fig. 1 - Mario e Guido Prayer, *Decorazioni*, 1924, Aula Magna del Palazzo Ateneo di Bari, veduta generale dalla parete di fondo all'abside e dell'arte della quadratura nella volta (foto: Antonio e Roberto Tartaglione).

LA STORICA “BOTTEGA D’ARTE” PRAYER: I DISEGNI DEI FRATELLI MARIO E GUIDO PRAYER PER LE VOLTE A PROSPETTIVA ILLUSIONISTICA BAROCCA DEI PALAZZI DI BARI

Mimma Pasculli Ferrara

ABSTRACT: *In recent years in the city of Bari, through the organization of various events, prominence and importance have been given to the figure of Mario and Guido Prayer, two artists born in Turin and in Venice who decided at the beginning of their work to reach Southern Italy where they began a remarkable career. Valuable exponents of the twentieth century artistic movement known as ‘Art Nouveau’ suffered a damnatio memoriae and for this reason works attributable to their mastery but unfortunately hitherto unknown still emerge today. Thanks to a recent study on the Aula Magna of the University Palace of Bari expertly decorated by the Prayer brothers (1924) based on the model of Michelangelo’s Sistine Chapel, conducted by Dr. Irene Malcangi and Professor Francesco De Martino, some drawings made by the two artists have been found and only one in particular bearing a significant note: the surname of the client. Following various field research I was able to verify that the sketch of the decoration present in Mario and Guido Prayer’s notebook was actually created in Bari and still exists today: a real example of illusionistic perspective decoration on the ceiling of the private home of a Bari family.*

KEYWORDS: Quadraturism in Apulia, revival of the baroque perspective, Bari, Palazzo Ateneo, Balestrazzi Palace, Mario and Guido Prayer.

Nell’ambito dell’VIII Convegno Internazionale di Studi “Ingannare «l’occhio a meraviglia». Quadraturismo e grande decorazione” (Matera, 4-6 ottobre 2023) sono emersi positivamente casi di decorazioni a prospettiva illusionistica eseguiti nel Novecento nel Mezzogiorno d’Italia dai due artisti Mario e Guido Prayer. Si tratta di un filone di studi molto importante, poiché l’operato dei due noti fratelli non era infatti sinora stato studiato da tale punto di vista.

Mario Prayer nacque a Torino nel 1887 e suo fratello Guido nacque dieci anni dopo a Venezia nel 1898¹, discendenti da una nobile e colta famiglia (anche di artisti tra cui si annovera Carlo Prayer) condussero gli stessi studi, ovvero frequentarono l’Accademia di Belle Arti di Venezia conseguendo il diploma in scultura e successivamente studiarono in Francia all’Accademia di Lione.

¹ Per la vita e le opere svolte dai due fratelli, si rimanda allo studio monografico sull’Aula Magna e sul Palazzo Ateneo di Bari: I. MALCANGI-F. DE MARTINO 2022, pp. 395-447.



Fig. 2

Fig. 2 - Preventivo che Guido Prayer elaborò nel 1928 per le decorazioni dell'ex Camera di Commercio di Bari, in cui alla voce "Attestati, Idoneità" l'artista scrisse: "Kursaal Santalucia, Teatro ed Albergo Marroccoli. Aula Magna. Aula del Rettore Aula di Facoltà di Medicina alla R. Università = Palazzo Ingami Scalvini ecc."



Fig. 3

Fig. 3 - Mario e Guido Prayer, *Progetto per la decorazione della cupola del Santuario del SS. Crocifisso di Galatone*, Collezione privata (firmato: "Mario Prayer, Guido Prayer").
Fig. 4 - Mario e Guido Prayer, *Decorazioni*, Bari, Palazzo Ingami Scalvini, volta cruciforme.



Fig. 4



Fig. 5

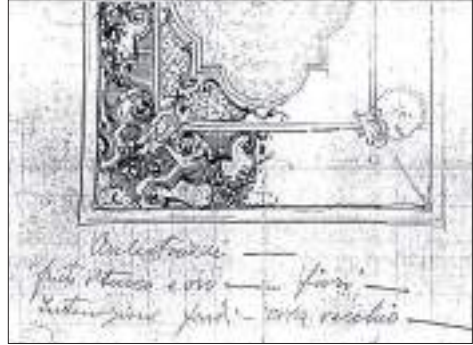


Fig. 6

Fig. 5 - Mario e Guido Prayer, *Progetto per decorazioni barocche d'interni*, Collezione privata.

Fig. 6 - Mario e Guido Prayer, *Disegno con iscrizione per il soffitto/volta a prospettiva illusionistica del Palazzo Balestrazzi a Bari*, Collezione privata.

Nel 1915 Mario Prayer raggiunse la città di Bari come militare e qui ebbe modo di incontrare il Soprintendente alle Belle Arti di Bari Gaetano Lanave, e poco dopo anche Guido scelse di trasferirsi a Bari². Una decisione controtendenza, ma che permise a Mario e Guido Prayer di avviare una pregevole carriera artistica in tutto il Mezzogiorno d'Italia e non solo, dedicandosi alla pittura, alla scultura, all'allestimento scenografico di grandi eventi culturali e molto altro. Ma soprattutto essi lavorarono sempre in un forte sodalizio 'fraterno', in una collaborazione basata sul concetto di "bottega d'arte" che ha interessato molte importanti personalità nell'ambito artistico. Vedi il caso di Parabita (Lecce) in cui l'esecuzione del lavoro nella Chiesa della Coltura fu affidata a Guido che, a causa dei suoi impegni in altri lavori, chiese che l'opera fosse affidata al fratello Mario (1942)³. Significativa in tal senso una foto storica del 1928 della bottega d'arte dei fratelli Prayer aperta a Bari in via Abate Gimma 73 (intitolata nell'articolo apparso sulla "Gazzetta di Puglia" il 9 luglio 1928 *La suggestiva Bottega d'arte di Guido e Mario Prayer* oggi non più esistente⁴) in cui confluivano tutte le produzioni artistiche, dalle opere pittoriche alle opere scultoree e tanto altro. Una bottega d'arte che fu egregiamente apprezzata in quell'epoca dal podestà Araldo Di Crollanza di Bari, il

2 *Ibidem*.

3 R. D'ANDREA 1996, pp. 36-37.

4 M. PASCULLI, *Prefazione*, in I. MALCANGI-F. DE MARTINO 2022, p. XI, fig. 7.

quale la lodò in una lettera autografa datata 19 giugno 1928: «A Lei, ai suoi fratelli, a «Bottega d'arte» avanguardista coraggiosa rivaluta del gusto artistico in Puglia, invio gli ossequi più fervidi. Cordialmente»⁵.

Varie opere pittoriche eseguite da Mario e Guido Prayer recano esclusivamente la firma di Mario Prayer, tuttavia le testimonianze fotografiche e documentarie spesso attestano che la realizzazione dell'operato fu eseguita da Mario e Guido insieme. È questo il caso della decorazione totale della Sala Consiliare di Toritto (1921) firmata solo da Mario Prayer, ma una bellissima foto storica ritrae i due fratelli a lavoro insieme sulle impalcature nel momento di esecuzione dell'opera⁶. Un altro importante esempio in ordine cronologico (1924) riguarda la decorazione totale dell'Aula Magna absidata (fig. 1) del Palazzo Ateneo di Bari ispirata al modello della Cappella Sistina di Michelangelo⁷ eseguita in soli quattro mesi (per la immediata e programmata apertura del primo anno accademico) e firmata sulla parete di contro abside da Mario Prayer. In questo caso due interessanti documenti confermano l'attività operativa del pittore Guido Prayer nell'Ufficio del Rettore e nell'Aula Magna: il primo già pubblicato⁸ è relativo all'esecuzione di Guido Prayer "Pitture e Decorazioni Uffici del Rettore"; il secondo, inedito, è relativo sempre a Guido Prayer confermando quanto detto sopra. Si tratta di un interessante documento reperito presso l'Archivio di Stato di Bari datato 29 gennaio 1928⁹, e firmato dallo stesso Guido Prayer, che elenca tra gli "ATTESTATI RICHIESTI" la decorazione totale dell'Aula Magna. Tale documento dattiloscritto (fig. 2) è una domanda di partecipazione a un concorso d'appalto bandito dalla "camera di consiglio di economia (ex camera di commercio)". È interessante notare che è scritto su un foglio intestato "GUIDO PRAYER. IMPRESA DI LAVORI DI DECORAZIONI – TINTEGGIATURE – VERNICIATURE – PARATI – STUCCHI – ECC." (fig. 2). Torna ancora la citazione della ditta Prayer relativamente alla decorazione totale dell'Aula Magna in un documento dattiloscritto reperito presso l'Archivio Generale di Ateneo di Bari che testimonia ancora quanto sopra esplicito¹⁰.

Relativamente alla decorazione della Chiesa matrice di Gioia del Colle dedicata a S. Maria Maggiore (1937-1949), il recente libro di Mariella Donvito, Irene Malcangi,

5 Archivio privato.

6 La foto è stata pubblicata in M. GUASTELLA, in N. CLEOPAZZO-M. PANARELLO (a cura di) 2019, p. 436 e successivamente in I. MALCANGI-F. DE MARTINO 2022, p. XI, fig. 7.

7 Cfr. S. BARBUTI, C. CALÒ CARDUCCI, M. PASCULLI FERRARA 2005, pp. 7-40; M. PASCULLI FERRARA 2013, pp. 4-47.

8 Cfr. I. MALCANGI-F. DE MARTINO 2022, p. 383. Trattasi di uno degli importanti documenti reperiti durante una lunga ricerca archivistica che suffraga la tesi espressa nel suddetto volume (I. MALCANGI-F. DE MARTINO 2022) secondo cui la decorazione dell'Aula Magna sia stata eseguita insieme dai due artisti Mario e Guido Prayer.

9 I. MALCANGI-F. DE MARTINO 2022, p. 431.

10 Archivio Generale di Ateneo di Bari (AGAB), busta 1, fascicolo 33. Nello stesso documento si fa inoltre riferimento alla ditta Prayer Guido per ciò che concerne la decorazione totale dell'Ufficio del Rettore.



Fig. 7

Fig. 7 - Mario e Guido Prayer, *Soffitto a prospettiva illusionistica* (firmato), Antonio Lanave, *Puttini alati in volo con festoni di fiori*, Bari, Palazzo Balestrazzi (foto: Antonio e Roberto Tartaglione).

Emilio Mastropasqua (2023) evidenzia che l'inedito "Programma iconografico" reperito nell'Archivio storico parrocchiale fu elaborato e firmato solo da Guido Prayer – il quale oltre il suddetto "Programma iconografico" – realizzò anche i documentati dipinti su tela nel presbiterio nella medesima chiesa e la pittura murale, mentre la pittura murale nella Cappella di Maria Bambina e alcuni dipinti su tela nelle Cappelle di S. Filippo e S. Rocco furono realizzati e firmati da Mario Prayer¹¹.

In altri importanti episodi, invece, già nel disegno inedito del "Progetto di decorazione totale" sono presenti le firme (senza le relative date) di entrambi i fratelli: è il caso in provincia di Bari della Chiesa di S. Maria la Greca a Putignano (mai realizzato) e in

11 Cfr. M. DONVITO, I. MALCANGI, E. MASTROPASQUA 2023, in particolare pp. 42-49 per i dipinti su tela nel presbiterio di Guido Prayer, e pp. 50-61 per la pittura murale di Guido Prayer; cfr. pp. 50-61, per la pittura murale di Mario Prayer: la Cappella di Maria Bambina pp. 84-89 (a p. 90 il progetto per la pala d'altare della suddetta cappella firmato da Guido Prayer); per i dipinti su tela di Mario Prayer nella Cappella di S. Filippo Neri si vedano pp. 71-77 e per il Cappellone di S. Rocco si vedano pp. 78-83.

provincia di Lecce della famosa agli studi decorazione totale della cupola del Santuario del Crocifisso a Galatone (fig. 3)¹².

Dunque possiamo asserire che Mario e Guido Prayer lavorarono instancabilmente insieme nell'unità di una bottega in un proficuo sodalizio per tutta la vita, anche quando Mario si trasferì a Potenza con la sua famiglia nel 1935 (si rimanda all'impresa precedente di Gioia del Colle iniziata nel 1937). Poi Mario nel 1946 si trasferì a Roma ove lavorò e ivi morì nel 1959. Guido continuò a lavorare a Bari fino alla sua morte avvenuta nel 1968.

La lunga lista delle opere artistiche eseguite dai due fratelli annovera lavori negli edifici pubblici, ma anche privati, di numerosi comuni meridionali. Una lista che si arricchisce sempre più man mano che le opere presenti soprattutto negli edifici privati trovano riscontro proprio tra quelle eseguite dai Prayer. È questo il caso dell'inedita decorazione del soffitto nel Palazzo Balestrazzi sito a Bari, e ancora oggi esistente, che ho identificato per la prima volta e di cui ho riconosciuto il relativo disegno, o meglio schizzo, tra quelli pubblicati nel recente volume di Malcangi e De Martino (2022) dedicato allo studio dei dipinti murali di Mario e Guido Prayer (1924) nell'Aula Magna del Palazzo Ateneo di Bari e anche all'evoluzione della decorazione interna e della sistemazione delle sale ufficiali del palazzo in funzione dell'avvio del primo anno accademico dell'Università di Bari, il 15 gennaio 1925, di cui ricorre il primo centenario¹³.

Si tratta di un inserto intitolato *Taccuino di disegni, schizzi, bozzetti di Mario e Guido Prayer* "elaborato grazie alla concessione da parte della signora Giovanna Prayer (figlia di Guido) di 39 fogli sparsi da lei conservati in fotocopia, relativi alla produzione dei fratelli Prayer Mario e Guido e a noi offerti"¹⁴. I fogli non sono numerati e non hanno firma, ma dotati di qualche indicazione manoscritta di lavoro, tale da far riconoscere genericamente i soggetti.

I fogli 'sparsi' sono stati da noi accorpatis e dotati di opportune didascalie, seguendo le tipologie o qualche appunto ivi riportato e definiti genericamente per soggetti. È il caso del foglio (fig. 6) relativo ad un soffitto decorato di un salone grazie all'appunto "Balestrazzi – finto stucco e oro – fiori. Intonazione fondi – rosa vecchio".

Laddove abbiamo riconosciuto il soggetto, abbiamo accostato il disegno/schizzo/bozzetto all'opera finale a noi nota dei Prayer. È il caso del disegno di porta lignea scura (indicato nel taccuino come "Fig. 28") con la porta lignea scura esistente nell'atrio di accesso allo scalone d'onore per il primo piano del Palazzo Ateneo, oppure dello schizzo o bozzetto con l'iscrizione 'parete' (indicato come "Fig. 33") confrontabile con i tendaggi dipinti nell'Aula Magna lungo le pareti. O ancora gli schizzi o bozzetti con il

12 Questi e altri casi interessanti sono stati discussi da I. MALCANGI ed E. MASTROPASQUA al Convegno nazionale di studi *Bitonto e la Puglia nella prima metà del Novecento* (Bitonto, maggio 2024). In particolare per la cupola di Galatone cfr. E. TROCCOLI 2005, per tutti gli altri dipinti settecenteschi nella chiesa cfr. A. FAITA-L. ANTONAZZO 2020.

13 I. MALCANGI-F. DE MARTINO 2022.

14 Ivi, pp. 449-494, figg. 1-39.

disegno dei pavoni confrontabili con l'elegante pavone nelle *Decorazioni con allegorie e il pavone* (1925 ca.) nel Villino Salerni Protopapa di Taranto¹⁵.

Relativamente allo studio dei palazzi di Bari, nei disegni del suddetto *Taccuino* ho verificato in seguito ulteriori identificazioni con le entità artistiche ancora presenti a Bari: nel disegno in 'stile geometrico' della volta cruciforme, con un'immagine in nicchia, si può riscontrare la corrispondenza con la volta cruciforme dell'androne del Palazzo Ingami Scalvini (in via Cairoli), con un'immagine in nicchia per ogni vela (fig. 4). Nel disegno in 'stile barocco' con un vano di un palazzo dotato di una porta d'ingresso con lo stemma della città di Bari ed anche con lo schizzo del soffitto del vano centrale si può riscontrare probabilmente una sala del Palazzo del Comune di Bari (in corso Vittorio Emanuele) (fig. 5) e nell'altro disegno sempre in 'stile barocco', con l'iscrizione in alto "Luigi XIV", particolari parietali in stile Luigi XIV riscontrabili in varie altre opere autografe (fig. 5).

Nell'ambito dei disegni in 'stile barocco' l'unico chiaramente definito da un'iscrizione è quello di una volta o soffitto con un cornicione perimetrale a prospettiva illusio-nistica con il preciso appunto su tre righe: "Balestrazzi – [primo rigo] / finto stucco e oro – fiori [al secondo rigo] / Intonazione fondi – rosa vecchio [al terzo rigo]".

Grazie alla precisazione del cognome della famiglia committente, Balestrazzi, molto nota a Bari nell'ambito dell'ottica e dell'oculistica¹⁶, sono riuscita a identificare il relativo palazzo (in via Imbriani) e, grazie alla disponibilità dei proprietari, a poterne fotografare l'interno (fig. 7).

Si tratta di un prezioso inedito, in quanto – posto a confronto con il disegno (fig. 8) – ripropone strette analogie stilistiche nel cornicione perimetrale a prospettiva illusio-nistica e identità coloristiche con quelle proposte nella iscrizione autografa.

In più riscontriamo la presenza dell'intreccio a graticcio, analogo al disegno, così come la cornice quadrilobata centrale, mentre la novità rintracciabile nell'opera finale è la presenza di un dipinto firmato di Antonio Lanave. Una novità rispetto al motivo 'a stampino' proposto nel disegno, molto simile a quello presente nella grande volta incannucciata del Salone delle feste del Palazzo della Prefettura a Bari,¹⁷ dipinto con un grande tessuto prezioso analogamente al catino absidale dell'Aula Magna del Palazzo Ateneo a Bari (fig. 1).

Interessante dunque questa variante con il dipinto centrale firmato "A. Lanave" in basso ai piedi del puttino volante – su un cielo blu profondo – verso un nugolo di put-tini alati tra le nuvole celestiali secondo la tradizione figurativa dell'epoca negli interni della case private¹⁸.

15 Ivi, p. 50, figg. 38-39, 40.

16 Cfr. *1866-1966: UNA DITTA* 1966, p. 5.

17 Cfr. il saggio di I. MALCANGI pubblicato nel presente libro.

18 Per una panoramica cfr. A. DI BENEDETTO 2008. È interessante ipotizzare che il pittore Antonio Lanave sia

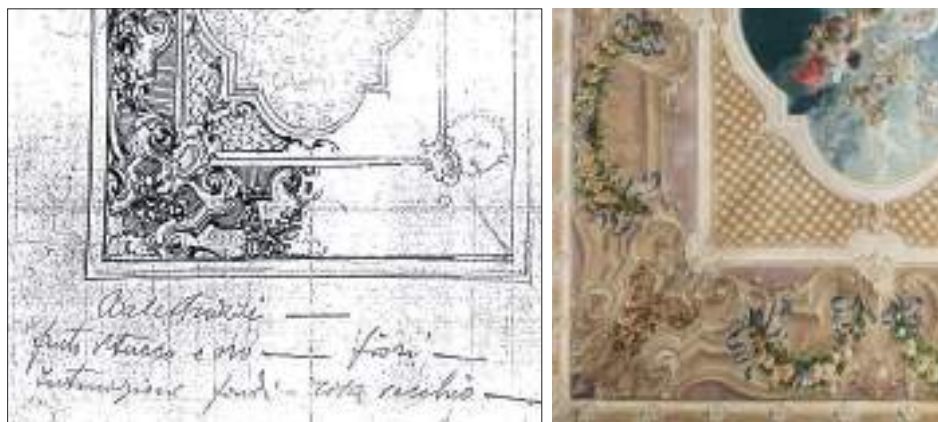


Fig. 8

Fig. 8 - Confronto tra il disegno preparatorio e il soffitto a prospettiva illusionistica di Mario e Guido Prayer in Palazzo Balestrazzi a Bari.

Tale pregevole opera del pittore e scultore Antonio Lanave è anch'essa inedita e va ad ampliare il catalogo dell'artista (Bari, 19 ottobre 1878-15 novembre 1953), tra cui primeggia "la splendida tela quadrilobata *Allegoria della Provincia di Bari* (1935) nel soffitto della Sala Consiliare del Palazzo della Provincia di Bari" al lungomare Nazario Sauro. Antonio Lanave¹⁹ fu allievo del decoratore Michele Guerra, dei famosi pittori Nicola Colonna (Palo del Colle, 1862-Bari, 1949) e Raffaele Armenise (Bari, 1852-Milano, 1925) col quale collaborò per i dipinti del Teatro Petruzzelli (1899-1903) di Bari. Proprio di Antonio Lanave il nipote, Nicola, fu allievo e collaboratore dei Prayer²⁰.

parente del già citato Soprintendente Gaetano Lanave a proposito della permanenza operativa di Mario Prayer a Bari.

19 Per la biografia di Antonio Lanave cfr. S. DE BARTOLO 2023, p. 84. Antonio Lanave ebbe due fratelli artisti, ambedue specializzati nella scultura lignea: Michele Lanave (Bari, 21 gennaio 1890-Giovinazzo, 12 giugno 1963) e Emanuele Lanave (Bari, 29 febbraio 1876-4 novembre 1940).

20 I. MALCANGI, F. DE MARTINO 2022, p. 396.

Riferimenti bibliografici

S. BARBUTI, C. CALÒ CARDUCCI, M. PASCULLI FERRARA, *Bari e il suo Ateneo 1866-1935*, Cacucci, Bari 2005, pp. 7-40.

R. D'ANDREA, *La Madonna della Coltura di Parabita: ragioni del titolo. Il santuario. Il culto*, Editrice domenicana italiana, Napoli 1996, pp. 36-37.

S. DE BARTOLO, *Arte e artisti a Bari. Raffaele Armenise, Cesare Augusto Corradini, Saverio Dioguardi, Angelo Messeri, Mario Sabatelli*, L'Arco e la Corte, Bari 2023.

A. DI BENEDETTO, *Artisti della decorazione. Pittura, scultura dell'ecclettismo nei Palazzi napoletani di fin de siècle*, Electa, Napoli 2008.

M. DONVITO, I. MALCANGI, E. MASTROPASQUA, *Le Chiese di Gioia del Colle. I dipinti e gli affreschi dal XVI al XX secolo*, Prefazione di M. PASCULLI FERRARA, Collana del Centro Ricerche di Storia Religiosa in Puglia BIBLIOTECA DELLA RICERCA. PUGLIA STORICA, diretta da G. Dotoli, M. Pasculli Ferrara, I. Di Liddo, Schena, Fasano 2023, pp. 42-61, 71-77, 78-89.

A. FAITA-L. ANTONAZZO, *La famiglia Letizia in età barocca. Ricostruzione storica e biografica...opus pennicilli excellentis pictoris Agnelli Letitia Alexanensis*, Prefazione di M. PASCULLI FERRARA, Collana del Centro Ricerche di Storia Religiosa in Puglia BIBLIOTECA DELLA RICERCA. PUGLIA STORICA, diretta da G. Dotoli, M. Pasculli Ferrara, Schena, Fasano 2020.

M. GUASTELLA, *Pitture murali inedite o misconosciute di Mario Prayer (1887-1959)*, in N. CLEOZZO-M. PANARELLO (a cura di), *"Oltre Longhi" ai confini dell'arte: scritti per gli ottant'anni di Francesco Abbate*, Centro Studi sulla civiltà artistica dell'Italia meridionale 'Giovanni Previtali', Portici 2019.

I. MALCANGI-F. DE MARTINO, *'Guida' ai dipinti murali di Mario e Guido Prayer (1924) nell'Aula Magna del Palazzo Ateneo di Bari. Un'Aula Magna da mito*, Prefazione di M. PASCULLI FERRARA, Collana del Centro Ricerche di Storia Religiosa in Puglia BIBLIOTECA DELLA RICERCA. PUGLIA STORICA, diretta da G. Dotoli, M. Pasculli Ferrara, Schena, Fasano 2022.

M. PASCULLI FERRARA, *Il Palazzo Ateneo e i 'suoi giardini storici'*, in *Università degli Studi di Bari. Gli edifici storici*, Edizioni L'Orbicolare, Milano-Bari 2013, pp. 4-47.

M. PASCULLI, *Prefazione*, in I. MALCANGI-F. DE MARTINO *'Guida' ai dipinti murali di Mario e Guido Prayer (1924) nell'Aula Magna del Palazzo Ateneo di Bari. Un'Aula Magna da mito*, Collana del Centro Ricerche di Storia Religiosa in Puglia BIBLIOTECA DELLA RICERCA. PUGLIA STORICA, diretta da G. Dotoli, M. Pasculli Ferrara, Schena, Fasano 2022, p. XI, fig. 7.

E. TROCCHI, *I Prayer, pittori-decoratori veneziani nel Meridione d'Italia tra Ottocento e Novecento*, in F. ABBATE (a cura di), *Interventi sulla "questione meridionale"*, Centro Studi sulla Civiltà Artistica dell'Italia Meridionale 'Giovanni Previtali', Donzelli, Roma 2005, pp. 421-422.

1866-1966: una ditta che è cresciuta di pari passo con la città. Balestrazzi: un secolo al servizio del progresso di Bari, in "Gazzetta del Mezzogiorno", 24 dicembre 1966, p. 5.



Fig. 1

Fig. 1 - Mario e Guido Prayer, *Decorazione del Salone delle Feste*, Bari, Palazzo del Governo.

I FRATELLI MARIO E GUIDO PRAYER E IL REVIVAL DELLA PROSPETTIVA ILLUSIONISTICA SETTECENTESCA NEL SALONE DELLA PREFETTURA DI BARI (1932) E NELLA SALA CONSILIARE DEL PALAZZO DI CITTÀ DI BISCEGLIE (1936)

Irene Malcangi

ABSTRACT: *Mario (1887-1959) and Guido (1898-1968) Prayer, brothers and artists of Venetian origins, trained at the Academy of Fine Arts in Venice and specialized in Lyon in the field of Italian eclectic art. In the first half of the twentieth century they arrived in Bari where they started a flourishing bottega together. The commission that consecrated the fame of the two artists was the pictorial decoration of the Aula Magna of the University Palace of Bari signed 1924. This was followed by many other works.*

In the context of their perspective decorations, we intend to analyse, supported by unpublished archive documentation, the Salone delle Feste of the Government Palace in Bari (1932) and that of the Sala Consiliare of Bisceglie. The Government Palace of Bari has a complex history that has its roots between 1815 and 1830. It was originally the seat of the Intendency and then it became the seat of the Prefecture. From 1928 to 1936 it was also the seat of the provincial art gallery.

The decoration of Bisceglie presents some stylistic and illusionistic similarities with the decoration of the Salone delle Feste of Bari. It could testify the important role of the Prayer brothers in the twentieth century.

KEYWORDS: Quadraturism of 20th century, revival, Mario and Guido Prayer, Bisceglie, Bari.

Il panorama artistico pugliese oggi è ancora poco studiato dal punto di vista della prospettiva illusionistica del Novecento¹ ed è invece caratterizzato dalla presenza di notevoli casi studio che andrebbero indagati opportunamente. Per fornire un significativo apporto a tale corrente nell'ambito pugliese propongo due esempi: la decorazione del Salone delle Feste nel Palazzo del Governo di Bari e la decorazione della Sala Consiliare del Comune di Bisceglie, entrambe realizzate da Mario e Guido Prayer.

1 L'VIII Convegno Internazionale di Studi "Ingannare «l'occhio a meraviglia». Quadraturismo e grande decorazione" a cura di Elisa Acanfora (Matera, 4-6 ottobre 2023) ha offerto una grande opportunità per lo studio scientifico dei vari e inediti casi di decorazioni a prospettiva illusionistica in Italia nel Novecento. Si inserisce in un ciclo di convegni tematici iniziati nel 2002 (Rimini) che ci portano all'approfondimento della tematica dell'"Arte della Quadratura" fino ai recenti Bari 2019, Pontremoli 2022 e Varese 2023.



Fig. 2

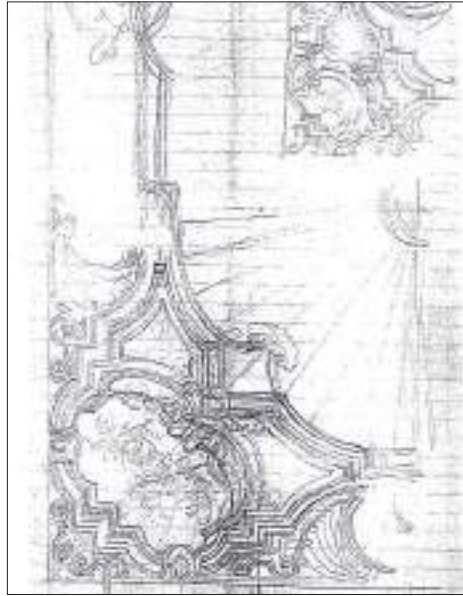


Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5

Fig. 2 - Mario e Guido Prayer, *Decorazione del Salone delle Feste*, particolare della data 1932, Bari, Palazzo del Governo (foto: Irene Malcangi).

Fig. 3 - Mario e Guido Prayer, *Schizzo per un particolare della decorazione del Salone delle Feste del Palazzo del Governo a Bari*, Collezione privata.

Fig. 4 - Guido Prayer, *Decorazione*, Bisceglie, Palazzo di Città, Sala Consiliare (foto: Irene Malcangi).

Fig. 5 - Guido Prayer, *Decorazione*, part., Bisceglie, Palazzo di Città, Sala Consiliare (foto: Irene Malcangi).

Le figure dei due artisti negli ultimi anni stanno riscuotendo l'attenzione che meritano grazie a un processo di promozione e valorizzazione² avviato da qualche anno mediante l'organizzazione di iniziative importanti. Ad esempio, la manifestazione *Art Nouveau Week*³ svoltasi a Bari nel 2019, cui ho avuto il piacere di partecipare come guida, il brillante riconoscimento del Premio *LibertyCity* per Bari relativo proprio all'operato dei Prayer, nonché il mio volume *'Guida' ai dipinti murali di Mario e Guido Prayer (1924) nell'Aula Magna del Palazzo Ateneo di Bari. Un'Aula Magna da mito (2022)*⁴.

Mario (1887-1959) e Guido (1898-1968) Prayer nacquero rispettivamente a Torino e a Venezia, intrapresero entrambi lo stesso percorso di studi presso l'Accademia di Belle Arti di Venezia e si specializzarono a Lione, in Francia. Mario giunse a Bari nel 1915, invitato da Gaetano Lanave, Soprintendente alle Belle Arti di Bari, dove poco dopo si sposò e fu ben presto raggiunto da suo fratello Guido. Nel 1919 realizzarono insieme in Puglia la prima opera pittorica nella Chiesa di S. Giuseppe a Toritto, dando così inizio ad una longeva e pregevole carriera artistica⁵.

I fratelli Prayer, discendenti da una nobile famiglia di artisti, lavorarono instancabilmente in un forte sodalizio anche quando Mario si trasferì in Basilicata, dove realizzò cospicue opere illustri, mentre Guido rimase a Bari, impossibilitato a trasferirsi.

È emblematico quanto Mario e Guido Prayer siano stati attivi ed eclettici, fortemente dediti all'arte in tutte le sue forme. Infatti sia per formazione, sia per le esigenze poste in essere dalle occasioni della vita, i due fratelli non si dedicarono solo alla pittura e alla scultura, ma furono attivi in diversi settori artistici e, dunque, nell'arte in tutte le sue espressioni.

Realizzarono numerose opere in edifici pubblici e privati, in edifici di culto, in teatri, in cinema e tanto altro, e si dedicarono anche all'allestimento di scenografie, soprattutto in occasione degli eventi del maggio barese. Indubbiamente la maestosa opera

2 Il concetto di valorizzazione, anche nel caso delle opere di Mario e Guido Prayer, va inteso come promozione della conoscenza, ai sensi dell'articolo 6 del Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio (d. lgs. 42/2004). Una specificazione doverosa, poiché i Prayer sono sempre stati noti a Bari, in Puglia e in Basilicata, ma meritano il giusto approfondimento.

3 Si tratta di un evento che si svolge con cadenza annuale: un'intera settimana dedicata alla cultura del Novecento organizzata per celebrare la corrente artistica del Liberty italiano. Referente dell'Associazione "Italia Liberty" per la Puglia è l'Associazione "Ars Toto" con la dottoressa Maria Elena Toto.

4 Il volume ha conseguito nel 2024 due prestigiosi premi (*Premio Carlo Levi per la Saggistica nazionale* e *Conversano Premio speciale Maria Marangelli 'Cultura e Società nella Puglia di ieri e di oggi'*).

5 Cfr. I. MALCANGI-F. DE MARTINO 2022; I. MALCANGI 2022, pp. 605-624.



Fig. 6



Fig. 6bis

Fig. 6 - Guido Prayer, *Progetto della decorazione mai realizzata per la Sala Consiliare del Palazzo di Città a Bisceglie*, Collezione privata.

Fig. 6bis - Guido Prayer, *Progetto della decorazione realizzata per la Sala Consiliare del Palazzo di Città a Bisceglie*, Collezione privata; sulla base è scritto: "Decorazione soffitto Sala di Consulta del Palazzo di Città di Bisceglie 1 a 25".

pittorica che consacrò la fama dei due artisti fu la decorazione dell'Aula Magna del Palazzo Ateneo di Bari realizzata nel 1924, in soli quattro mesi, in occasione dell'emanazione del decreto di istituzione dell'Università a Bari e della successiva inaugurazione del primo anno accademico avvenuta il 15 gennaio 1925. Una pregevole opera dallo splendore iconografico senza eguali per altre Aule Magne d'Italia e che rappresentò un trampolino di lancio per la carriera dei due fratelli, dando il via a tante commissioni di lustro. Tra queste è datata 1932 la decorazione del Salone delle Feste nel Palazzo del Governo di Bari⁶ (fig. 1). A tal proposito, gli studi editi sino ad oggi su tale argomento⁷ datano l'opera al 1938 o genericamente a "fine anni Trenta". In realtà in un mio recente sopralluogo al Salone delle Feste, ho potuto notare nella decorazione, e in particolare nel sotto cornicione ad angolo del retro-prospetto del Palazzo, un'iscrizione finora inosservata realizzata dagli stessi Prayer (che tuttavia non si firmano): si legge "A.D. MCMXXXII - XI ·E·F." (fig. 2) che corrisponde proprio al 1932, XI anno dell'Era Fascista⁸. Pertanto la decorazione in questione fu realizzata indubbiamente in una data

6 Il Palazzo del Governo di Bari è un fulcro importante per la città. Originariamente fu un convento dei frati domenicani ubicato a ridosso della Chiesa di S. Domenico. Con la soppressione dell'ordine dei domenicani avvenuta nel 1809 l'edificio fu acquistato dal Demanio. Nel 1815 ebbe inizio l'ammodernamento per trasformarlo in sede dell'Intendenza, se ne occuparono l'architetto Giuseppe Gimma e l'Ingegnere Giacomo Prade (cfr. C. GELAO 2004) costruendo ex novo l'intero prospetto sull'attuale Corso Vittorio Emanuele, ai tempi Corso Ferdinando (M. PASCULLI 1996, pp. 507-511), D. DONOFRIO DEL VECCHIO, a cura di, 2015). Dopo l'Unità d'Italia il Palazzo dell'Intendenza divenne sede della Prefettura e, dal 1928 al 1936, ospitò la Pinacoteca provinciale (sul tema cfr. M. GERVAStO 1930; C. GELAO 1998; EAD. 1999; EAD. 2005; EAD. 2006).

7 M. CRISTALLO 1994; ID. 2006; R. VODRET-C. TEMPESTA 2006; M. CRISTALLO, F. VONA, M. C. DE LORENZO 2008.

8 È noto che il Regime fascista introdusse la cosiddetta Era Fascista ("E.F.") che iniziava con la data della Marcia su Roma, ovvero il 28 ottobre 1922. Ogni anno dell'Era veniva contraddistinto, pertanto identificabile, dall'aggiunta del corrispondente numero romano accanto alla data.

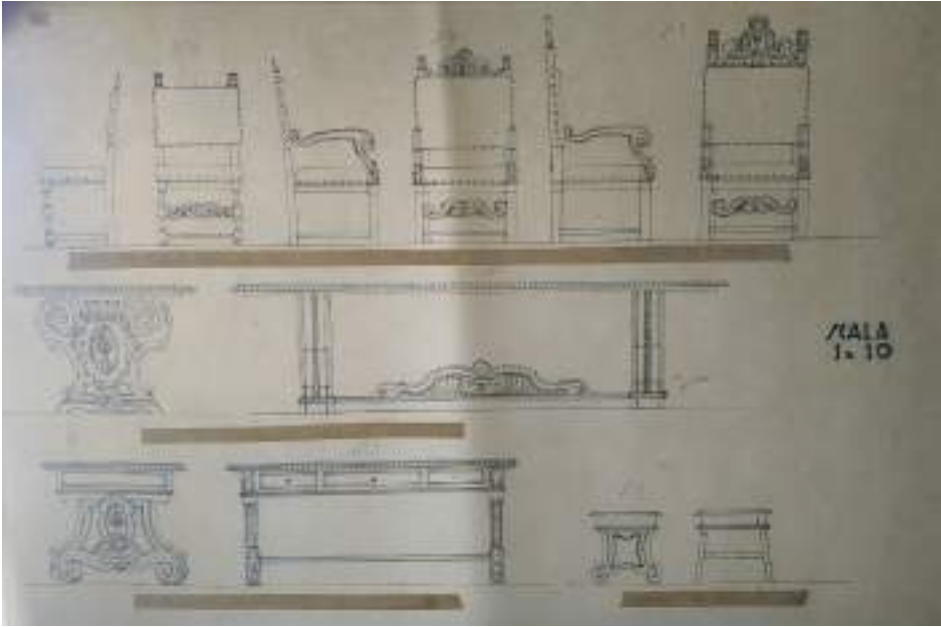


Fig. 7

fig. 7 - Guido Prayer, *Progetto degli arredi per la Sala Consiliare del Palazzo di Città a Bisceglie*, Collezione privata.

circoscrivibile nell'anno che va dal 28 ottobre 1932 al 31 dicembre 1932.

La decorazione del Salone delle Feste corre lungo tutto il cornicione perimetrale della volta: si tratta di un esempio di prospettiva illusionistica di gusto settecentesco realizzata in pieno Novecento. L'elemento sicuramente più interessante e ricorrente è “il motivo a intreccio su uno sfondo di cielo con putti che sorreggono stemmi”⁹ e nella decorazione tutta è evidente lo stile barocco “nel dialogo serrato tra vero e verosimile che trae la sua forza dall'illusionismo del cielo dipinto, visibile al di là delle grate in legno inquadrato entro complesse cornici mistilinee in finto stucco bianco e dorato”¹⁰.

Tra i vari schizzi, bozzetti e disegni dei fratelli Prayer che ho reperito in collezione privata, ho individuato lo schizzo¹¹ (fig. 3) del già citato “motivo a intreccio”. È evidente che la decorazione finale eseguita rispecchi lo schizzo preparatorio, un elemento molto importante poiché ritengo sia una prova della paternità dell'opera che è priva di firma e per la quale non ho reperito la relativa documentazione.

9 F. VONA 2008, p. 15.

10 *Ibidem*.

11 Già pubblicato in *Taccuino dei disegni, schizzi, bozzetti di Mario e Guido Prayer*, in I. MALCANGI-F. DE MARTINO 2022, ma senza interpretazione.



Fig. 8

Fig. 8 - Mario e Guido Prayer, *Decorazione*, Bari, Palazzo del Comune, Sala Consiliare (foto: Irene Malcangi).

Le decorazioni con motivo a intreccio sono intervallate su ogni lato della volta da coppie di putti che sorreggono lo stemma della provincia di Bari nei colori blu e bianco con il pastorale, e lo stemma della città di Bari bianco e rosso. Ai piedi dei monumentali putti ricorrono – come motivo continuo – semivalve di conchiglie analoghe a quelle presenti nello schizzo di collezione privata appena analizzato (fig. 3). Nel Salone delle Feste la parte centrale del soffitto è priva di una decorazione a prospettiva illusionistica, che invece ci si aspetterebbe come nei modelli settecenteschi, ma presenta ripetuta-

mente – come riempitivo del programmato spazio vuoto – un motivo decorativo di piccole dimensioni, realizzato dai pittori con uno stampino o mascherina, allusivo alla stesura di un grande tessuto prezioso.

Nella ricerca d'archivio che ho svolto, ho reperito presso l'Archivio di Stato di Bari il documento datato 17 ottobre 1981 in cui il Prefetto comunicò al Provveditorato regionale e alla Soprintendenza l'urgenza di provvedere a un restauro nel Salone delle Feste della Prefettura, poiché a causa di un incidente verificatosi al pavimento del secondo piano del palazzo (in particolare a causa della presunta caduta di attrezzi di lavoro e di infiltrazioni di acqua), la volta del Salone fu gravemente danneggiato al centro¹². Tale documento inedito è molto importante perché cita testualmente “consolidamento travi sovrastanti salone rappresentanza” e pertanto ci dà certezza – come è visibile anche oggi – che si trattasse di un soffitto sotto il quale è stata poi realizzata la volta ‘ad incannucciata’.

Il 4 novembre 1981 il Soprintendente Architetto Riccardo Mola decise e comunicò alla ditta che avrebbe dovuto occuparsi dei lavori:

L'intonaco va, come si è potuto constatare tramite sopralluogo, preventivamente consolidato all'incannucciata. Si provvederà in seguito al consolidamento statico delle strutture portanti, e, infine, alla necessaria opera di integrazione pittorica¹³.

Nel 1992 la restauratrice della Soprintendenza di Bari, dottoressa Daniela De Bellis, svolse il restauro della parte centrale della volta del Salone delle Feste nel Palazzo della Prefettura di Bari. Per questo studio mi sono avvalsa della documentazione fornitami dalla restauratrice, che mi ha riferito che nel 1992 trovò nel soffitto un'ampia spaccatura di un paio di metri e riuscì a restaurarla. L'intonaco del soffitto era inglobato in una ‘incannucciata’, imputridita per le infiltrazioni da acqua piovana, così da creare un grosso cratere. Grazie a questa preziosa testimonianza abbiamo conoscenza dunque

12 Archivio di Stato di Bari (d'ora in poi ASBa), Fondo Soprintendenza BBAAAASSBA – I, Busta 52, fascicolo 208 (forse è 368) *Bari, Prefettura Palazzo*. La ricerca d'archivio da me condotta ha portato alla luce notizie interessanti circa l'edificio che ebbe una storia complessa. Già dal 1962 ci furono gravi difficoltà, di diverso tipo, per il Palazzo del Governo di Bari: arieggiò l'ipotesi di abbattere l'edificio per la necessità di ampliare il numero di uffici poiché non era possibile ricavare nuovi spazi nella struttura esistente a causa dei lunghi e stretti corridoi tipici dell'ex convento. La proposta di abbattimento fu respinta dalla Soprintendenza poiché l'edificio, per la sua notevole importanza storico-artistica, nel 1929 era stato vincolato. Il Soprintendente Franco Schettini propose di espropriare le casupole in via S. Domenico per sostituirle con un nuovo edificio da collegare a quello esistente tramite cavalcavia. Anche questa proposta fu bocciata perché in contrasto con il Regolamento edilizio per la città vecchia (non era possibile edificare oltre il terzo piano di altezza). Nell'aprile del 1963 tutti gli uffici della Prefettura, eccetto gli uffici del Prefetto e le sale di rappresentanza, furono trasferiti in un nuovo edificio in via Quintino Sella, angolo via Abate Gimma. Passarono altri anni prima che si eseguissero i lavori urgenti perché sorsero vari problemi a causa della proprietà dell'edificio: il Palazzo era di proprietà contesa tra Amministrazione Finanziaria e Provincia di Bari con probabile vertenza giudiziaria. Solo nel 1977 furono svolti “lavori di sistemazione e straordinaria manutenzione” del Palazzo di cui ho trovato presso l'Archivio di Stato di Bari analitica e dettagliata documentazione con annessa relazione specifica dei lavori da farsi.

13 ASBa, Fondo Soprintendenza BBAAAASSBA, I, Busta 52, fascicolo 208 (o 368), *Bari, Prefettura Palazzo*.

del fatto che i Prayer (o le maestranze a loro collegate) realizzarono una volta ad incannucciata e questo denoterebbe le capacità e la maestria dei due artisti nell'adottare una complessa tecnica che solitamente fungeva da controsoffitto inglobando la malta d'intonaco (intonachino) dove l'artista poi eseguiva la decorazione¹⁴.

La assialità del Salone delle Feste del Palazzo del Governo di Bari mi ha ricondotto alla memoria la Sala Consiliare del Palazzo di Città di Bisceglie¹⁵ (fig. 4), mia città, che presenta una stretta analogia con la decorazione perimetrale a prospettiva illusionistica presente nelle due sale.

In entrambi i casi infatti, il soffitto è privo di decorazione ed è caratterizzato invece da un ripetuto motivo decorativo realizzato con mascherina. Questa analogia tra le due sale ha rivelato – grazie alla ricerca da me condotta nella realtà locale – che alla Sala Consiliare di Bisceglie è legato il nome di Guido Prayer (fratello di Mario) tradizionalmente annoverato da sempre come artista esecutore di tale raffinata decorazione e a me confermato oralmente dalla figlia dell'artista. Presumibilmente la decorazione è databile al 1936, sebbene non sia stato purtroppo possibile svolgere a tal riguardo un'adeguata ricerca archivistica a causa dell'inagibilità dell'Archivio storico di Bisceglie, chiuso al pubblico da diversi anni.

Il soffitto è scompartito in tre sezioni di architetture a 'cielo aperto' nelle quali si sarebbero dovuti moltiplicare gli spazi che invece non sono presenti. Nella decorazione, nel suo complesso, è evidente il susseguirsi delle aperture e, analogamente al soffitto del Salone delle Feste a Bari, anche qui al centro viene utilizzata la tecnica dello 'stampino' per riempire lo spazio vuoto.

Il cornicione è ancora in forme tipicamente settecentesche, a volute sorrette da bombatura scanalata che esaltano all'angolo i cartigli vuoti (fig. 5). Nel lato lungo del soffitto della Sala la decorazione è caratterizzata da rami di quercia, inspiegabili se non si sapesse che nello stemma della città di Bisceglie è presente una quercia¹⁶.

14 Probabilmente modello per tale tipologia di volta potrebbe essere stata la volta settecentesca ad 'incannucciata' della cattedrale di Bari, frutto dell'imbarocchimento della chiesa romanica ad opera dell'architetto napoletano Domenico Antonio Vaccaro (1738-1745). Cfr. M. PASCULLI FERRARA 1983, ed. 1986, pp. 75-90; M. PASCULLI FERRARA 1984, pp. 3-48.

15 Così ho deciso di effettuare vari sopralluoghi alla Sala biscegliese e porgo un ringraziamento all'Avv. Biagio Lorusso (già sindaco di Bisceglie 1994-1995) per la sua preziosa collaborazione e per il continuo e instancabile impegno per la promozione e la salvaguardia delle tradizioni di Bisceglie, della città, degli uomini e delle donne illustri che ne hanno scritto la storia nei secoli. Analogamente al Palazzo del Governo di Bari, anche il Palazzo di Città di Bisceglie fu un convento domenicano e divenne Palazzo di Città, funzione che dal 1813 svolge ancora oggi. Sulla storia di Bisceglie e in particolare a riguardo del Palazzo di Città cfr. G. DI BENEDETTO-G. LA NOTTE 1988; G. TODISCO 2007, pp. 12-13; G. TODISCO 2008, pp. 14-15; ID. 2008; I. DI LIDDO 2008, pp. 165-171; M.A. LA NOTTE 2012-2013.

16 "Lo stemma del Comune è rappresentato da un albero di quercia sradicato, di color oro, campeggiante in uno scudo rosso [...] Il color oro risale ai tempi di Carlo II d'Angiò, che ne decorò lo stemma per premiare la fedeltà e il valore dei cittadini biscegliesi. Nel 1532 l'imperatore Carlo V concedeva all'Università la facoltà di dipingere o imprimere sullo stemma civico la corona cesarea, lo stemma si raffigura circondato negli altri tre lati da due rami, uno di quercia e l'altro di alloro, di colore verde naturale, annodati per i gambi da un nastro tricolore", M. COSMAI 2003, p. 242; cfr. ID. 1960.

Inoltre ho rintracciato sulla facciata dell'edificio lo stesso stemma con la quercia e la corona regale, così come è rappresentato nel cartiglio del soffitto della Sala Consiliare. Ritengo non ci sia alcun dubbio sul fatto che l'autore della decorazione della Sala Consiliare del Comune di Bisceglie sia proprio Guido Prayer, poiché ho reperito, in collezione privata, gli inediti progetti di decorazione e di progettazione degli arredi. In particolare si tratta di due progetti a noi pervenuti in disegni ormai sbiaditi: il primo mai realizzato (fig. 6). Il secondo progetto (fig. 6 bis), quello definitivo ed eseguito, che rispecchia l'attuale decorazione, fu così denominato dall'artista "Decorazione soffitto Sala di Consulta del Palazzo di Città di Bisceglie 1 a 25".

Altrettanto prezioso è il progetto del cancello in ferro battuto per il Palazzo di Città di Bisceglie firmato da Guido Prayer che presenta minime differenze rispetto a quello oggi esistente.

Particolarmente interessante è anche il progetto relativo agli arredi della Sala (fig. 7)¹⁷. Cercando riscontro tra il progetto e gli arredi attualmente presenti nella Sala, si nota che furono progettati venti "sedie per Uffici e Salone" ancora oggi esistenti, quattro "poltrone per uffici e salone" non conservate, una "poltrona per il Salone" tuttora in loco (si tratta della poltrona riservata al Sindaco, che si differenzia dalle altre per la presenza dello stemma della città), mentre non ho trovato riscontro negli arredi esistenti per un "tavolo per il gabinetto del Sig. Podestà" e per uno "scanno per [...] telegrafo". Il "grande tavolo per il salone", invece, è tutt'oggi esistente ma non più ubicato nella Sala Consiliare ed è collocato in una delle Sale importanti del Palazzo di Città. Si tratta di un tavolo particolarmente interessante che presenta lo stesso motivo della voluta a bombatura scanalata della decorazione del soffitto della Sala Consiliare.

Tornando alla decorazione dei soffitti delle due importanti sale oggetto del mio studio, ritengo che questa tipologia di prospettiva illusionistica del Novecento degli artisti Mario e Guido Prayer sia un vero e proprio esempio di prospettiva illusionistica di gusto settecentesco¹⁸ che si inserisce appieno nelle tipologie delle decorazioni di quel periodo. Ne sono prova altre opere dei due fratelli: la decorazione della Sala consiliare del Comune di Toritto (1921), quella della Sala consiliare del Comune di Bari (fig. 8) (1930) e della Sala consiliare di Ostuni (1936).

Un modello dunque che ha interessato prevalentemente importanti luoghi istituzionali.

17 Per gli arredi dell'assetto originario della Sala Consiliare di Bisceglie sono presenti poche informazioni presso l'Archivio storico comunale di Bisceglie, Categoria I Amministrazione, busta 27.

18 Per una vasta campionatura di volte e soffitti settecenteschi a prospettiva illusionistica in Puglia (cfr. I. DI LIDDO, 2010, ristampa 2018), e a Bisceglie (cfr. P. CONSIGLIO, M. INGRAVALLE, G. LA NOTTE 2021, I, pp. 14-15, II, pp. 10-11, 47,50-51, 54, 64).

Riferimenti bibliografici

- P. CONSIGLIO, M. INGRAVALLE, G. LA NOTTE, *Palazzi di Bisceglie. storie di uomini e di pietre*, Adda, Bari 2021.
- M. COSMAI, *Storia di Bisceglie con profilo della vita amministrativa (sec. XV-XVIII) di Giovanni Bruni*, Edizioni del Palazzuolo, Circolo Professionisti Bisceglie 1960.
- M. COSMAI, *Bisceglie nella storia e nell'arte*, Eurografica, Bisceglie 2003.
- M. CRISTALLO, *Il Palazzo della Prefettura di Bari*, Adda, Bari 1994.
- M. CRISTALLO, *Palazzi di Puglia*, Adda, Bari 2006.
- M. CRISTALLO, F. VONA, M. C. DE LORENZO, *I Palazzi della Prefettura e della Provincia di Bari*, l'Orbicolare, Milano 2008.
- G. DI BENEDETTO-G. LA NOTTE (a cura di), *Bisceglie nella documentazione grafica dal '500 al '900*, Archivio diocesano di Bisceglie, Archivio di Stato di Bari, Molfetta 1988.
- I. DI LIDDO, *Il Sistema delle residenze Fiori a Bisceglie*, in M. FAGIOLO (a cura di), *Atlante del Barocco in Italia. Il sistema delle residenze nobiliari. Italia meridionale*, 3 voll., De Luca, Roma 2008-2009.
- I. DI LIDDO, *L'arte della Quadratura. Grandi decorazioni barocche in Puglia*, Collana del Centro Ricerche di Storia Religiosa in Puglia Biblioteca della Ricerca. PUGLIA STORICA, Schena, Fasano 2010, ristampa 2018.
- D. DONOFRI DEL VECCHIO (a cura di), *Gioacchino Murat e la nuova città di Bari*, atti del Convegno di studio del bicentenario murattiano (Bari, 25 giugno 2013), Società di Storia Patria per la Puglia, Convegno XXV, Puglia Grafica Sud, Bari 2015.
- V. FRANCHETTI PARDO (a cura di), *L'architettura nelle città italiane del XX secolo dagli anni Venti agli anni Ottanta*, atti del convegno (Roma, 2001), Jaca Book, Milano 2003.
- C. GELAO, *La Pinacoteca provinciale di Bari: opere dall'XI al XVIII secolo*, Argas, Roma 1998.
- C. GELAO, *Giuseppe Gimma 1747-1829, un architetto tra due secoli: città, monumenti e infrastrutture nella Puglia borbonica*, Mario Adda, Bari 2004.
- M. GERVASIO, *La Pinacoteca Provinciale di Bari*, Laterza & Polo, Bari 1930.
- M.A. LA NOTTE, *Palazzo San Domenico di Bisceglie, tra immagini e misure*, tesi di laurea in Disegno dell'Architettura, Politecnico di Bari, relatore prof. C. VERDOSCIA, a.a. 2012-2013.
- I. MALCANGI, *Invito alla "quadratura" dell'Aula Magna del Palazzo Ateneo dell'Università degli Studi di Bari Aldo Moro*, in I. DI LIDDO, M. PASCULLI FERRARA, M. SACCENTE (a cura di), *L'arte della quadratura Storia e restauro Quadraturismo e Grande Decorazione nella pittura di età barocca*, Collana del Centro Ricerche di Storia Religiosa in Puglia BIBLIOTECA DELLA RICERCA. PUGLIA STORICA, diretta da G. DOTOLI-M. PASCULLI FERRARA, Schena, Fasano 2022.
- I. MALCANGI-F. DE MARTINO, *'Guida' ai dipinti murali di Mario e Guido Prayer (1924) nell'Aula Magna del Palazzo Ateneo di Bari. Un'Aula Magna da mito*, Prefazione di M. PASCULLI FERRARA, introduzione del Magnifico Rettore Stefano Bronzini, Collana del Centro Ricerche di Storia Religiosa in Puglia BIBLIOTECA DELLA RICERCA. PUGLIA STORICA, diretta da G. DOTOLI-M. PASCULLI FERRARA, Schena, Fasano 2022.
- M. PASCULLI FERRARA, *Arte napoletana in Puglia dal XVI al XVIII secolo: pittori, scultori, marmorari, architetti, ingegneri, argentieri, riggiolari, organari, ferrari, ricamatori, banderari, stuccatori*, Schena, Fasano 1983, pp. 75-90.
- M. PASCULLI FERRARA, *Domenico Antonio Vaccaro. Interventi settecenteschi nella cattedrale di Bari: il nuovo assetto decorativo*, estratto di *Bari Sacra*, Congedo, Galatina 1984, pp. 3-48.
- M. PASCULLI FERRARA, *Schedatura centri urbani. Bari*, in V. CAZZATO-M. FAGIOLO, *Atlante del Barocco in Italia. Terra di Bari e Capitanata*, De Luca, Roma 1996; ed. De Luca, Roma 2002; ed. De Luca, Roma 2008.
- G. TODISCO, *Ottant'anni di architettura militare a Bisceglie (1490-1569)*, in "Il biscegliese", XXXIII, VIII, agosto 2007, pp. 12-13.

G. TODISCO, *Figure e architetture del Rinascimento biscegliese*, in "Il biscegliese", XXXIV, VI-VII-VIII, giugno-luglio-agosto 2008, pp. 14-15.

R. VODRET-C. TEMPESTA, *"La Gioielleria di Dio". Il Patrimonio Artistico del Fondo Edifici di Culto*, De Luca, Roma 2006.

F. VONA, *Il Palazzo della Prefettura. Vicende decorative*, in M. CRISTALLO, F. VONA, M. C. DE LORENZO (a cura di), *I Palazzi della Prefettura e della Provincia di Bari*, l'Orbicolare, Milano 2008.



Fig. 1

Fig. 1 - Integrazione dei dati del laser scanner con i fotopiani elaborati tramite processo fotogrammetrico.

IL RILIEVO PER LA DOCUMENTAZIONE GRAFICA DELLE QUADRATURE DEI SOFFITTI A TAVOLATO DIPINTO NELLA CATTEDRALE DI OTRANTO

Monica Bercigli

ABSTRACT: *Between the late 19th and early 20th century, Apulian Baroque churches underwent a transformation due to restorations aimed at 'Romanesque restoration'. Under these circumstances, little-known cases of quadraturism and illusionism emerged for which no archive documents exist. The Cathedral of Otranto, famous above all for its floor mosaic, consists of three naves on which there are as many valuable wooden ceilings with gilded and painted panels that conceal the original trussed roofs.*

The study presented is the unpublished survey of the ceilings of the aisles, carried out using laser scanning and photogrammetry techniques, with particular attention to the perspective that characterises these "hanging skies" commissioned by Archbishop Andrea Mansi in 1827. The objective of this study is to contribute to the documentation of these works through the creation of documents and drawings useful for subsequent in-depth studies aimed at enhancing the Architectural Heritage.

KEYWORDS: Quadraturism in Apulia, cathedral of Otranto, wooden ceilings, digital models.

La Cattedrale di Otranto in Puglia è conosciuta principalmente per la presenza del famoso mosaico pavimentale risalente al XII secolo, ma ha subito un processo di trasformazione che ha determinato evidenti modificazioni all'originale impianto risalente all'XI secolo, in particolare a causa delle devastazioni inflitte nel corso dell'occupazione turca del 1480.

La cattedrale ha facciata a doppio spiovente notevolmente sopraelevato mentre quelle laterali sono a un solo spiovente. All'interno (fig. 2) è costituita da una pianta a tre navate absidate, scandite da dodici archi a loro volta sorretti da quattordici colonne di granito.

In pieno Settecento monsignor Michele Orsi promosse una serie di interventi, tra cui i controsoffitti delle navate laterali a tavolato ligneo, che coprono le originarie capriate, e inoltre la costruzione di un importante altare marmoreo, rimosso a metà del XX secolo.



Fig. 2

Fig. 2 - Otranto, Cattedrale, navata centrale.



Fig. 3

Fig. 3 - Autore ignoto, *Quadratura*, Otranto, Cattedrale, navata destra.

Risalgono invece al 1827 i controsoffitti lignei delle navate laterali commissionati da monsignor Andrea Mansi che ricordano, nei motivi, i preziosi arazzi con cui si era soliti abbellire le pareti. Sono stati eseguiti da Domenico Antonio Valentini come fa fede la firma sul soffitto ligneo di sinistra¹ (fig. 5).

Purtroppo a differenza del mosaico, i soffitti non sono stati oggetto di studio e di approfondimento, e, dunque, le notizie a riguardo sono sporadiche e superficiali.

Il soffitto ligneo diventa, a partire dalla fine del XVI secolo e fino al XVIII, un elemento architettonico e decorativo fondamentale nelle chiese e nelle cattedrali pugliesi, svolgendo spesso una doppia funzione, quella decorativa e quella di ammodernamento: nasconde le capriate lignee, spesso ormai prive dell'originale decorazione, e modifica la definizione degli spazi che diventano più leggibili grazie a un soffitto piano². In età moderna fino a tutto il '700, la prospettiva illusionistica dipinta sulle pareti e nei

1 G. GIANFREDA 1978, p. 51; cfr. anche G. GIANFREDA 1996.

2 M. PASCULLI FERRARA 2020.



Fig. 4

Fig. 4 - *Stemma dell'orso nella quadratura di destra*, Otranto, Cattedrale, prima e dopo il restauro (da G. GIANFREDA 1996, p. 371).

soffitti di chiese e palazzi ha avuto una grande diffusione³; le volte si trovano generalmente affrescate o con controsoffittature ricoperte con grandi tele o teloni, come nel convento di S. Francesco a Maddaloni⁴, inoltre sono generalmente dotate alla base di un cornicione continuo a decorazione prospettica, mentre nella volta possono avere un cielo sfondato, ovvero aperto con figure, o un cielo sfondato con architetture multiple.

La nuova tecnica settecentesca, la controsoffittatura, formata da un soffitto a lunghi listelli di legno accostati da dipingervi direttamente, viene utilizzata proprio per la realizzazione delle navate laterali della Cattedrale di Otranto.

I SOFFITTI LIGNEI DELLE NAVATE LATERALI

Lo studio delle quadrature della chiesa pugliese si inserisce all'interno di un filone

3 Per la Puglia: I. DI LIDDO 2010, con bibliografia precedente.

4 M. PASCULLI FERRARA 2020, p. 402.



Fig. 5

Fig. 5 - Domenico Antonio Valentini, *Decorazioni*, particolare della firma, Otranto, Cattedrale, soffitto della navata sinistra.

di ricerca più ampio⁵. Grazie alle consolidate metodologie di rilievo digitale integrato⁶, è stato possibile studiare le geometrie e gli impianti prospettici di ciascun soffitto dipinto. Si tratta dell'utilizzo del laser scanner, uno strumento di rilievo affidabile per quanto riguarda gli aspetti morfometrici, e le tecniche di fotogrammetria per ottenere accurate informazioni sul colore e texture fotorealistiche (fig. 1).

La restituzione di affidabili e precisi modelli digitali ad alta risoluzione dei complessi architettonici che contengono gli ambienti dipinti e la realizzazione di immagini ortorettificate delle superfici decorate sono di grande supporto per lo studio e la corretta comprensione delle tecniche di realizzazione dei costrutti architettonici e delle figurazioni anamorfiche⁷.

La cattedrale di Otranto, come detto, è costituita da tre navate con tetto a capriate coperte con cieli appesi lignei⁸. Le due laterali ospitano delle quadrature di dimensioni di circa 15 metri per 7 metri ciascuna.

La navata destra (figg. 3, 7) è situata in piena continuità con la Cappella degli ottocento Santi Martiri, uccisi dai turchi invasori nel 1480.

Un primo piano prospettico è occupato da una balconata sopra la quale si stagliano

5 Nel panorama ormai ampio degli studi sul quadraturismo, anche a livello internazionale, ricordo il contributo del gruppo di lavoro, costituitosi a Firenze nel 2001 per iniziativa di Fauzia Farneti e Stefano Bertocci, proponendosi di coniugare gli aspetti della ricerca storico artistica con lo studio degli aspetti geometrico percettivi della pittura di falsa architettura in epoca barocca. Gli interessi, nel corso degli anni, si sono spinti ad affrontare oggetti di studio e tematiche scientifiche a livello italiano ed europeo, giungendo anche a trattare alcuni esempi nel Nuovo Mondo. Si veda a tal proposito, in specie, S. BERTOCCHI-F. FARNETI 2016; ID. 2002.

6 S. BERTOCCHI-M. BERCIGLI 2018; ID. 2020.

7 M. BERCIGLI 2023.

8 G. GIANFREDA 2022, p. 3.



Fig. 6

Fig. 6 - Ricerca dei punti di fuga nella quadratura della navata sinistra.

le colonne slanciate verso l'alto. Al centro una donna vittoriosa, immersa nell'architettura quadraturistica, che stringe nelle mani i simboli del Calice e della Croce e riporta una scritta biblica: "*Custodit Dominus noster ossa eorum*".

La costruzione dell'illusione (fig. 7) si basa principalmente su una prospettiva centrale con un unico punto di fuga dove convergono tutte le linee, e questo fa apparire le colonne molto allungate. La navata sinistra in piena continuità con la Cappella del SS. Sacramento, offre invece al centro di un'altrettanta elaborata prospettiva illusionistica (fig. 6) l'imponente simbolo eucaristico. Qui è possibile individuare diversi punti di fuga in cui convergono le linee di fuga di coppie di gruppi di colonne. Questo *escamotage*, vista la dimensione allungata del soffitto, serviva a creare l'illusione di una volta e ad accentuare appunto l'andamento curvo (in questo caso partendo da un soffitto completamente piatto).

Ai quattro angoli, invece, sono presenti le figure femminili dell'Europa, Africa, Asia ed America a testimonianza del culto, e la frase biblica: "*Sic Deus dilexit mundum ut Filium suum primogenitum daret*", in un cartiglio sventolato da un angelo adulto con la tromba.

In entrambi i soffitti sono presenti gli stemmi con l'orso rampante portati in volo da coppie di angeli, simbolo che richiama appunto la figura dell'arcivescovo Orsi (fig. 4).



Fig. 7

Fig. 7 - Ricerca dei punti di fuga nella quadratura della navata destra.

L'arcivescovo Michele Orsi fu ordinato nel 1697 e divenne canonico del capitolo della Cattedrale di Isernia. Nel 1722 divenne arcivescovo della città di Otranto per opera di Carlo VI d'Asburgo re di Napoli, di cui era stato "segretario di guerra", mantenendo questo incarico per ben trent'anni. Si trattava dunque di un vescovo cosmopolita, a cui pensiamo che si debba attribuire l'idea dei soggetti rappresentati nei due soffitti; in particolare la rappresentazione del continente dell'America alle cui espressioni di prospettiva illusionistica e di caldi colori rossastri tipici dell'America Latina sembra ispirarsi.

Come detto in precedenza, a differenza dell'età moderna in cui le controsoffittature erano ricoperte da grandi tele o teloni, a partire dalla prima metà del XVIII secolo, nelle chiese e nei palazzi si diffondono invece i soffitti lignei a tavolato dipinto, usati prevalentemente per sostituire i precedenti soffitti lignei più pesanti che coprivano le chiese originarie (quelli a lacunari) e ciò accadeva sia per ammaloramento del manufatto precedente (tarli, umidità, terremoti) che per ammodernamento. Infatti nel '700 sia le residenze nobiliari e borghesi sia le chiese, a seguito del passaggio di un immobile da una famiglia all'altra o dall'insediamento di un nuovo vescovo, venivano rinnovate

per l'esigenza di apparire come la Cattedrale di Bari⁹. Il soffitto a tavolato infatti è presente non solo in Puglia, ma in Campania, in Spagna e in Portogallo, nonché nel Sud America.

Per comprendere al meglio questa tipologia di quadratura, dipinta su telo e su soffitti a tavolato, è necessario porre attenzione agli studi più recenti, tra cui quelli di Isabella Di Liddo e Mimma Pasculli Ferrara, e attendere gli sviluppi di ulteriori approfondimenti sulla Cattedrale di Otranto.

Riferimenti bibliografici

M. BERCIGLI, *La documentazione grafica della decorazione a quadratura della chiesa di Santissima Annunziata a Pontremoli*, in S. BERTOCCI, A. CÒCCIOLI MASTROVITI, F. FARNETI (a cura di), *Un meraviglioso artificio, Architettura e grande decorazione in età barocca a Pontremoli*, Altralinea, Firenze 2023, pp. 164-173.

S. BERTOCCI-F. FARNETI, *Prospettiva luce colore nell'illusionismo architettonico. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, Artemide, Roma 2016.

S. BERTOCCI-M. BERCIGLI, *The Documentation for the Preservation of Great Decorations in "Quadratura" in Noble Palaces of Pontremoli*, in C. INGLESE, A. IPPOLITO (a cura di), *Analysis, Conservation, and Restoration of Tangible and Intangible Cultural Heritage*, IGI-Global, Pennsylvania 2018, pp. 86-109.

S. BERTOCCI-M. BERCIGLI, *Le quadrature di palazzo pavesi a pontremoli: il contributo del rilievo digitale per la comprensione del processo creativo delle decorazioni di una dimora barocca*, in S. BERTOCCI-F. FARNETI (a cura di), *L'architettura dipinta: storia, conservazione e rappresentazione digitale. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, Didapress, Firenze 2020, pp. 129-139.

I. DI LIDDO, *L'arte della quadratura. Grandi decorazioni barocche in Puglia*, Schena, Fasano 2010.

G. GIANFREDA, *Basilica Cattedrale di Otranto: architettura e mosaico pavimentale*, Editrice salentina, Galatina 1978.

G. GIANFREDA, *Cattedrale di Otranto. Diario di un restauro*, Edizioni del Grifo, Lecce 1996.

G. GIANFREDA, *Cattedrale di Otranto in immagini*, Edizioni del Grifo, Lecce 2022.

M. Pasculli Ferrara, *Quadraturismo e grande decorazione barocca nelle chiese e nei palazzi vescovili in Italia meridionale. Restauri e nuove acquisizioni*, in S. BERTOCCI-F. FARNETI (a cura di), *L'architettura dipinta: storia, conservazione e rappresentazione digitale. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, Didapress, Firenze 2020, pp. 401-411.

Sitografia

<https://www.mosaicodiotranto.com/>

9 I. DI LIDDO 2010.



Fig. 1

Fig. 1 - Mario Prayer, *Decorazione con quadrature*, Potenza, Chiesa di S. Gerardo, volta della navata.

LE QUADRATURE DI MARIO PRAYER NELLA CATTEDRALE DI POTENZA

Marina Corsini

ABSTRACT: *This contribution aims to reconstruct and analyse the pictorial cycle executed by Mario Prayer in the Cathedral of Potenza as a resistant example of twentieth-century reinterpretation of baroque and rococo quadraturism. Between the 1930s and the 1950s, Prayer designed and restored this highly illusionistic decoration on several times occasions. This decoration remains the most eloquent example of his neo-Baroque stylistic language and confirms the modus operandi of an artist who supported the idea of a total art, characterised by the versatility and speed of the creative and executive process of drawings, paintings, decorations and furnishings. The analysis of this great neo-baroque decoration allows us to reflect on the formal innovations that Prayer brought to Potenza.*

KEYWORDS: Quadraturism in Basilicata, quadraturism in Apulia, Potenza, neo-baroque, illusionistic decoration, scenographic perspective, 20th century.

La decorazione pittorica eseguita da Mario Prayer (Torino, 1887-Roma, 1959) nella Cattedrale di Potenza risulta essere un efficace esempio di fortuna e reinterpretazione novecentesca del quadraturismo barocco. Sebbene l'impresa in cattedrale non fu l'unico cantiere cittadino portato avanti dall'artista torinese¹, essa risulta essere, tra tutte, l'intervento più completo ed esemplificativo di uno stile pittorico di gusto neobarocco e neorococò.

1 Come attestano le carte dell'Archivio Storico della Diocesi di Potenza (d'ora in avanti ASDP), in città il Prayer realizzò, oltre alla decorazione e i successivi restauri della cattedrale (ASDP, Fondo 4, Serie 26, Sezione 1, fascicoli 1-16), anche parte delle decorazioni della Chiesa della SS. Trinità (ASDP, Fondo 4, Serie 26, Sezione 2, fascicolo 1 e ASDP, Fondo 17, IIIA-IIIIB) e della Chiesetta dedicata al Beato Bonaventura (ASDP, Fondo 8, Serie 11, Sezione 1, busta 3; E. D'ACUNTI 1965, p. 51).

Mario Prayer lavorò sempre in uno stretto sodalizio artistico con il fratello Guido, con il quale aveva creato un'operosa "bottega d'arte" a Bari (vedi in questo volume il saggio di M. PASCULLI FERRARA). Tuttavia, Mario – come documentano alcune sue lettere manoscritte conservate in archivio (ASDP, Fondo 4, Serie 26, Sezione 1, fascicoli 1-5) – si recò a Potenza solo con un paio di operai che avrebbero alloggiato con lui aiutandolo nel cantiere, e senza il fratello che, invece, restò in Puglia (vedi in questo volume il saggio di I. MALCANGI). L'assenza di Guido in città, nel corso dei lavori per la cattedrale, è evidenziata dalle carte dell'archivio diocesano di Potenza, da me consultate, in cui non viene mai menzionato il suo nome.



Fig. 2



Fig. 3

Fig. 2 - Mario Prayer, *Decorazione con quadrature*, Potenza, Chiesa di S. Gerardo, particolare della campata della navata.

Fig. 3 - Mario Prayer, *Storie della Vergine*, Potenza, Chiesa di S. Gerardo, abside.

Nello specifico, all'indomani del disastroso sisma del Vulture-Melfese del 23 luglio 1930², il vescovo di Potenza, Augusto Bertazzoni, si mobilitò affinché la chiesa principale della sua diocesi ottenesse l'attenzione della competente Soprintendenza del Bruzio e della Lucania, per essere restaurata. Soltanto nel 1933 la Soprintendenza compilò un preventivo di spesa per le opere improrogabili di consolidamento e di restauro da effettuarsi in cattedrale³. Dello stesso anno, specificatamente del 2 settembre, è la relazione redatta e firmata da Gaetano Nave – architetto della Soprintendenza di Reggio Calabria –, in cui furono dettati i criteri più opportuni da seguire per non snaturare la fabbrica⁴. Forse, la presenza dei numerosi altari marmorei barocchi e del coro ligneo settecentesco⁵ spinse il Nave a ritenere opportuna la sostituzione dei precedenti affreschi a motivi decorativi geometrici su tinta unita⁶, con una decorazione che avrebbe dovuto esprimere la “bramosia dell'ultimo barocchetto”⁷. Lo stesso Nave continuava affermando che, per fare ciò, si doveva individuare un artista capace di

una sicura scienza prospettica aerea e scenografica, una padronanza assoluta degli scorci deformantisi sulle volte e sulle pareti, un esatto calcolo delle intensità di luci dirette, riflessi, artificiali, delle fughe architettoniche, degli aggetti⁸.

Sulla base di tali dettami stilistici, allora, il vescovo Bertazzoni trovò adeguato stipulare un contratto con un artista che in quegli anni poteva già vantare una corposa produzione di opere improntate al recupero dell'impaginazione e dell'opulenza decorativa barocca⁹, e che egli già conosceva; ovvero il torinese Mario Prayer¹⁰. Dunque,

2 M. LEGGERI 2008, pp. 29-42.

3 ASDP, Fondo 4, Serie 26, Sezione 1, fascicoli 1-5.

4 *Ibidem*.

5 Quest'ultimo, oggi inesistente, è ricordato in G. MESSINA 1999, p. 121.

6 G. MESSINA 1980, pp. 51-52.

7 Riporto letteralmente le parole della sopracitata relazione del 2 settembre 1933, conservata in ASDP, Fondo 4, Serie 26, Sezione 1, Fascicoli 1-5.

8 *Ibidem*.

9 E. TROCCHI 2002, pp. 69-72 e R. GNISCI 2011, pp. 469-477, con bibliografia di riferimento.

10 Il “Contratto stipulato col Prof. Mario Prayer” è conservato nelle carte riguardanti il “Riassunto lavori di restauro della Cattedrale di Potenza” del 1934, in ASDP, Fondo 4, Serie 26, Sezione 1, fascicoli 1-5. Per quanto concerne la conoscenza tra il presule e l'artista, in un manoscritto conservato in archivio (*ibidem*) viene dichiarato che i due si conobbero a San Benedetto Po, dove, effettivamente, Augusto Bertazzoni fu parroco tra il 1904 e il 1930 (G. COLANGELO 1977, II, p. 244). Tuttavia resta da stabilire in che modo Mario Prayer poté trovarsi, in quegli anni, nello stesso luogo e conoscere il prelado.



Fig. 4

Fig. 4 - Mario Prayer, *Assunzione della Vergine*, Potenza, Chiesa di S. Gerardo, cupola.

a partire dal 1933, tra i due iniziò un intenso rapporto epistolare per discutere sulle dinamiche di esecuzione dell'incarico, documentato dalle numerose lettere inedite di mano del Prayer conservate nell'Archivio Storico della Diocesi di Potenza¹¹. Dalle stesse risulta che il 16 novembre 1933 l'artista aveva già mandato i progetti della decorazione a Reggio Calabria per ottenerne l'approvazione¹², che arrivò qualche giorno più tardi¹³. I tre bozzetti in carta con telaio presentati dal Prayer risultarono conformi alle linee guida precedentemente definite dal medesimo ufficio, a eccezione solo del "cassettonato" pensato per gli archi del transetto, poiché esso rappresentava "una nota artistica anteriore in rapporto a tutto il complesso della ornamentazione settecentesca

11 ASDP, Fondo 4, Serie 26, Sezione 1, Fascicoli 1-16, *passim*.

12 La lettera, firmata da Mario Prayer e intestata "Bari - 16 novembre 1933", è conservata in ASDP, Fondo 4, Serie 26, Sezione 1, fascicoli 1-5.

13 Il dattiloscritto di convalida dei progetti – stilato dalla Regia Soprintendenza per le Antichità e l'Arte del Bruzio e della Lucania, e datato 29 novembre 1933 – è conservato in ASDP, Fondo 4, Serie 26, Sezione 1, fascicoli 1-5.

cui i bozzetti” erano “organicamente ispirati”¹⁴. A parte questa puntualizzazione, però, a quanto pare, i lavori proseguirono abbastanza speditamente se il Soprintendente Edoardo Galli, in un sopralluogo del 1934, apprese con disappunto – come scrisse nella sua relazione del 28 dicembre¹⁵ – che il Prayer, oltre a eseguire i progetti approvati, aveva proseguito a decorare anche la Cappella del SS. Sacramento nel braccio sinistro del transetto, senza interpellare la Soprintendenza. Entro il 1935 l’intera decorazione della cattedrale doveva essere stata già completata¹⁶.

Procedendo per ordine, e iniziando ad analizzare il ciclo pittorico, nella volta a botte ribassata della navata (fig. 1), Mario Prayer impaginò – al centro di ognuna delle quattro campate in cui è suddivisa l’aula longitudinale della chiesa – scene di storia sacra contornate da possenti figure di santi e profeti, che esprimono *pathos* barocco ed eloquenza formale michelangiolesca, in un eclettismo pittorico che è testimonianza delle sue conoscenze artistiche e della sua formazione. Nelle vele di connessione tra la volta e i finestrone della navata, invece, sono raffigurati entro clipei gli Apostoli a mezzo busto (fig. 2). Questa stessa ripartizione fu pensata anche per le tre campate che si sviluppano tra il presbiterio e il coro, in cui la ricchezza di impaginazione, però, diventa più ardita per la presenza di puttini reggi medaglioni e angeli semidistesi che incorniciano le scene centrali, che, questa volta, sono dedicate alla Trinità e ai misteri del Rosario. Nelle vele laterali di queste ultime tre campate, le figure a mezzobusto sono contornate da cornici mistilinee e raffinate volute di finto marmo (fig. 3). Tutte le parti sono raccordate tra loro attraverso uno sfondo architettonico dipinto, che separa e connette allo stesso tempo le varie scene, in un rapporto di aderenza totale con la vera architettura del luogo. L’illusionismo pittorico e la connessione con le murature sono accentuati dalle pitture di cornici aggettanti e modanate, conchiglie e testine alate di angeli – incastonate in fregi vegetali a mo’ di finti inserti dorati in stucco –, che fungono da apparato decorativo e parlano un lessico baroccheggianti.

Tuttavia, il barocco a cui qui sembra guardare Mario Prayer non è tanto quello settecentesco – caratterizzato dalla spazialità infinita di sfondati e architetture fortemente scorciate –, quanto più quello settecentesco alleggerito già da alcune eleganze rococò. Infatti, le ricche e movimentate cornici dorate, i fregi voluttuosi e i colori tersi aggraziano le arditezze del puro quadraturismo barocco del XVII secolo. Tale soluzione andava ad attenersi pienamente alle disposizioni generali delineate nella relazione iniziale della Soprintendenza, in cui si sottolineava la capacità che avrebbe dovuto avere l’artista esecutore nel considerare gli oggetti e i piani digradanti dell’architettura, le fonti luminose naturali, riflesse e artificiali, al fine di ottenere un armonioso insieme pittorico-ar-

14 *Ibidem.*

15 ASDP, Fondo 4, Serie 26, Sezione 1, fascicoli 1-5.

16 Il *terminus ante quem* qui proposto deriva dal fatto che le carte d’archivio relative a tale commissione sono datate a non oltre il 1935.



Fig. 5

Fig. 5 - Mario Prayer, *Ostensione del Santissimo Sacramento*, Potenza, Chiesa di S. Gerardo, Cappella del SS. Sacramento.

Fig. 6 - Mario Prayer, *Quadratura*, Potenza, Chiesa di S. Gerardo, Cappella di S. Gerardo.



Fig. 6

chitettonico basato su “grazia distesa” e “bramosia dell’ultimo barocchetto”¹⁷.

La cupola, invece, sarebbe dovuta essere un esempio lampante di spazialità barocca, un “trionfo spontaneo, ardito, arioso”¹⁸. Difatti, anche per essa, Mario Prayer si dimostrò capace di seguire i criteri stilistici dettati dall’ufficio competente, ideando una narrazione metastorica che, sulla base della grande tradizione delle cupole barocche, culmina con la *Gloria del Padre* in un clipeo di luce e raggi ‘alla bernina’ (fig. 4). Alla base della calotta è raffigurato il popolo che viene presentato da San Gerardo alla Beata Vergine Assunta, la quale è sorretta in cielo da un coro di angeli. La scena si svolge davanti la cattedrale stessa, sulla cui gradinata è raffigurato il vescovo committente Augusto Bertazzoni, insieme a un corteo di canonici¹⁹. Dalla parte opposta è rappresentata, invece, la Chiesa potentina di S. Michele, preceduta dalla figura del santo omonimo nella tipica iconografia di arcangelo guerriero che sconfigge Satana. Lo spazio tra questi due gruppi compositivi è riempito da altri santi vissuti in varie epoche²⁰. A livello formale, Mario Prayer concepì questa decorazione per gruppi narrativi, collegati gli uni agli altri tramite un viluppo ascensionale di angeli e nuvole. Dunque, la costruzione spaziale, la coralità della composizione, l’intensità dei colori e lo sfondato rendono la cupola una moderna interpretazione dell’arte barocca seicentesca, a differenza della volta della navata in cui, come si è visto, la reinterpretazione del quadraturismo barocco è mitigata da alcune eleganze rococò. Proseguendo nell’analisi del ciclo decorativo, per le volte dei bracci del transetto, Mario Prayer utilizzò, sostanzialmente, la stessa impaginazione delle campate della navata: scene centrali delimitate da cornici mistilinee, volute, medaglioni e decorazioni vegetali che costituiscono un ricco apparato decorativo capace di movimentare e, allo stesso tempo, confondersi con le sporgenze e le rientranze della vera architettura dell’edificio. Invece, un discorso più articolato andrà avanzato per le soluzioni pittoriche adottate dall’artista sulle pareti di fondo delle due cappelle del transetto. Entrando nella cappella sinistra, dedicata al SS. Sacramento, si può ammirare la pala d’altare, rappresentante l’*Ostensione del Santissimo Sacramento* (fig. 5), in cui un vortice di soffici e luminose nuvole sorregge un turbinio di angeli che portano l’ostensorio. L’aspetto interessante è che a questa pittura corale si aggiunge la cornice dipinta costituita da arabeschi e girali vegetali dorati, che richiamano le sfarzose cornici delle cartegloria sei e settecentesche. Tuttavia, a interrompere tale discorso stilistico è *L’ultima cena* raffigurata nella lunetta sovrastante²¹. Le linee di fuga del sof-

17 Cito dalla già menzionata relazione del 2 settembre 1933 (cfr. qui n. 7).

18 *Ibidem*.

19 Alcuni di questi sono stati identificati come ecclesiastici dell’epoca in G. MESSINA 1980, pp. 52-53; ID. 1999, p. 124.

20 *Ibidem*.

21 Su questo dipinto murale, nella relazione del 28 dicembre 1934 (ASDP, Fondo 4, Serie 26, Sezione 1, fascicoli 1-5), il Soprintendente Edoardo Galli aveva espresso il suo disappunto poiché riteneva inopportuno tale soggetto, in quanto esso, di solito, è raffigurato nei refettori monastici e non in ambienti così ristretti.

fitto e del pavimento dipinto, seppure corrono prospetticamente a definire lo spazio della scena che si apre sulla muratura, non proseguono le fughe architettoniche della cappella. Pertanto, tale affresco non sembra voler sfondare illusionisticamente la parete come una quadratura sei-settecentesca, e piuttosto esso vuole essere una prova di rigore prospettico di matrice umanistico-rinascimentale.

Similmente a questa lunetta, anche quella con *Il miracolo di San Gerardo*, nella cappella del braccio opposto del transetto, diventa una pausa visiva che prepara l'occhio alla meraviglia dello spettacolo illusionistico innescato dalla quadratura barocca che emerge nella parte sottostante (fig. 6). Quest'ultima raffigura un'architettura in finti marmi policromi che sfonda illusionisticamente la parete sulla quale è addossato l'altare. Nel centro è rappresentata un'edera con una decorazione a conchiglia davanti alla quale si imposta la conca dell'altare sottostante. Alle estremità laterali, al di sopra di un alto zoccolo architettonico abbellito con medaglioni circolari, si distinguono le figure di due angeli disposti all'interno di rientranze architettoniche inquadrare da colonne strombate. Nella parte apicale la pittura presenta tre timpani a mo' di facciata a salienti. Su quelli laterali sono disposte figure di angeli semiditesi e festoni vegetali, invece quello centrale è un articolato modello di timpano spezzato. La quadratura in esame aveva già attirato l'attenzione e suscitato perplessità tra gli studiosi²². Infatti l'impianto è così mimeticamente tardobarocco da riuscire a instillare dubbi sulla fattura totalmente novecentesca. Anche in considerazione delle somiglianze, nell'ovale dei volti e nel trattamento dei panneggi delle vesti, tra gli angeli di questa quadratura e quelli della volta del presbiterio e della Cappella del SS. Sacramento resta il sospetto che il Prayer potesse essere intervenuto semplicemente come restauratore di una pittura tardobarocca preesistente.

Tuttavia, il contratto di lavoro stipulato con l'artista, trovato tra le carte d'archivio, è stato di fondamentale aiuto poiché viene indicato il compenso stabilito espressamente per la decorazione dell'altare di S. Gerardo²³. In tal modo, il supporto archivistico ha potuto fugare le precedenti incertezze derivanti dall'analisi stilistico-formale, e ha consentito di stabilire con certezza l'autorialità del Prayer per la porzione di parete esaminata, la quale può essere considerata a tutti gli effetti un *unicum* della sua carriera.

Per completezza è opportuno sottolineare che, oltre a tutta la decorazione parietale, Mario Prayer ideò per il medesimo edificio un dipinto con San Giovanni Bosco²⁴, e i

22 E. ACANFORA 2018, p. 103.

23 Cfr. qui n. 10.

24 *Ibidem*. Il quadro è, ancora oggi, collocato sulla parete laterale della Cappella del SS. Sacramento.

disegni sia per le finestre²⁵ sia per un cancello in ferro battuto²⁶. Inoltre, più o meno negli stessi anni – specificatamente tra il 1934 e il 1937 –, l'artista torinese fu chiamato da Vincenzo D'Elia, parroco della Chiesa della SS. Trinità di Potenza, per dipingere la struttura absidale in legno intagliato²⁷ e per realizzare le ventiquattro tele della navata²⁸. In seguito il Prayer tornò più volte a Potenza, rispettivamente per eseguire i disegni del coro ligneo e un parziale ripristino pittorico in cattedrale²⁹, per decorare la Cappella dedicata a Beato Bonaventura³⁰, e per disegnare il progetto di restauro del tabernacolo del SS. Sacramento custodito in cattedrale³¹ (fig. 5).

Questo breve *excursus*, su tutti gli ulteriori interventi realizzati in un breve giro di anni a Potenza, consente, prima di giungere alle riflessioni conclusive sul ciclo pittorico della cattedrale, di ragionare sul *modus operandi* dell'attivissima ditta Prayer. Costituita da Mario e dal fratello Guido, insieme all'aiuto di altri operai³², questa "bottega artistica" riuscì, grazie all'utilizzo di cartoni riportati tramite la tecnica dello spolvero³³,

25 Esse sono ancora visibili in chiesa lungo il perimetro della navata, nella cupola, e nelle due cappelle del transetto. Queste finestre, che le carte d'archivio ricordano essere state disegnate dal Prayer (ASDP, Fondo 4, Serie 26, Sezione 1, fascicoli 1-5, *passim*), furono realizzate dalla Ditta Pizzirani di Bari (*ibidem*).

26 Nel preventivo del 21 gennaio 1936, della Bottega Artistica del Ferro Battuto Minghitto-Ranieri di Gennaro, viene puntualizzato che la medesima ditta si sarebbe impegnata a realizzare il "cancello in ferro battuto con fogliame in lamiera sbalzata [...] come da misure e disegno del Prof. Mario Prayer" (ASDP, Fondo 4, Serie 26, Sezione 1, fascicoli 1-5).

27 La decorazione, che – come puntualizzava preventivamente la Soprintendenza in una relazione (ASDP, Fondo 17, IIIA-IIIIB) – doveva fondersi con il resto della chiesa, fu eseguita dal Prayer con "dipinture a olio in toni leggermente più brillanti di quelli adottati all'interno della chiesa [...]. La parte superiore interna della cantoria tinteggiata in tono azzurro neutro in modo da ottenere un fondo vellutato e trasparente [...]" (cito dal preventivo presentato da Mario Prayer il 10 febbraio 1934, conservato in ASDP, Fondo 17, IIIA-IIIIB).

28 Due di queste, raffiguranti l'Annunciazione e il Battesimo di Cristo, sono sistemate sull'estradosso dell'arco di accesso al presbiterio, le altre ventidue, con apostoli e santi a figura intera, sono collocate tra le finestre che corrono lungo tutto il perimetro della navata. Le opere furono eseguite con difficoltà nel corso del 1936, a causa di problemi di salute che ne rallentarono l'esecuzione. Tant'è che, come ricorda una lettera dello stesso Mario Prayer, i dipinti furono messi in opera dal fratello Guido a marzo 1937, quando Mario, trovandosi ancora a Vietri sul Mare per le cure, non poté recarsi a Potenza per vedere il lavoro ultimato (ASDP, Fondo 17, IIIA-IIIIB, *passim*).

29 A partire dalla fine del 1946 l'artista si mobilitò per "ridare vita alla cattedrale e una giusta risposta alle bombe dei barbari" (cito da una sua lettera, datata 17 dicembre 1946, conservata in ASDP, Fondo 4, Serie 26, Sezione 1, fascicoli 1-5), iniziando a lavorare ai disegni del coro che furono approvati dal Soprintendente Francesco Schettini nel marzo dello stesso anno (cfr. i disegni conservati in ASDP, Fondo 4, Serie 26, Sezione 1, fascicoli 6-15). Per quanto riguarda il restauro delle pitture, eseguito negli stessi anni Quaranta, esso è documentato da alcune lettere autografe di Mario Prayer, conservate in ASDP, Fondo 4, Serie 26, Sezione 1, fascicoli 1-5.

30 Nella cappella, tra il 1948 e il 1950, Mario Prayer realizzò tre tavole dipinte e alcuni affreschi (ASDP, Fondo 8, Serie 11, Sezione 1, busta 3).

31 Si conserva il preventivo dell'1 ottobre 1954 relativo alla "riparazione del tabernacolo" da farsi "come dai disegni del Prof. Mario Prayer" (ASDP, Fondo 4, Serie 26, Sezione 1, fascicoli 6-15).

32 Cfr. *supra* nota 1.

33 In ASDP, Fondo 4, Serie 26, Sezione 1, Fascicoli 1-5 si conserva una lettera del Prayer, datata 20 giugno 1947, in cui viene specificato che l'alloggio potentino sarebbe dovuto essere adeguato per la realizzazione "degli spolveri e dei cartoni". L'utilizzo di tale tecnica doveva essere una prassi di bottega se, per esempio, essa è stata rilevata anche nei dipinti dell'Aula Magna dell'Università di Bari (R. GNISCI 2011, pp. 469-477).

a rispondere a numerosissime commissioni contemporaneamente e a garantirsi grande fortuna non solo in Basilicata, ma anche in Puglia, in Calabria, a Roma e in Francia. Una celerità di esecuzione espressa dalla diversità e dalla capillarità dei luoghi che conservano le tracce pittoriche di questo 'Luca Fapresto' del XX secolo.

L'artista novecentesco riuscì a maturare un eclettico ma personale linguaggio pittorico che, come si è visto specificatamente nella Cattedrale di Potenza, fece tesoro anche del quadraturismo di matrice sei-settecentesca³⁴. Dunque risulta interessante soffermarsi proprio sul fatto che il Prayer, nel contesto artistico italiano del "ritorno all'ordine", si fece interprete della bizzarria dell'arte barocca. Tuttavia, per quanto Mario Prayer, con le sue quadrature, i *trompe l'œil* e il colorismo rococò, potesse essere stilisticamente lontano dalla pittura classicista del ventennio fascista, concettualmente, invece, si avvicinava a quest'ultima per il principio secondo cui l'arte aveva un ruolo morale e didascalico. Così, i programmi iconografici degli imponenti cicli decorativi realizzati nel corso della sua carriera – siano essi per l'ambito laico o religioso – avevano lo scopo di significare la funzione dell'ambiente entro cui si andavano a inserire³⁵.

L'originalità della sua pittura, inoltre, si fa ancora più evidente se la si contestualizza nell'ambiente artistico potentino. Lo stile improntato alla magnificenza e all'illusionismo barocco, aggraziato da elementi del raffinato rococò veneziano, poco aveva a che vedere con i pittori locali che, in quegli anni, si concentravano su paesaggi, soggetti di vita quotidiana e del mondo rurale, interpretati secondo un reiterato naturalismo ancora ottocentesco, di matrice partenopea³⁶. Le quadrature di Mario Prayer nella cattedrale di Potenza dimostrano la capacità originale e coraggiosa di questo artista, nel riuscire a garantire la fortuna della grande decorazione barocca, in anni non facili per tale stile e in un contesto poco incline alla ricercatezza del XVII e XVIII secolo.

34 Infatti, oltre alla padronanza dello stile barocco, si pensi anche solo alla conoscenza della pittura umanistico-rinascimentale testimoniata dalle lunette del transetto e dalle figure della volta della cattedrale potentina, o al latente gusto medievaleggiante letto in altre sue opere da R. GNISCI 2011, p. 476.

35 Ne è un esempio la narrazione semplice e accostante delle scene dipinte nella cattedrale di Potenza, o il linguaggio allegorico delle pitture dell'Ateneo Barese, che avevano il compito di esaltare le virtù intellettuali come scrive R. GNISCI 2011, p. 476.

36 Per un quadro generale sul contesto artistico potentino della prima metà del Novecento si rimanda ai testi in bibliografia: S. ABITA 2002, G. APPELLA 2015, M. CUOZZO 2008, pp. 955-974; F. NOVIELLO 1985; G. VALENTE 2007; R. VILLANI 2006.

Riferimenti bibliografici

- S. ABITA (a cura di), *Pittori lucani dell'Ottocento e dei primi del Novecento*, Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico e Demotico antropologico della Basilicata, Matera 2002.
- E. ACANFORA, *Il patrimonio d'arte delle cattedrali lucane*, in A. PAGLIUCA (a cura di), *Le cattedrali della Basilicata. L'adeguamento liturgico delle chiese madri nella regione lucana*, Gangemi, Roma 2018, pp. 89-117.
- G. APPELLA, *Arte del Novecento in Basilicata. Da Joseph Stella a Giacinto Cerone. 1896-2004*, APT Basilicata, Policoro 2015.
- L. CALABRESE, A. D'ANDRIA, R. PIRO (a cura di), *Potenza capoluogo (1806-2006)*, 2 voll., Spartaco, Santa Maria Capua Vetere 2008.
- G. COLANGELO, *Cronotassi dei vescovi di Marsico, Potenza e Muro*, in G. DE ROSA, F. MALGERI (a cura di), *Società e religione in Basilicata nell'età moderna*, atti del convegno di studi (Potenza-Matera, 25-28 settembre 1975), 2 voll., D'Elia, Roma 1977, II, pp. 199-262.
- G. CORRADO, *Racconto della pittura lucana. Ipotesi interpretative, questione linguistica e linee di confronto*, Ageda, Moliterno 1989.
- M. CUOZZO, *Dentro e oltre il "luogo". Tracce per una storia dell'arte in Basilicata nel Novecento*, in L. CALABRESE, A. D'ANDRIA, R. PIRO (a cura di), *Potenza capoluogo (1806-2006)*, 2 voll., Spartaco, Santa Maria Capua Vetere 2008, II, pp. 955-974.
- E. D'ACUNTI, *Appunti potentini*, Laurenziana, Napoli 1965.
- G. DE ROSA, F. MALGERI (a cura di), *Società e religione in Basilicata nell'età moderna*, atti del convegno di studi (Potenza-Matera, 25-28 settembre 1975), 2 voll., D'Elia, Roma 1977.
- L. DEROSA, C. GELAO (a cura di), *Tempi e forme dell'arte*, Claudio Grenzi, Foggia 2011.
- R. GNISCI, *Bari. Palazzo Ateneo. Aula Magna. I dipinti murali di Mario Prayer e il loro restauro*, in L. DEROSA, C. GELAO (a cura di), *Tempi e forme dell'arte*, Claudio Grenzi, Foggia 2011, pp. 469-477.
- M. LEGGERI, *I terremoti*, in L. CALABRESE, A. D'ANDRIA, R. PIRO (a cura di), *Potenza capoluogo (1806-2006)*, 2 voll., Spartaco, Santa Maria Capua Vetere 2008, I, pp. 29-42.
- G. MESSINA, *Storie di carta storie di pietra*, Centro Grafico Basilicata, Potenza 1980.
- G. MESSINA, *Dal Po al Basento. Pellegrino di pace*, STES, Potenza 1999.
- G. MESSINA, *Dal silenzio del chiostro*, STES, Potenza 2002.
- F. NOVIELLO, *Storiografia dell'arte pittorica popolare in Lucania e nella Basilicata. Cultura figurativa popolare*, Osanna, Venosa 1985.
- R. TRIANI, *Storia di Potenza. Dalle origini ai tempi nostri*, Zafarone & Di Bello, Potenza 1986.
- E. TROCCOLI, *Gli affreschi di Prayer nella cattedrale di Potenza*, in "Basilicata Regione Notizie", 101, XXVII, 2002, pp. 69-72.
- G. VALENTE, *Miticalucaniamagica*, 2 voll., Provincia di Potenza, Sambuceto 2007.
- R. VILLANI, *La pittura in Basilicata dal Manierismo all'Età Moderna*, Consiglio regionale della Basilicata, Potenza 2006.



Fig. 1

Fig. 1 - Rinaldo Casanova, *Decorazione*, 1888-1889, Bari, Palazzo degli Studi, volta del Salone degli affreschi.

UNA CARTA DA LETTERA PARLANTE (1888-1891). LA “GRANDE DECORAZIONE” DI RINALDO CASANOVA DALL’EUROPA AL MUSEO PROVINCIALE DI BARI

Andrea Leonardi

ABSTRACT: *Functional to the restitution of the extra-local context in which the decoration operation of the Provincial Museum of Bari took shape in the post-unification and revivalist years of the nineteenth century, are some letters that the Bolognese painter Rinaldo Casanova wrote mostly from London. They constitute a further instrument of knowledge in addition to the rich repertoire of models preserved at the Academy of Fine Arts in Naples made known by Fabio Mangone.*

KEYWORDS: Rinaldo Casanova, Ignazio Perricci, Bari, Provincial Museum, Palace of Studies, Italian Exhibition, 19th century decoration.

Negli anni dell’Ottocento post-unitario e revivalistico, alcune lettere che il pittore bolognese Rinaldo Casanova scrive tra il 1890 e il 1892, in gran parte da Londra, sono funzionali alla restituzione del contesto extra-locale in cui l’operazione di decorazione del Museo Provinciale di Bari andò a prendere forma¹. In aggiunta al ricco repertorio di modelli conservato presso l’Accademia di Belle Arti a Napoli e reso noto da Fabio Mangone², esse costituiscono un ulteriore strumento di conoscenza per l’attività di questo artista che parlava ancora un linguaggio appunto riconducibile alla causa che qui interessa, quella della ‘grande decorazione’. Rinaldo Casanova giunse nel capoluogo pugliese nel dicembre del 1888, voluto dal napoletano Giovanni Castelli, progettista del Palazzo degli Studi di Bari, portando con sé un buon numero di bozzetti, richiamati dalla documentazione archivistica ma, purtroppo, non pervenuti³. Nella circostanza del suo arrivo, le parti, cioè l’artista e la Deputazione Provinciale di Bari, per il tramite della “Commissione per lo impianto del Museo Provin-

1 A. LEONARDI 2020a, pp. 51-73, in part. pp. 57-65.

2 F. MANGONE 2017, pp. 83-100.

3 Archivio Storico della Città Metropolitana di Bari (d’ora in poi ASCMBA), busta 652, *Progetto di prezzi e delle altre condizioni principali per lavori di pittura decorativa da eseguirsi nelle tre sale a primo piano al centro del prospetto a levante, nell’oratorio, e nella volta e pareti dello scalone principale dell’Ateneo di Bari a norma dei bozzetti presentati dall’artista Casanova ed approvati dall’architetto Castelli direttore cavalier Castelli - simile per il teatro*, Bari, 7 dicembre 1888.



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

Fig. 2 - Rinaldo Casanova, *Decorazione*, part., 1888-1889, Bari, Palazzo degli Studi, volta del Salone degli affreschi.

Fig. 3 - Rinaldo Casanova, *Decorazione*, part., 1888-1889, Bari, Palazzo degli Studi, volta del Salone degli affreschi.

Fig. 4 - Rinaldo Casanova, *Decorazione*, part., 1888-1889 (con ripassature), Bari, Palazzo degli Studi, volta del Salone degli affreschi.

ciale e Storia Patria”, stilarono una scrittura privata per dare forma legale al progetto artistico, oltre a un capitolato per concordare in dettaglio quanto andava eseguito, in primo luogo nella cosiddetta “gran sala” del museo (fig. 1) e quindi, a discendere, nelle altre due “sale annesse”. Per tutti e tre gli ambienti le parti concordarono un’esecuzione degli apparati sulle volte “con pittura a colla ed a tempera, eccetto i quadri di centro, che rinchiudono figurine o putti”. Questi ultimi sarebbero stati poi realizzati dall’artista con l’accortezza iconografica di richiamare, sulle superfici affrescate, i frammenti di quel patrimonio culturale (un’anfora, un’aquila in bronzo, una moneta, un busto in marmo) che lì, proprio in quelle sale, aveva trovato casa (figg. 2-4). Inoltre, per “maggiore splendore e durata” si decise che tali quadri riportati dovessero venire realizzati “ad olio ed incausto”, come in effetti avvenne nelle sale adiacenti, accompagnati da “cornicette che rinchiudono i medesimi lumeggiate con doratura fine, sistema mordente”. Per assicurare poi un risalto ancora maggiore ai festoni, agli stemmi, ai me-

daglioni e ai motivi a grottesca (fig. 5), ma anche per venire incontro alle esigenze di allestimento del costruendo museo, si decise poi di prevedere per le pareti una finitura “con tinta unita parimenti eseguita ad olio ed incausto”⁴.

La scelta venne adottata correttamente dal punto di vista museografico, consentendo di assicurare uno sfondo/supporto alle diverse opere su tela e a quelle su tavola, ma anche ai reperti antichi disposti nelle apposite vetrine, nonché ai frammenti lapidei medievali, tutti costituenti la dotazione del nuovo Istituto⁵. Dunque anche questo un dettaglio di finitura non secondario, tra l’altro ancora chiaramente riscontrabile in alcune delle albumine presentate all’Esposizione Regionale di Roma del 1911 dove, in un padiglione pugliese evidentemente non limitato al solo mito del medioevo federiciano, vi fu margine per ‘pubblicizzare’ anche gli spazi del Museo Provinciale decorati dal nostro Casanova⁶. Sempre in sede di accordo contrattuale, inoltre, la logica di rendere il più possibili uniformi anche gli ambienti adiacenti portò poi gli estensori a preoccuparsi dello “scalone principale”, includendo altri interventi in spazi altrettanto significanti, quali l’“Oratorio” e il “Teatro”⁷.

Di sicuro l’intervento di Casanova andò dilungandosi oltre il dovuto, complice il difficile rapporto con la Deputazione Provinciale che si trasformò persino in una vera e propria causa civile, discussa nel novembre del 1893 dinnanzi al Tribunale di Bari, vertenza legale poi terminata con lui soccombente (ma sin lì retribuito con 16.900 lire) e con la risoluzione dei diversi contratti stipulati tra il dicembre 1888 e il settembre del 1889⁸. L’iniziativa legale era stata imbastita contro l’artista che aveva sospeso “l’esecuzione di detti lavori, promettendo di terminarli quando egli avesse fatto ritorno a Bari, dovendosi allontanare per affari della sua arte” tra Londra e Parigi⁹. Quanto all’allontanamento di Casanova, se ne ha conferma anche per il tramite di una lettera del 22 maggio 1889 scritta dal fratello Cesare, pure lui coinvolto nel cantiere come membro dell’équipe al lavoro nel Palazzo degli Studi¹⁰. Il tentativo di Cesare di tenere a bada i committenti baresi si svolse in pieno accordo con Rinaldo che, invece, sin dal giugno dello stesso anno, guardava con “pietosa compassione” l’anonimo autore di un articolo molto duro nei confronti del suo operato, pubblicato sul “Corriere di Napoli” del 25 maggio¹¹. Il pezzo, apparso senza firma nella sezione *Dispacci e cartoline dalle Provincie*

4 *Ibidem*.

5 LEONARDI 2020b, pp. 77-102.

6 *Ivi*, p. 85-86 e tavv. I-VIII.

7 ASCMBa, busta 652, *Progetto di prezzi ... cit.*

8 ASCMBa, busta 652, *Tribunale civile e correzionale di Bari - Causa della Deputazione Provinciale rappresentata dal presidente Francesco Lattanzio contro Rinaldo Casanova pittore convenuto*, 23 novembre 1893.

9 ASCMBa, busta 652, *Tribunale civile e correzionale di Bari ... cit.*

10 ASCMBa, busta 652, *Lettera di Cesare Casanova al signor Prefetto Presidente della Deputazione Provinciale di Bari*, Bari, 22 maggio 1889.

11 ASCMBa, busta 652, *Lettera di Rinaldo Casanova al signor Prefetto Presidente della Deputazione Provinciale di*



Fig. 5



Fig. 6

Fig. 5 - Rinaldo Casanova, *Decorazione*, part., 1888-1889, Bari, Palazzo degli Studi, 'Stanza ultima' del Museo Provinciale.

Fig. 6 - Domenico Anderson, *Sala degli Specchi nel Palazzo del Quirinale*, fotografia storica, 1890-1900, Firenze, Kunsthistorisches Institut in Florenz, Photothek inv. 132200.

Meridionali, lanciava infatti aspre accuse circa gli esiti dell'intervento di Casanova, disvelato nella circostanza della solenne inaugurazione al pubblico della nuova sede museale, avvenuta il 18 maggio del 1890¹². Nell'articolo si poteva leggere quanto segue:

Cronaca barese. Bari 21 maggio. Domenica, 18, venne aperto al pubblico il nascente Museo Provinciale, comprendente l'aula magna del palazzo Ateneo con due sale adiacenti. In una di queste ultime è l'ufficio della Commissione, nelle altre e anche in questa sono disposti gli oggetti. Comincio col tributare le dovute lodi alla Commissione, alla quale però mi permetto di fare qualche rispettoso appunto. L'aula magna, una magnifica sala rettangola, ha la volta dipinta, come le altre, dal pittore Casanova: e vi si è spesa l'egregia somma di circa 20 mila lire. Il lavoro barocco, pesante, rimane come una cappa di biombo (sic!), da far sembrare bassissima la volta; poco buon gusto ha presieduto nella scelta degli ornati e nella profusione delle dorature. Eppure è risaputo, che trattandosi di Musei, bisogna pensare a far delle cose che attestino del tempo istesso la coltura artistica della provincia e sieno degne di essere guardate. Ne sia pruova il fatto delle volte vaticane stupendamente decorate dallo Zuccari. Ebbene, Bari aveva il diritto di pretendere che la volta del Museo fosse dipinta da un provinciale, specie quando questo provinciale è una gloria italiana, quando questo provinciale ha nome Perricci. La mitezza del compenso avrebbe trovato un equivalente nel patriottismo del Perricci, il quale, gentilmente pregato, non si sarebbe certamente negato di lasciare un suo lavoro alla provincia natia. A me sembra che la più grande severità e semplicità debbano regnare nei Musei: quindi quelle tende e quelle *zimeffe* stuonano maledettamente: basterà aver visitato qualsiasi Museo, a Napoli, a Roma, o altrove per convincersene. Peggio che peggio poi alcune consolle, due divani e varie poltrone antediluviane, e per giunta indecenti. Non sembra all'egregia Commissione che tutta quella roba dovrebbe essere inesorabilmente proscritta?

In sintesi, il cronista poneva soprattutto la questione di una mancata coerenza degli apparati decorativi, una critica però incomprensibile rispetto alle tipologie iconografiche già segnalate e, per giunta, accompagnate dai simboli araldici del Comune e della Provincia di Bari¹³. Se, da un lato, poteva ritenersi legittimo il diritto di critica portato avanti dall'anonimo estensore del 'dispaccio' pubblicato sul "Corriere di Napoli", dall'altro, appare chiaro come il pezzo avesse delle caratteristiche tali da potersi defi-

Bari, Londra, 25 giugno 1890.

12 *IL MUSEO PROVINCIALE* 1890.

13 *Ibidem*.



Fig. 7



Fig. 8

Fig. 7 - *The Italian Exhibition. West Brompton Earl's Court & West Kensington, frontespizio, London, 1888.*

Fig. 8 - Rinaldo Casanova, *Lettera al Commendator Lattanzio*, Bari, Archivio Storico Città Metropolitana di Bari.

nire anche pretestuoso. Soprattutto, esso non pareva supportato da solide conoscenze in materia storico-artistica: si pensi solo all'accostamento di un'etichetta storiografica come quella del 'barocco' ad artisti quali gli "Zuccari" e a spazi come le "volte Vaticane"¹⁴. Soprattutto, l'articolo poneva anche un'altra questione, forse di maggiore interesse per comprendere meglio le ragioni del clima teso che si era venuto a creare tra i committenti e l'artista incaricato. Si trattava di una possibile alternativa all'impiego di Casanova, rimasta però poi evidentemente disattesa. L'idea che veniva sostenuta era quella che la città di Bari e, con lei, i baresi avevano "il diritto di pretendere" una decorazione realizzata "da un provinciale", cioè da un artista autoctono e non da un forestiero come Casanova, specie quando si aveva a disposizione "una gloria italiana e quando questo provinciale ha nome Perricci"¹⁵.

Con questo riferimento, si andava così a chiamare in causa un decoratore e arredatore dell'Italia postunitaria di grande visibilità in quel momento. Si trattava di Ignazio Perricci, originario di Monopoli, con al suo attivo, tra gli altri, gli interventi ornativi

14 *Ibidem*.

15 *Il museo provinciale - cronaca ... cit.*

nella Villa reale della Favorita a Ercolano (1855); poi la firma, insieme a Domenico Morelli, del progetto (1869) per la culla destinata al principe di Napoli e futuro re Vittorio Emanuele III (ora presso la Reggia di Caserta nella Cappellina di Pio IX); nonché l'intero allestimento in stile Luigi XV della Sala degli Specchi (fig. 6) nel Palazzo del Quirinale a Roma (1876)¹⁶. Non è chiaro sino a che punto si fosse davvero intavolata un'interlocuzione con Perricci circa un suo eventuale impegno nella decorazione del Palazzo degli Studi. È però vero che lo stesso Casanova, in un'altra lettera (vergata in risposta proprio all'articolo sul "Corriere di Napoli"), aveva preso ad attaccare il misterioso "scritturiccio da one penny each" che aveva avuto l'"audacia di pronunciare" proprio il "nome del commendatore Perricci", del quale si diceva persino pronto ad accettare preventivamente il giudizio sul suo lavoro svolto a Bari¹⁷.

La resistenza all'opulenza decorativa di Casanova, appunto iniziata con l'articolo di Bellucci, trovò poi eco su scala nazionale, un aspetto di non poco conto, considerando la distanza non solo geografica di Bari dalle consuete direttrici culturali dei grandi centri. Tale aspetto, forse da intendersi come prova della capacità di avvertire un cambiamento di gusto in atto anche in una realtà di 'provincia', quale era il capoluogo pugliese, risulta da un secondo articolo apparso nell'agosto del 1890, questa volta sulla 'rivista di settore' "Arte e Storia", a firma "Voluntas", pseudonimo dietro il quale si celava la scrittrice polignanese Fulvia Miani Perotti¹⁸, pure lei negativa nei confronti di Casanova e della decorazione da lui concepita per il Palazzo degli Studi, in quanto ritenuta "di gonfia maestà, di antiartistica pesantezza": "chi vide le gallerie vaticane, dai soavi affreschi del Sanzio, alla leggiadria dei quali avrebbe potuto ispirarsi il Casanova, sarà del mio avviso nel deplorare la povertà del concetto e del disegno, il sopraccarico del colore nelle sale del Museo Barese"¹⁹. In tutto questo va poi notato ancora come, sin dall'inizio dello stesso mese di maggio del 1890, cioè a museo appena aperto, la Deputazione Provinciale avesse cominciato a ricevere proposte di artisti locali (Nicola Colonna e Alfonso Lizzi *in primis*) per subentrare a Casanova nell'appalto, al fine di completare così i lavori ancora rimasti in sospenso²⁰.

Quanto alle lettere 'parlanti', la prima di queste, in particolare, datata al 23 agosto del 1890 e inviata all'attenzione di un non meglio identificato "Giacomino Sforza": oltre a sottolineare che il Nostro era rimasto nel Regno Unito, lo diceva impegnato

16 F. FRANCO 2016, pp. XXX-XXX. Ampio spazio è stato dedicato all'artista in A. DI BENEDETTO 2006, pp. 63-71. Si veda inoltre EAD. 2013, pp. 601-609. D'interesse anche L.R. PASTORE 2007. Tra l'altro, l'intervento di Perricci nella villa La Favorita si era svolto sotto la direzione di Alvino, mentore di Castelli. Si veda anche I. DI LIDDO 2013, pp. 589-602, che, però, non muove il quadro fornito dalla bibliografia precedente.

17 ASSSP, busta 1, fasc. Anno 1890, Corrispondenza, *Lettera di Rinaldo Casanova a Michele Mirengbi presidente della Deputazione Provinciale*, Londra, 30 maggio 1890.

18 F. MIANI PEROTTI 1890, pp. 161-162.

19 *Ibidem*.

20 A. LEONARDI 2020a, pp. 62, 71, nota 76.

a rinnovare la sua disponibilità per completare il lavoro in quel di Bari, non prima però di aver portato a termine l'intervento decorativo di una "volta della nuova ala appositamente costruita per i quadri del Sciuti acquistati dal colonnello North"²¹. Il dato non è secondario. Anzi, dimostra il grado di apprezzamento raggiunto da Casanova presso i ceti medio-alti della società inglese, richiamando un preciso episodio che, realmente accaduto a Londra al tempo dell'*Italian Exhibition* (fig. 7) partecipata da Casanova, aveva avuto come protagonista – correva il 1888 – il militare e avventuriero inglese John Thomas North (tra l'altro presidente del "reception committee" dell'esposizione), assunto a una discreta notorietà per aver acquistato tutti i dipinti del pittore siciliano Giuseppe Sciuti lì esposti²². Un altro impegno di Casanova sul versante inglese, sempre correlato alla vicenda delle esposizioni destinate alla promozione dell'immagine nazionale all'estero, venne richiamato di nuovo proprio da lui in una seconda lettera, questa volta scritta l'8 ottobre del 1891, esplicitamente inviata all'"onorevolissimo signor presidente del Consiglio Provinciale di Bari" per posticipare a novembre il suo rientro in Puglia a causa di alcuni suoi "impegni presi per la Venezia in Londra" nell'ambito delle *Olympia Exhibitions*²³, ossia per una delle ricostruzioni quasi complete della famosa città dei dogi che, poi, Casanova reiterò presso il *Winter Garden Pavillon* di Birmingham²⁴.

La corrispondenza di Casanova si svolgeva su una raffinata carta intestata color avorio con caratteri a stampa blu o rossi, dove l'artista in primo luogo si presentava insignito di tutta una serie di altisonanti titoli e riconoscimenti onorifici: "*knight of the order of the crown of Italy, awarded a silvers medal by his moliness the Pope Leo XIII, honorary member of the academy of Bologna and of Naples, professor of painting*"²⁵.

Non solo, con la stessa elegante diligenza la medesima carta da lettere lo indicava quale professionista estremamente versatile e dalle molteplici specialità spese tra le diverse tipologie di tecniche decorative²⁶, oltre al dettaglio "*of the principal works exe-*

21 ASCMBa, busta 652, *Lettera di Rinaldo Casanova a Giacomo Sforza*, Londra, 23 agosto 1890.

22 Dell'acquisto si ha notizia in G. CONTARINO 2011, pp. 6-50: 26. Circa il ruolo di North si veda *The Italian Exhibition* 1888, p. XII. Dei quadri comprati da North e del loro rilievo si parla anche in C. LOWE 1892, p. 163.

23 ASCMBa, busta 652, *Lettera di Rinaldo Casanova al Presidente delle Deputazione Provinciale di Bari*, Londra, 8 ottobre 1891. Circa le iniziative espositive in cui cadde l'intervento di Casanova, senza pretesa di completezza bibliografica, si veda almeno A.C.T. GEPPERT 2010, p. 254.

24 ASCMBa, busta 652, *Lettera di Rinaldo Casanova al Presidente delle Deputazione Provinciale di Bari*, Londra, 30 agosto 1892. In questo caso la carta da lettere riportava: "*This tiny town, with its scenery, canals, streets, palaces, bouses, shops, St. Mark's column, Rialto Bridge, Bridge of Sigh, arch, ship yard, Doge Palace, and all the decorative ornamentation, etc., was designed and constructed in fibrous plaster, and painted life-like by R. Casanova, contractor.*"

25 ASCMBa, busta 652, *Lettera di Rinaldo Casanova ... cit.*, 23 agosto 1890.

26 *Ibidem*. A tal proposito, la carta da lettere recita: "*My specialities are: 1. OIL PAINTING, imitating the old tapestry (arazzi) executed on canvas and fixed afterwards on the walls, ceilings, & C., an advantageous substitute for the actual paper hangings, both from the artistic and hygienic point of view, and avoiding the trouble and discomfort of having the painters, with their scaffoldings and varnish smells, for a long time indoors, besides being a much more durable work, and easily removed to be fixed anywhere else if required. 2. ENCAUSTIC POMPEJAN PAINTING equal to the well known ev-*

cuted by the chevalier Casanova at different epochs in England and in Italy". In questo caso, si tratta di un vero e proprio catalogo utile a mappare gli interventi tra Italia ed Europa del nostro Casanova, eseguiti per ville (soprattutto in Inghilterra), palazzi pubblici e privati, tra cui la Reggia di Capodimonte a Napoli, oltre che, come recitava la sua carta intestata, biblioteche, edifici religiosi, stazioni, grandi alberghi, ristoranti di lusso, in alcuni casi di notevole pregio, come la *Salviati's Glass Factory*, aperta dagli omonimi maestri vetrai e mosaicisti di Murano, ubicata in Regent Street a Londra (ora sede dell'*Apple Store*), il tutto in centri come "Sussex, Naples, Leicester, Posillipo, London, Eltham, Teano, Salerno, Rome" e, naturalmente, "Bari"²⁷.

Questa carta da lettera di tipo curriculare non avrebbe mancato di essere arricchita da Casanova strada facendo, come dimostra quella che stiamo considerando in questa sede, utilizzata almeno dal giugno del 1892 (fig. 8)²⁸. Rispetto alle precedenti missive scritte sino al 1890, nell'arco di un paio d'anni, Casanova aveva incrementato di molto il suo bagaglio di esperienze, potendo vantare la partecipazione a un gran numero di esposizioni dedicate a diversi Paesi (Spagna, Francia, Germania), che in precedenza non erano state contemplate e per le quali si era ritrovato a lavorare tra il 1888 e il 1891²⁹, cioè nel periodo in cui rimase, suo malgrado, impegnato (ma sarebbe meglio

erlasting old roman and pompejan fresco-stucco decorations. 3. ORNAMENTED CARTON PIERRE and in terracotta, and also in white and gold, or in various soft tints like the Louis XV french style. 4. ARTISTICAL FLOWER PAINTING, also a specility of ditto under glass (indestructible) for mirrors & C. 5. WATER PAINTING called guache and affresco. 6. FIRE-PROOF PAINTING on China, Earthenware & C. 7. IDEAS, SKETCHES, DRAWINGS & C. for advertising posters in every kind. 8. LESSONS given in all kinds of painting".

27 *Ibidem*. La lista dei principali lavori svolti riportava anche i nominativi di molti dei suoi committenti: "Sussex: Sir Spencer Maryon Wilson, Bart. Residence. Naples: H.H. Ismail Pasha, villa Favorita; H. Em. the Cardinal d'Anzano; H.E. the Archbishop Nappi; Com. Annibale Sacco; Oscar Meurecoffre; B. Achard. Leicester: Thomas Cook, Esq. Residence. Posillipo, Naples: Admiral Rendel. London: the South Facade of Italian Exhibition, 1888, in Graftite (now destroyed to make room for French Exhibition); The North Front of the French Exhibition, 1890; The Neapolis Studio, Italian Exhibition, 1888; The ornamentale decorations of the Btébant Restaurant, French Exhibition, 1890; The Free Public Library at Fulham; The Monico Restaurant (Masonic Room, Egyptian Style Smoking Room, Arabian Style Reading Room, Pompejan Style Grill Room, Italian Renaissance Bar Room, Pompejan Style Grand Staircase, Middle Age Italian Style). Eltham: Colonel North residence. Bari, Italy: The Atheneum Bari. Naples: The whole decorations, exterior and interior, of Caprani's Hotel Royal, to which belongs the celebrated Sala Vega. Near Rome: The Cathedral of Teano. Naples: The Church of St. Giovanni executed in the old early Christian Art. Province of Salerno: the Cathedral of Campagna. Naples: The celebrated Theatre Bellini; Grand Hotel, Large Dining Saloon; The waiting saloon at the railway station; the Royal Palace at Capodimonte; the Royal Palace at Piazza Plebiscito; Café Europa; Alpine Club. Rome: Royale Palace Quirinale; Cassa di Risparmio Palace (saving bank). Naples: Town Hall; different villas (Prince Grifeo, Prince of Belmonte, Marquis Sr. Potito, Duke del Gallo, Prince Cellammare, Baron di Donato, Baron di Risis, Marquis of Montefiore, Commendatore Arlotta, Commendatore Visocchi, Commendatore de Zerbi". Lo spaccato restituito dalla carta da lettera di Casanova è coerente rispetto alla sintesi di S. COZZOLINO 1922, pp. 14-15.

28 ASCMBa, busta 652, *Lettera di Rinaldo Casanova al Commendator Lattanzio*, Londra, 1° settembre 1892.

29 *Ibidem*. Questa volta la carta da lettere di Casanova riportava in capo agli interventi inglesi quanto segue: "Olympia Exhibition, 1891. Venice in London: house building in fibrous plaster and painted life like (Arch. Benningson). Salviati's Glass Factory: decoration of the front, built in plaster and painted in oil colours. All the interior decoration painted in oil colours on canvas, italian style. Earl's Court Exhibitions, 1888: Facade of the Italian Exhibition, in sgraffite. The Neapolis Studio (Arch Cuttler) built and painted in oil, italian style. Spanish Exhibition, 1889: the facade decorations throughout

dire bloccato) anche a Bari dove, ricordiamolo, perfezionò il primo contratto con la Deputazione Provinciale nel dicembre del 1888. Tra le diverse esposizioni temporanee da lui elencate, è significativo proprio il caso della più volte citata *Italian Exhibition* (quella richiamata con il colonnello North), presso l'Earl's Court & West Kensington, che, nello stesso anno dell'avvio dei lavori di decorazione del Museo Provinciale, appunto il 1888, si svolse a Londra sotto l'Alto Patronato di Sua Maestà il re d'Italia, del Primo Ministro e del Governo Italiano, delle Regie Accademie di Belle Arti in Italia ed altri Istituti ancora, con la curiosa – e forse non casuale – coincidenza di un nutritissimo comitato pugliese che lascia intravedere la strada che portò il nostro Casanova a Bari nel Museo Provinciale che, ora, è la nuovissima sede del rettorato³⁰.

the exhibition. French Exhibition: The principal facade and North Front, painted in oil colours (Jambon direc.). The ornamental decorations of Brébant's Restaurant (Arc. Courtoids Sultry). German Exhibition: The South and North facades. The decorations of the Kaiserhof Restaurant and of the Kaiserhalle Lager Beer (Engineer Carrey). The International Horticultural Exhibition, Earl's Court, 1892: facade of the main building, painted in imitation of terracotta. The South and earl's court facade and the arch vestibule in the same style. The grand arch in the center of the main building with ornamentations erected in fibrous plaster. Scenery of the Egyptian and Japanese garden, painted on canvas and affixed afterwards (Halley, director)".

30 Questo era composto per la città di Lecce dal conte Costantino Castriota Scanderberg in veste di presidente onorario, del marchese Luigi Capece Minutolo di Bugnano (presidente), dal barone Filippo Bacile (vicepresidente), dall'ingegnere Oronzo Bodini (segretario). Per Brindisi dal principe di Frasso Luigi Dentici (vicepresidente) e dal dott. Romualdo De Nitto (segretario). Per Taranto, dal marchese Giuseppe Granaffi (vicepresidente) e dal signor Nicola di Francesco Paolo Traversa (segretario). Per Gallipoli dal commendator duca di Salve Antonio Winspear (vicepresidente) e dal cavalier Donato Zocco (segretario). Dal comitato mancava però la città di Bari. Si veda *The Italian Exhibition* 1888, p. XVI.

Riferimenti bibliografici

- G. CONTARINO, *L'ultima battaglia di Giuseppe Sciuti*, in *Giuseppe Sciuti nel centenario della morte*, catalogo della mostra, (Acireale, Pinacoteca Zelantea, 29 dicembre 2011-20 gennaio 2012), Galatea, Acireale 2011, pp. 6-50.
- S. COZZOLINO, *Appunti di storia dell'arte decorativa napoletana dopo il 1850*, trudi, Napoli, 1922.
- A. DI BENEDETTO, *Artisti della decorazione. Pittura e scultura dell'eclettismo nei palazzi napoletani fin de siècle*, Electa, Napoli 2006.
- A. DI BENEDETTO, *'A Roma ci siamo e vi resteremo'. Memoria storica e identità patria nella decorazione sabauda in Montecitorio*, in "Annali di Critica d'Arte", IX, 2013, pp. 601-609.
- I. DI LIDDO, *Lo studio del Sei-Settecento napoletano nella pittura di Ignazio Perricci 'il solo in Napoli che attende a quest'arte'*, in *Cinquantacinque racconti per i dieci anni: scritti di storia dell'arte*, Rubettino, Soveria Manelli 2013, pp. 589-602.
- F. FRANCO, *Perricci Ignazio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXII, Treccani, Roma, 2016, pp. XXX-XXX.
- A.C.T. GEPPERT, *Fleeting Cities. Imperial Expositions in fin-de-siècle Europe*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2010.
- Il museo provinciale - cronaca barese*, in "Corriere di Napoli", 24-25 maggio 1890.
- A. LEONARDI, *"The Atheneum". Tempi, forme e funzioni per il Palazzo degli Studi e il Museo Provinciale di Bari*, in L. DE ROSA-A. LEONARDI (a cura di), *Il Museo che non c'è. Arte, collezionismo, gusto antiquario nel Palazzo degli Studi di Bari (1875-1928)*, catalogo della mostra (Bari, Palazzo Ateneo, 28 febbraio-24 aprile 2020), Edifir, Firenze 2020, pp. 51-73 (cit. 2020a).
- A. LEONARDI, *Pinacoteca, Museo Provinciale o Nazionale? Per una storia del Museo nel Palazzo degli Studi di Bari (1875-1928)*, in L. DE ROSA, A. LEONARDI (a cura di), *Il Museo che non c'è. Arte, collezionismo, gusto antiquario nel Palazzo degli Studi di Bari (1875-1928)*, catalogo della mostra (Bari, Palazzo Ateneo 28 febbraio-24 aprile 2020), Edifir, Firenze 2020, pp. 77-102 (cit. 2020b).
- C. LOWE, *Four National Exhibitions in London and their Organizer*, T. Fisher Unwin, London 1892.
- F. MANGONE, *Rinaldo Casanova e i modelli di arte decorativa*, in M. D'AGOSTINO (a cura di), *Le cenerentole dell'arte. Viaggio bibliografico, iconografico e documentario attraverso la decorazione e l'ornamento*, Arte'm, Napoli 2017, pp. 83-100.
- F. MIANI PEROTTI (alias VOLUNTAS), *Il Museo Provinciale di Bari*, in "Arte e Storia", IX, 1890, pp. 161-162.
- L.R. PASTORE, *Trani celebra Ignazio Perricci nel centenario della morte*, Adda, Bari 2007.
- The Italian Exhibition. West Brompton Earl's Court & West Kensington*, London 1888.



Fig. 1

Fig. 1 - Stuccatore napoletano dell'ambito dei Faiella, *Decorazione in stucco*, Tricarico, Cattedrale, Cappella detta *Secretarium*.

LO STUCCO IN BASILICATA IN ETÀ BAROCCA: UN AVVIO CRITICO E DUE CASI DI STUDIO

Elisa Acanfora

ABSTRACT: *The essay aims to critically open up the study of stucco decoration in Basilicata in the Baroque period, examining two case studies, respectively in the church of S. Maria del Sepolcro in Potenza and in the Tricarico cathedral, for which details are given on the chronology, patrons and artists.*

KEYWORDS: Stucco, Basilicata, Potenza, Tricarico, Masillo Faiella, Silvestro Faiella, Vincenzo Faiella, Bonaventura Claverio, Pier Luigi Carafa seniore, Pier Luigi Carafa juniore.

Per l'area lucana è recente, a differenza di altre regioni meridionali, l'interesse per questo argomento. Bisogna aspettare il contributo offerto nel 1994 da Renato Ruotolo¹ nel catalogo della mostra "Argenti in Basilicata", dove, in uno sguardo a volo d'uccello sul patrimonio artistico regionale, lo studioso apriva la questione per la prima volta a vasto raggio, segnalando gli stucchi presenti nell'abside di S. Nicola a Castelluccio Inferiore, nella Chiesa abbaziale di Montescaglioso e nella Cappella dell'Eucarestia nella Cattedrale di Muro Lucano, quest'ultimi, secondo fonti ottocentesche, spettanti al 1767 e alla mano del napoletano Giuseppe De Luca², mentre contestualmente individuava una traccia documentaria per gli stuccatori Francesco e Ferdinando Taranto, dimoranti nel 1753 a Latronico. A parte questo iniziale interesse critico, per lo stucco in Basilicata tra Sei e Settecento non si è generato un vero proseguo di studi. Solo sporadici interventi, spesso di studiosi locali, hanno fatto riemergere il nome di qualche specialista nel genere. Ed è solo nel 2001 che Anna Grelle e Sabino Iusco hanno dedicato al tema una pur breve nota d'insieme³, dove, compendiando gli esiti di questa storiografia ancora molto frammentaria, venivano ad aggiungere gli stucchi ancora adespoti a Episcopia e a Maratea, l'attività a Matera del milanese Carlo Lasinio

1 R. RUOTOLO, in S. ABITA (a cura di) 1994, pp. 35-36.

2 Come indicava il Ruotolo (*ibidem*), la notizia si trova in L. MARTUSCELLI 1896, p. 345.

3 A. GRELLE IUSCO-S. IUSCO, in A. GRELLE IUSCO (a cura di) 1981, ed. 2001, p. 330, nota 213/1 (con bibl.).



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5

Fig. 2 - Masillo Faiella, *Altare in stucco*, 1656, Potenza, Chiesa di S. Maria del Sepolcro.

Fig. 3 - *Rilievo ligneo con la raffigurazione di Tricarico*, 1651, Tricarico, Cattedrale, Sacrestia.

Fig. 4 - *Urna reliquario di Sant'Antonio Abate*, 1668, Tricarico, Museo Diocesano.

Fig. 5 - Stuccatore napoletano dell'ambito dei Faiella, *Decorazione in stucco*, part. dello stemma vescovile di Pier Luigi junior Carafa, Tricarico, Cattedrale, Cappella detta *Secretarium*.

e del napoletano Domenico Preziosi, quella a Tricarico di Domenico Sannazzaro, e infine la presenza documentata della bottega dei Tabacchi a Ferrandina e, insieme ad altri maestri lombardi, a Pomarico. Interventi posteriori di Eleonora Carmela Bianco hanno quindi offerto precisazioni su apparati presenti a Montescaglioso⁴ e a Matera⁵, nonché sulla datazione dello scenografico altare maggiore in pietra e stucco nella Chiesa dei Riformati a Forenza⁶.

Senza pretesa di fornire un panorama completo sul tema della scultura in stucco in Basilicata, che si rimanda ad altra sede, merita soffermarsi su due episodi notevoli per la loro qualità, che, provvisti di notizie certe, risultano cruciali nell'avvio del genere decorativo in Basilicata nell'età barocca.

Fortunatamente provvista, infatti, di una cronologia e di una paternità indubbie, come indicava Renato Ruotolo nella scheda di catalogo ministeriale redatta nel 1975⁷ e in una concisa segnalazione a stampa uscita nel 1977⁸, è l'esecuzione dell'edicola del SS. Sangue (fig. 2) addossata alla parete destra nella Chiesa conventuale dei frati minori intitolata a S. Maria del Sepolcro a Potenza. Qui, sui piedistalli delle due nicchie laterali, il maestro stuccatore appose rispettivamente la firma e la data 1656 in lettere capitali: "MASILLUS / DE FAIELLA", "NAPS. F. / MDCLVI". Di questa impresa sappiamo, grazie alle *Memorie* di Luigi Ricotti edite nel 1896 e quindi, aggiornate, nel 1915, che

4 E.C. BIANCO, schede, in E. ACANFORA (a cura di) 2009, pp. 149-150, cat. 60, 61, con bibl.

5 E.C. BIANCO 2010; Cfr. il saggio di M. PELOSI in questo volume (con bibl.).

6 E.C. BIANCO, scheda, in E. ACANFORA (a cura di) 2020, p. 109, cat. 21.

7 Si veda anche F. SPERANZA, revisione scheda ministeriale 2001.

8 R. RUOTOLO 1977, p. 74, nota 10.



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9

Fig. 6 - Stuccatore napoletano dell'ambito dei Faiella, *Decorazione in stucco*, part. della lunetta con Sant'Antonio Abate, Tricarico, Cattedrale, Cappella detta *Secretarium*.

Fig. 7 - Stuccatore napoletano dell'ambito dei Faiella, *Decorazione in stucco*, part. della lunetta con San Potito, Tricarico, Cattedrale, Cappella detta *Secretarium*.

Fig. 8 - Stuccatore napoletano dell'ambito dei Faiella, *Decorazione in stucco*, Tricarico, Cattedrale, Cappella detta *Secretarium*, volta.

Fig. 9 - Silvestro Faiella, *Decorazione in stucco*, 1652, Napoli, Chiesa di S. Agostino degli Scalzi, volta.

fu fatta a spese del vescovo locale Bonaventura Claverio (1646-1671)⁹, minore conventuale, il cui stemma vescovile, retto da angeli, si ripete nelle due ali laterali. Prima di essere nominato vescovo, circa quarantenne, il 16 luglio 1646, questo dotto presule, maestro di teologia e reggente del collegio romano di San Bonaventura, era stato teologo del cardinal Montalto, e, arrivato a Potenza, dotò il convento dei francescani (l'ordine cui apparteneva) di una ricca biblioteca¹⁰. Come ricorda il Ricotti – che si dice informato sia di un atto redatto dal notaio Gerardo Caporella il 4 giugno 1656 e sia di una pergamena dello stesso vescovo riemersa nel 1886¹¹ –, il presule Claverio fu inviato nel 1647, o forse nel 1648, dal papa Innocenzo X in visita pastorale a Saponara (l'attuale Grumento Nova). Lì rimase particolarmente colpito dalla presenza di una reliquia del sangue di Cristo, facendosene donare, dal Capitolo locale, una porzione, che riportò a Potenza, e “a proprie spese fè erigere nella Chiesa Francescana di S. Maria il grandioso altare con apposita urna, munita di tre distinte chiavi, e con grande solennità e devozione, nel 4 giugno 1656, vi rinchiuse la sacra Reliquia in elegante calicetto di argento finamente cesellato e saldato”¹². La commissione fu, senza dubbio, appaltata a Napoli, centro da cui dichiara provenire lo stuccatore. Sono inoltre di fattura partenopea, come è stato riconosciuto, il “calicetto” (trasformato, probabilmente nell'Ottocento, in una pisside reliquario), già all'interno e ora nell'Episcopio di Potenza¹³, e le statue lignee dei tre Arcangeli poste nelle nicchie: *San Michele* nella sommità, *San Gabriele* a destra e *San Raffaele* a sinistra. In attesa che ne riemerge una paternità assodata, le tre sculture – pubblicate a più riprese, ma legate a una cronologia generica¹⁴ – si dovranno ancorare saldamente al 1656, considerata la data apposta sull'edicola, che chiude *ad annum* la fattura dell'insieme decorativo. Eseguite da un maestro ancora anonimo, si situano, come ha osservato Pierluigi Leone de Castris¹⁵, nell'ambito della larga produzione napoletana, fissabile al primo Seicento, degli *Angeli Custodi*. Nella grazia compositiva – soprattutto dei panneggi ricadenti quasi sino al basamento e delle ali particolarmente arcuate – esse si rivelano dipendenti dalle raffigurazioni angeliche nel soffitto della Chiesa dei Girolamini (1624-1627) e anche aggiornate sui modelli iconografici e stilistici di estrema eleganza di Aniello Stellato, documentato nella capitale del Regno sino al 1642.

Non altrimenti noto risulta il napoletano Masillo Faiella, che apparteneva vero-

9 Sui vescovi di Potenza: G. COLANGELO 1977, in part. su Claverio pp. 234-235.

10 *Ibidem*.

11 L. RICOTTI 1896, ed. 1915, pp. 10-16: come indica nel testo (p. 13), il rogito gli è noto nella “copia [che] conservavasi dal Cav. Sig. Saverio Spolidoro quale Agente del Marchese di Monteforte, ora è custodita nell'Archivio dell'Arciconfraternita cedutale dall'Agente suddetto”. La pergamena, da lui trascritta (p. 14, nota 1), sarebbe stata trovata il 16 novembre 1886 nel calice all'interno dell'edicola. I referti menzionati dal Ricotti sono, a mio sapere, oggi irrintracciabili. Sul calice, o meglio pisside reliquario, ora nell'Episcopio di Potenza, si veda la scheda di F.L. BIBBO, in S. ABITA (a cura di) 1994, p. 74, ill.

12 Cfr. alla nota precedente.

13 *Ibidem*.

14 Cfr. L. RICOTTI 1896, ed. 1915, p. 10; P. LEONE DE CASTRIS 2007, p. 10, nota 13 (con bibl.).

15 P. LEONE DE CASTRIS 2007, pp. 7-10.

similmente, come ha supposto il Ruotolo¹⁶, alla nota famiglia partenopea Faiella (o Failla, Faella), specialisti nello stucco, che annoverò in date prossime Silvestro e nel Settecento avanzato Tommaso, Francesco e Pasquale¹⁷. Studi recenti hanno recuperato altre figure di stuccatori napoletani, di matrice fanzaghiana, presenti in Calabria, come Vincenzo Faiella, attivo nella decorazione della Chiesa di S. Maria del Popolo a Belvedere, e l'anonimo cui spettano gli stucchi Chiesa delle Vergini a Cosenza¹⁸. Non è da escludere, io credo, che Masillo possa essere stato in rapporto con Vincenzo Faiella. Se di quest'ultimo consideriamo, in specie, l'intervento a Belvedere, che si lega a un rogito del 1636, non possiamo non notare che ai suoi stessi orientamenti esornativi – dal forte valore plastico su un impianto ancora del tutto rinascimentale – si apparenza, infatti, l'apparato potentino, ancora fortemente legato, come indicava il Ruotolo, a un gusto di matrice tardo cinquecentesca. È questo un aspetto che si coglie nella ripartizione regolare e geometrica degli ornati, con festoni e cherubini, e soprattutto nell'assetto solidamente architettonico dell'insieme, segnato da quattro monumentali colonne scanalate e binate con capitelli corinzi.

Se la valutiamo nel complesso, l'articolazione dell'altare potentino trova fondamento su prototipi napoletani di poco precedenti e se ne ravvisa, in specie, la connessione con gli altari progettati da Cosimo Fanzago. Alla sintassi fanzaghiana rimandano infatti il basamento alto e mosso, il tabernacolo centrale con le coppie di colonne, che risulta in forte aggetto rispetto alle ali laterali, e infine l'ampia trabeazione coronata da un timpano aperto, il quale, sormontato da due plastiche figure di angeli affrontati, racchiude una cimasa dalla cornice sinuosa. Nell'addensarsi della partitura decorativa, che si infittisce intorno agli stemmi laterali, nell'ovale centrale che circonda la reliquia e nella cimasa, e che coinvolge, incorporandole, le due finestre, forse preesistenti, poste dietro l'edicola, si esplicita per contro, e nel modo più evidente, la cronologia avanzata dell'intervento di Masillo, che si addentra di fatto nel pieno Seicento. Ancorché, infatti, l'impianto architettonico tradisca un legame non scisso con la tradizione cinquecentesca, la concezione grandiosa dell'edicola, legata a modelli fanzaghiani, l'impiego integrale dello stucco e la soluzione plastica dei putti a tutto tondo sul timpano spezzato introducono a una magnificenza inedita, almeno sino ad allora, per il territorio lucano. Per questi aspetti di novità, dovuti a un maestro qualificato, se pur ancora poco noto, come Masillo, la commissione patrocinata dal vescovo Claverio, e allogata nella capitale, si pone senza dubbio come

16 Come indicano R. RUOTOLO, scheda ministeriale 1975, e F. SPERANZA, revisione, 2001; R. RUOTOLO 1977, p. 74, nota 10.

17 Su questi ultimi: V. CAZZATO, M. FAGIOLO, M. PASCULLI FERRARA 1996, ed. 2008, *ad indicem* (Faiella, Pasquale) con bibl. Su Silvestro Faiella, collaboratore tra i più stretti del Fanzago: I. IANNELLI, in M. PANARELLO 2012, pp. 585-597, con bibl. A. PINTO aggiornamento 2023, parte I, p. 2508, identifica infodatamente Masillo nel Tommaso Faiella documentato nel 1738.

18 Su Vincenzo Faiella: M. PANARELLO 2012, pp. 485-497; per un quadro più ampio rimando a ID. 2002, pp. 130-158, in specie pp. 144-146.

un episodio chiave nell'aggiornamento del lessico ornamentale locale.

Altrettanto attenta ai valori decorativi della decorazione plastica in stucco fu la committenza tricaricese. Ben noti, in specie, e attestati da ritrovamenti archivistici, sono i lavori di abbellimento della Cattedrale cittadina di S. Maria Assunta, voluti dal nobile irpino Francesco Antonio del Plato¹⁹, vescovo diocesano dal 1760 al 1783.

Sempre nel Duomo tricaricese, ma a una situazione diversa, risale, invece, l'apparato in stucco nella volta della Cappella detta *Secretarium* (fig. 1, 5-8), dove compare uno scudo gentilizio che non è appartenente al presule del Plato. Questo stemma, ripartito a fasce orizzontali, può essere riconosciuto, invece, in quello della famiglia Carafa, che tra il Cinquecento e il Settecento assicurò alla città lucana cinque vescovi. Ciò trova conferma, tra i simboli retti dai vivaci angeli al centro, nella presenza della caratteristica bilancia, che, usualmente posta al di fuori dello scudo, è propria dell'arme del ramo dei Carafa della Stadera. Sebbene questo cantiere decorativo sia stato genericamente riferito dalla storiografia "agli interventi attribuibili ai due Vescovi Pier Luigi Carafa"²⁰, o, ritenendolo a torto più avanzato, al vescovo Nicola Carafa (1721-1734)²¹, il carattere del fitto impaginato ornativo, che pure mantiene ben viva, specie nelle figure, una matrice naturalistica, induce a pensare a una datazione oltre la metà del Seicento e spinge a identificarne con maggiore precisione il committente. Su base stilistica e storica, dunque, dei due presuli omonimi – ricordati dall'Ughelli nella sua *Italia sacra*²² – si potrà escludere, per questioni di cronologia, il primo, nominato da Urbano VIII il 29 maggio 1624, che, eletto contemporaneamente alla nunziatura di Colonia e quindi, nel 1645, al cardinalato dei Santi Silvestro e Martino ai Monti a Roma, lasciò prematuramente il seggio vescovile e morì il 15 febbraio 1655 durante il conclave, quando era stato candidato a succedere a Innocenzo X²³. Ci si potrà allora riferire, a mio avviso, più verosimilmente al più giovane dei due, Pier Luigi juniore. Chierico regolare teatino, questi, subentrato allo zio, ancora in vita, sulla cattedra episcopale, l'8 gennaio 1646, la tenne sino alla morte, avvenuta il 7 agosto 1672. Figlio di Francesco II marchese di Anzi, esponente dei Carafa della Stadera, egli era nipote da parte paterna di Pier Luigi seniore e degli altri sette figli di Ottavio Carafa marchese di Anzi e Trivigno e di Costanza Carafa dei conti di Policastro²⁴.

Se l'ipotesi, presentata da tempo in sede universitaria dalla scrivente²⁵, è percorri-

19 Cfr. A. TATARANNO 1999, pp. 97-98, con bibl. (con una rilettura dei documenti già indicati da A. Putaturo Murano).

20 Ivi, p. 97, ill. (dove non si vede lo stemma).

21 C. BISCAGLIA-S. LAURIA 1993, p. 57.

22 F. UGHELLI 1721, ed. 1970, pp. 158-159.

23 Sulla figura del vescovo Pier Luigi seniore cfr. M. RAFFAELI CAMMAROTA 1976, pp. 596-599 (con fonti e bibliografia); C. BISCAGLIA 2008/10 (2011), pp. 78-79 (con bibl.).

24 Sul vescovo Pier Luigi juniore: C. BISCAGLIA 2008/10 (2011), pp. 72-73 con l'indicazione delle fonti.

25 Sebbene qui edita a stampa per la prima volta, questa mia proposta è stata oggetto di varie comunicazioni in sede

bile, si avrebbe così il recupero di un episodio nodale della sua committenza. Questa si legava sinora al bassorilievo ligneo con la veduta di Tricarico (fig. 3) (1651), che orna l'armadio della sagrestia²⁶, e al nucleo eccellente di argenti conservati nella Cattedrale, composto, tra l'altro, dalle splendide urne reliquiario di Sant'Antonio Abate e di San Potito, di cui la prima (fig. 4) è segnata dallo stemma familiare e vergata da un'iscrizione celebrativa datata 1668²⁷. E va di conseguenza che il 1672, anno della sua scomparsa, costituisce un fermo *ante quem* per la commissione dell'apparato in stucco, certamente uno degli episodi più alti e raffinati in Basilicata.

Le fonti, come si accennava, menzionano le commesse dei due Carafa. Compaiono nelle *Relationes ad limina* di Pier Luigi Carafa juniore, rintracciate dalla Biscaglia²⁸ nell'Archivio Segreto Vaticano, cenni a interventi nella fabbrica dell'episcopio (19 agosto 1655) e alla costruzione di una Cappella dedicata a S. Maria della Neve di patronato dei Duchi di Salandra (12 novembre 1661). L'Ughelli, che celebra la munificenza di entrambi i vescovi per i lavori promossi nella cattedrale, ricorda nel 1721 più specificatamente di quest'ultimo: "*Sacrarium, procuratis non modico sumptu armariis, magnifice construxit*"²⁹.

Gaetano Moroni nell'ottantesimo volume del suo *Dizionario di erudizione storico ecclesiastica* uscito nel 1856 ricorda che Pier Luigi seniore "ampliò ed abbellì la cattedrale e l'arricchì di sagre suppellettili; fabbricò un sontuoso organo e stabilì una rendita per mantenerlo e suonarlo", mentre il nipote, "Pier Luigi giuniore", "restaurò la cattedrale dalla parte debole e ne aumentò gli ornati, fabbricò uno splendido armadio per la sagrestia [...] dedicò la cappella della B. Vergine della Pietà e de' ss. Gaetano e Andrea Avellino, in suffragio de' defunti; adornò e restaurò l'episcopio"³⁰.

A sostegno della proposta di identificazione del committente, priva ancora di un diretto riscontro documentario diretto, va aggiunto il fatto che nella cappella vengono raffigurati, nelle lunette della volta, i Santi Antonio Abate e Potito. Al loro culto Pier Luigi juniore appare essere stato legato particolarmente. A loro aveva reso omaggio con la commissione del citato pannello con la veduta cittadina, che li ritrae ambedue (fig. 3), e, come si è detto, con l'ordinativo delle due urne reliquiario d'argento (fig. 4)

universitaria che ho tenuto a partire dal 2015, nell'ambito della mia attività di terza missione sul territorio lucano. Mi fa piacere che la Biscaglia, cambiando la sua precedente opinione (cfr. *supra*, alla nota 21), abbia poi accolto tale ipotesi (in D. ARTUSI, S. DEL LUNGO, C.A. SABIA 2016), che trova anticipazione, sebbene non così circostanziata cronologicamente, nella revisione di R. RUOTOLO (2005) alla scheda ministeriale.

26 Cfr. S. D'ANGELO, scheda ministeriale 1974; C. BISCAGLIA 2008/10 (2011).

27 La celebre urna reliquiario di Sant'Antonio Abate, già citata da Wart Arslan nel 1928, fu esposta alla mostra materana del 1994 accompagnata da una scheda di catalogo (F.L. BIBBO, in S. ABITA (a cura di) 1994, pp. 81-82; cfr. R. RUOTOLO, *ivi*, p. 34), nella quale, tuttavia, veniva sciolto erroneamente il nome del vescovo, indicato nell'iscrizione latina a lettere capitali "P.A. CARAFA / EP.US. TRICA/RICENSIS", in Pietro Antonio invece di Pier Luigi (ossia *Petrus Aloysius*).

28 C. BISCAGLIA 2008/10 (2011), p. 80.

29 F. UGHELLI 1721, ed. 1970, pp. 158-159.

30 G. MORONI 1840-1861, LXXX, 1856, p. 206.

dedicate a contenerne acconciamente i resti venerati. È lecito supporre, a mio giudizio, che per il *Secretarium* – un *sacellum* riservato verosimilmente alla conservazione delle reliquie – il vescovo nipote abbia promosso un cantiere decorativo a stucco dopo il 1651, anno in cui faceva realizzare il pannello ligneo datato, e piuttosto verso il 1668, che è la data che segna la fattura delle due urne, destinate forse a questo ambiente, e con le quali si concluse, senza dubbio, un progetto unitario di venerazione dei Santi Antonio Abate e Potito, di cui la città lucana possedeva i preziosi resti.

La stessa definizione di *Secretarium*, che alla cappella fu data, rimanda alla determinazione del termine che si trova nel *Dizionario* del Moroni, nell'accezione non tanto di "sala capitolare", quanto piuttosto di "sacellum" o di "sacrarium"³¹. Ciò viene dunque a corrispondere all'attestazione dell'Ughelli che rammenta che Pier Luigi juniore un "Sacrarium [...] magnifice construxit", mentre il medesimo Moroni ricorda che fu lui che "aumentò gli ornati" della chiesa tricaricese, probabilmente alludendo proprio a questa splendida impresa decorativa. Se riscontri stilistici, come diremo, confortano questa datazione, va messo in evidenza, sebbene non si mai stato osservato, che, tra gli emblemi al centro, oltre il pastorale e la mitra vescovile che alludono al committente e al suo stemma³², sono presenti le insegne vescovili (il galero con sei nappe) – e non cardinalizie – poste a complemento dell'arma Carafa, mentre va altresì osservato che tale stemma vescovile è del tutto analogo a quello che compare sulle urne reliquiario datate 1668 (ben oltre la morte del cardinale Pier Luigi seniore avvenuta nel 1655), e dunque realizzate al tempo del metropolita nipote, suo successore: con tale stemma, dobbiamo pensare, quest'ultimo usò contrassegnare le opere del proprio mecenatismo.

Dal punto di vista stilistico, si può reputare, altresì, che il vescovo Carafa juniore, data la sua origine partenopea e così come si rivolse a orafi napoletani per la fattura del corredo liturgico in argento e delle due urne reliquiario, abbia promosso l'arrivo dalla capitale del Regno di un abile maestro stuccatore. Di questi ancora sfugge il nome, ma senza dubbio, considerato l'intenso plasticismo delle figure maestose ad alto rilievo tra angeli – San Antonio Abate, con il bastone da eremita a 'tau', nella parete destra (fig. 6), e il giovane San Potito, con la palma del martirio e il libro, in quella sinistra (fig. 7) –, egli appare un artista di primissimo piano, legato strettamente ai più aggiornati cantieri decorativi della capitale e formatosi sugli esempi avanzati della scultura monumentale, come quelli del Ferrata, del Finelli e di Andrea Falcone. Le sue raffinate qualità come plastificatore emergono nella verità naturalistica dei festoni, nella estrema tenerezza del modellato delle teste acerbe e delicate degli angeli e del giovane Potito, nell'andamento quasi fiammeggiante dei tralci d'acanto, come pure nell'eleganza formale e nella dolcezza ritmica dei panneggi falcati e delle volute, quest'ultime davvero un corrispettivo,

31 Sul termine "secretarium" cfr. ivi, VIII, 1841, p. 53, e cfr. p. 95.

32 La mitra vescovile corona lo stemma di Pier Luigi juniore: cfr. F. UGHELLI 1721, ed. 1970, pp. 158-159, sebbene questi ancora riferisca al vescovo seniore, che divenne cardinale, solamente uno stemma vescovile.

sul piano compositivo, dei fregi avvolgenti che, nel piccolo formato, ornano le due urne reliquiario. La fitta e ricercata tramatura ornativa lo rivela aggiornato sul repertorio decorativo fanzaghiano e, forse, sugli stucchi di quegli specialisti, come Innocenzo Mangani e Giovanni Andrea Gallo, attivi in quegli anni per il ramo calabrese dei Carafa. Un diretto modello compositivo dell'impaginato ornativo della volta tricaricese andrà riconosciuto, a Napoli, nel soffitto a stucco della cappella a destra del presbiterio della Chiesa di S. Pietro in Maiella che è del 1643³³, una data sicura, e perciò preziosa, che aiuta a stabilire un saldo *terminus non ante quem* per questi stucchi lucani.

Le consonanze maggiori, davvero stringenti sul fronte stilistico e inventivo, trovo in verità che vadano ravvisate con la decorazione plastica (fig. 9) nella volta della navata della Chiesa napoletana di S. Agostino degli Scalzi. Qui nel 1652 fu attivo, verosimilmente con assistenti, Silvestro Faiella, che fu collaboratore tra i più stretti e assidui del Fanzago e maestro particolarmente apprezzato nella capitale partenopea, dove la storiografia moderna, per via documentaria, da tempo lo ha riconosciuto partecipe ai cantieri collettivi nella navata della Chiesa dei SS. Apostoli (dall'aprile 1643), in S. Teresa agli Studi (1652) e nella Chiesa del Rosario di Palazzo (1656-1658), mentre studi più recenti hanno messo meglio a fuoco la sua levatura straordinaria, che ne fa "uno dei grandi stuccatori del momento" e, senza dubbio, "il protagonista della scena partenopea"³⁴. Non è azzardato pensare, a mio avviso, che nella qualità suprema, di invenzione e di esecuzione, dell'apparato di Tricarico possa riconoscersi l'intervento di un maestro vicinissimo ai Faiella. Un maestro che ha l'eleganza ritmica di Vincenzo, ma che al contempo, come Silvestro, risulta più decisamente barocco nell'accentuato movimento delle figure e delle piazzature svolazzanti dei panneggi.

E che l'intervento, nel cantiere di Tricarico, di questo artista non di seconda caratura debba computarsi a non prima della metà secolo – e verosimilmente entro e a ridosso del 1668, secondo l'ipotesi cronologica qui avanzata – lo si avverte anche dalla presenza significativa delle figure monumentali. Come ha osservato, infatti, Ivano Iannelli per esperienza di studio dei cantieri napoletani, la presenza di personaggi a figura intera trova posto stabilmente nelle decorazioni plastiche partenopee solo dopo il 1652, anno degli stucchi della volta di S. Agostino, un episodio che fu, in questa direzione, decisamente antesignano.

La rilevanza sia dei lavori ornativi per l'edicola potentina (fig. 2), voluta nel 1656 dal presule Bonaventura Claverio, sia di quelli successivi di almeno un decennio, come crediamo, del *Secretarium* tricaricese (figg. 1, 5-8), ordinati da Pier Luigi Carafa juniore – dove lo stucco, ancor di più, costituisce uno strumento straordinario di rimodellazione degli spazi – conferma il ruolo cruciale delle committenze dei vescovi nell'aggiornamento del gusto in Basilicata.

33 Lo si veda illustrato in G. WEISE 1975, p. 24, fig. 7.

34 Cfr. *supra*, alla nota 17.

Riferimenti bibliografici

- S. ABITA (a cura di), *Argenti in Basilicata*, catalogo della mostra (Matera, Palazzo Lanfranchi, luglio-settembre 1994), Edizioni 10/17, Salerno 1994.
- E. ACANFORA (a cura di), *Splendori del barocco defilato. Arte in Basilicata e ai suoi confini da Luca Giordano al Settecento*, catalogo della mostra (Matera, Palazzo Lanfranchi, Museo Nazionale d'Arte Medievale e Moderna della Basilicata; Potenza, Palazzo Loffredo, Galleria Civica Comunale, 9 luglio-1 novembre 2009; Firenze, Palazzo Medici Riccardi 24 luglio-5 settembre 2010), Mandragora, Firenze 2009.
- E. ACANFORA (a cura di), *Forenza barocca. Aggiornamenti e novità*, Paparo, Napoli 2020.
- D. ARTUSI, S. DEL LUNGO, C.A. SABIA, *Museo diocesano di Tricarico: storia, arte e cultura dalle origini ad oggi. Guida al percorso espositivo*, Claudio Grenzi, Foggia 2016.
- E.C. BIANCO, *Matera barocca. Cantieri, committenti e rinnovamento del gusto*, con introduzione di E. ACANFORA, Mandragora, Firenze 2010.
- C. BISCAGLIA, "Città terrena" e "città celeste" nella veduta di Tricarico nel Regno di Napoli (1651): la prospettiva celebrativa dei Carafa e dell'Ordine Teatino, in "Il tesoro delle città. Strenna dell'Associazione Storia della Città", 6, 2008/10 (2011), pp. 71-81.
- C. BISCAGLIA-S. LAURIA, *Tricarico: storia, arte, architettura*, La Tipografica, Matera 1993.
- V. CAZZATO, M. FAGIOLO, M. PASCULLI FERRARA, *Atlante del Barocco in Italia: Puglia. I. Terra di Bari e Capitanata*, collana diretta da M. FAGIOLO, De Luca, Roma 1996; ed. De Luca, Roma 2008.
- G. COLANGELO, *Cronotassi dei Vescovi di Potenza*, in *Società e religione in Basilicata*, in G. DE ROSA- F. MALGERI (a cura di), *Società e religione in Basilicata nell'età moderna*, atti del convegno (Potenza-Matera, 25-28 settembre 1975), 2 voll., D'Elia, Roma, 1977-1978, II, 1978, pp. 199-262.
- A. GRELLE IUSCO (a cura di), *Arte in Basilicata. Rinvenimenti e restauri*, catalogo della mostra (Matera, Palazzo del Seminario, 1979), De Luca, Roma 1981; rist. anast. con note di aggiornamento di A. GRELLE IUSCO-S. IUSCO, De Luca, Roma 2001.
- P. LEONE DE CASTRIS, *Nomi e date per la scultura in legno di primo Seicento fra Napoli e le province: dai busti di Gesù a quelli di Tricarico*, in L. GAETA (a cura di), *Scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, atti del convegno internazionale di studi (Lecce, 9, 10, 11 giugno 2004), 2 voll., Congedo, Galatina 2007 II, pp. 6-36.
- L. MARTUSCELLI, *Numistrone e Muro-Lucano. Note appunti e ricordi storici*, R. Pesole, Napoli 1896.
- G. MORONI, *Dizionario di erudizione storico ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, 103 voll., Tipografia Emiliana, In Venezia 1840-1861.
- M. PANARELLO, *I protagonisti della decorazione: mastri marmorari e professori di stucco*, in R.M. CAGLIOSTRO (a cura di), *Atlante del Barocco in Italia. Calabria*, collana diretta da M. FAGIOLO, De Luca, Roma 2002, pp. 130-158.
- M. PANARELLO, *Fanzago e fanzaghiani in Calabria. Il circuito artistico nel Seicento tra Roma, Napoli e la Sicilia*, con interventi di vari autori, Rubbettino, Soveria Mannelli 2012.
- A. PINTO, *Raccolta di notizie per la storia, arte, architettura di Napoli e dintorni*, parte 1, Artisti e artigiani; parte 2.1, Luoghi (Centro antico); parte 2.2, Luoghi (fuori del Centro antico); parte 3, Famiglie, 2017 aggiornata 2023.
- M. RAFFAELI CAMMAROTA, *Carafa, Pier Luigi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 19, Treccani, Roma 1976, pp. 596-599.
- L. RICOTTI, *Memorie storiche delle vicende della Chiesa dell'ex convento di S. Maria e della reliquia del preziosissimo sangue di G. Cristo che ivi si venera, nonché della provenienza della Chiesa medesima all'arciconfraternita del gonfalone sotto il titolo di S. Nicola di Bari nella città di Potenza*, Tip. Edit. Garramone e Marchesiello, Potenza 1896; ed. riveduta ed ampliata dallo stesso autore, Tip. Edit. Garramone e Marchesiello, Potenza 1915.
- R. RUOTOLO, *Notizie inedite sulla Chiesa del Rosario di Palazzo*, in "Napoli nobilissima", III serie, 16, 1977, pp. 60-75.
- A. TATARANNO, *La cattedrale di Tricarico*, in "Basilicata Regione Notizie", XXV, 1999, n. 2, pp. 97-98.
- F. UGHELLI, *Italia sacra sive de Episcopis Italiae et insularum adiacentium, Editio 2, aucta & emendata cura et studio Nicolai Coleti*, 10 voll., Coleti, Venetiis, 1717-1722, VII, 1721, ed. Kraus Reprint Nendeln/Liechtenstein 1970.
- G. WEISE, *Il repertorio ornamentale del Barocco napoletano di Cosimo Fanzago e il suo significato per la genesi del Rococò (III)*, in "Antichità viva", XIV, 1975, I, pp. 24-31.



Fig. 1

Fig. 1 - Navata centrale, Matera, Basilica Cattedrale (foto: su concessione dell'Arcidiocesi di Matera-Irsina).

NUOVE ACQUISIZIONI SULLA GRANDE DECORAZIONE BAROCCA DELLA CATTEDRALE DI MATERA

Marco Pelosi

ABSTRACT: *The careful analysis of the historical sources of the 16th-19th century about the Cathedral of Matera, evaluated in the wider framework of its administrative system, and the discovery of unpublished documents dated between the end of the 16th and the first half of the 20th century, clarified the role of Archbishop Brancaccio (1703-1722), of Anselmo Palmieri from Polla and the dates and evolutions of the different elements of the great baroque decoration.*

The news about the works promoted by the Metropolitan Chapter between the mid-19th century and the first half of the 20th opened an unprecedented perspective on the Cathedral, allowing to reconstruct its interior with details largely unknown since the proposed changes – and in large part never realized – by the architects Gaetano Nave and Ernesto Lapadula and the artist Mario Prayer.

KEYWORDS: Decoration in Basilicata, Cathedral of Matera, archbishop Antonio Maria Brancaccio, Anselmo Palmieri, Michele Santullo, Gaetano Nave, Ernesto Lapadula, Mario Prayer.

Gli storici materani, da Francesco Paolo Volpe¹ a Giuseppe Gattini², e la storiografia successiva sono concordi nell'attribuire all'arcivescovo Antonio Maria Brancaccio, "le maggiori innovazioni muratorie" della Cattedrale di Matera³.

La Chiesa Madre della Città dei Sassi, legittimata formalmente quale Cattedrale soltanto a partire dal XV secolo, nasce come tempio civico, sotto la giurisdizione dell'*Universitas* che cede progressivamente le sue prerogative al Capitolo Maggiore o Metropolitano. Non rientrando tra i beni della Mensa arcivescovile il rapporto tra i Presuli e la cattedrale è sempre 'mediato' dal Capitolo Metropolitano.

Le fonti archivistiche, compulsate nell'ambito di una più ampia ricerca *in fieri*, consentono di ripercorrere le tappe fondamentali del processo di trasformazione dello spazio liturgico tra XV e XX secolo.

1 E.P. VOLPE 1818, p. 198.

2 G. GATTINI 1913, p. 9.

3 M.S. CALÒ MARIANI 1978, p. 15; E.C. BIANCO 2010, p. 11.



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

Fig. 2 - *Decorazione della volta del "Salone degli stemmi"*, Matera, Episcopio (foto: su concessione dell'Arcidiocesi di Matera-Irsina).

Fig. 3 - *Epigrafe commemorativa*, Matera, Basilica Cattedrale (foto: su concessione dell'Arcidiocesi di Matera-Irsina).

Fig. 4 - *Decorazione a stucco*, Matera, Basilica Cattedrale, navata centrale (foto: su concessione dell'Arcidiocesi di Matera-Irsina).

Agli inizi del Seicento, al termine di una lunga stagione di modifiche, inaugurata a metà del Quattrocento, la cattedrale vive alcuni anni di relativa tranquillità, dettata dall'avvicendamento repentino degli arcivescovi e dalla controversia sorta tra il Capitolo materano e quello acheruntino. Con la consacrazione della cattedrale, avvenuta il 29 dicembre 1627⁴, durante l'episcopato di monsignor Fabrizio Antinori, si avvia una nuova fase di ammodernamento della chiesa per la quale il Capitolo istituisce una specifica commissione, composta da quattro canonici, tra cui il futuro arciprete Giovanni Francesco de Blasiis, che stabilisce e coordina i lavori senza sottostare – di volta in volta – all'approvazione dell'assemblea capitolare. Dalle fonti emergono i nomi di artisti e artigiani dalle personalità inedite o poco note. Tra questi vi è il napoletano Michele Maurizio, trasferitosi a Matera e artefice dell'ancona lignea che accoglie la pala del Santafede sull'altare maggiore realizzata in sostituzione di quella in pietra montata "cum grande ingegno" da "mastro" Giulio Persio nel 1580. L'opera, aspramente criticata dalla cittadinanza perché ritenuta "una pala per l'aria", è stata nella quasi totalità stuccata, dorata e ridipinta negli ultimi anni dell'Ottocento. Del nucleo originario sopravvive la sola trave di appoggio con gli stemmi dei due cardinali-arcivescovi Spinola. Il 4 giugno 1703 è eletto arcivescovo di Acerenza e Matera il teatino Antonio Maria Brancaccio per il quale Niccolò Domenico Nelli (Matera, 6 giugno 1669-19 giugno 1772) non risparmia parole di elogio per le ragioni di cui si dirà nel seguito. Nei suoi manoscritti, redatti alcuni decenni dopo la morte dell'arcivescovo, il canonico Nelli si esprime in modo approssimativo sui lavori in cattedrale avviati, a suo dire, a seguito della visita personale – e non pastorale – del cardinale domenicano Vincenzo Maria Orsini, arcivescovo di Benevento e futuro papa Benedetto XIII⁵.

Come sottolinea lo stesso Nelli, la prima e più importante decisione del presule è la scelta dell'odierno Episcopio di Matera come sua dimora stabile. Per la sala principale del piano nobile, comunemente noto come "Salone degli stemmi", monsignor Brancaccio commissiona la grande decorazione della volta (fig. 2), ultimata nel 1709⁶.

Negli stessi anni il Capitolo affida ad alcuni esperti del luogo la perizia dei "tetti e dei soffitti" della cattedrale il cui stato risulta compromesso già agli inizi del Settecento. Infatti nel testamento redatto nell'aprile 1702, l'arcivescovo Antonio del Ryos, dopo aver elencato una serie di parati destinati alla cattedrale, dispone che il Capitolo venda il tutto affinché si "accomodi la tempertura delle navi della chiesa"⁷.

4 Matera, Archivio di Stato (d'ora in poi ASMt), Notai di Matera, Panessa Gabriele, n. 24, Atti vari 1627, cc. 199v-202v.

5 Biblioteca Museo Nazionale di Matera (d'ora in poi BMNM), N.D. NELLI, *Cronologia, seu series antistitum Matheranae Sedis [...]*, ms. 1747, c. 52v; ASMt, N.D. NELLI, *Descrizione della Città di Matera [...]*, ms. 1751, c. 90r; ASMt, Fondo Gattini, b. 77 fasc. 428, N.D. NELLI, *Cronologia, seu series antistitum Matheranae Sedis [...]*, ms. 1769, c. 52v.

6 BMNM, N.D. NELLI, *Cronologia, seu series antistitum Matheranae Sedis [...]*, ms. 1747, c. 53r; N.D. NELLI, *Cronologia, seu series antistitum Matheranae Sedis [...]*, ms. 1769, c. 53r.

7 Archivio Diocesano di Matera (d'ora in poi ADM), Notai di Matera, Festa Domenico Antonio, n. 34, Atti vari 1702-1703, c. 42v.



Fig. 5



Fig. 6

Fig. 5 - Altare di S. Gaetano Thiene, Matera, Basilica Cattedrale (foto: su concessione dell'Arcidiocesi di Matera-Irsina).

Fig. 6 - *Decorazione dei controsoffitti*, part., Matera, Basilica Cattedrale (foto: su concessione dell'Arcidiocesi di Matera-Irsina).

Fig. 7 - *Decorazione dei controsoffitti*, part., Matera, Basilica Cattedrale (foto: su concessione dell'Arcidiocesi di Matera-Irsina).



Fig. 7

La documentazione materana non consente di esprimersi con precisione riguardo il periodo in cui le capriate medievali della cattedrale sono state nascoste alla vista con la realizzazione di un controsoffitto. Alcune espressioni utilizzate nella contabilità straordinaria dei lavori sembrano suggerire l'esistenza di tavolati dipinti o comunque decorati in varie parti della chiesa, a partire almeno dalla prima metà del Seicento. Nel corso degli ultimi lavori di restauro sono emerse le tracce di una decorazione del controsoffitto precedente all'attuale, nella navata meridionale, in corrispondenza dell'altare del Crocifisso.

Il 12 giugno 1709 il Capitolo, constatate le precarie condizioni delle coperture della cattedrale, decide di interpellare alcuni "ingegneri, e mastri esperti"⁸. Due giorni dopo, dinanzi ai capitolari e agli amministratori dell'Universitas, "Mastro Leonardo Traetta, Mastro Bellisario Bonfiglio, e Mastro Francesco Sciassamacchia ingegneri, e periti di [...] Matera"⁹, esponenti di quelle casate di *Magister lignaminis* impegnati nei cantieri seicenteschi della Basilica di S. Nicola a Bari e nell'adeguamento della quasi totalità delle principali chiese materane, dichiarano pubblicamente di essere

saliti sopra delli tetti, e soffitti di detta chiesa, tanto in quello, che copre la nave grande in mezzo, quanto in quelli delle due piccole laterali, ed havendomo quelli osservati, e minutamente riconosciuti habbiamo visto che li travi, e tavole, che compongono detti tetti, e soffitti per l'antichità del tempo sono quelli tutti infraciditi, e carlati, in maniera che la chiesa sudetta porta evidentissima rovina; onde per evitare un tanto danno, habbiamo stimato, come stimamo necessarissimo di farsi nuovamente detti tetti, e soffitti, e togliere la chiesa da una tanta irreparabile rovina¹⁰.

I periti elencano le tipologie di materiali e le relative quantità necessarie procedendo quindi al rifacimento dei tetti e dei controsoffiti¹¹. A questa situazione fa evidentemente riferimento il Nelli quando afferma che la cattedrale "stava tutta senza biancatura, con un pavimento di male pietre rustiche, li soffitti fatti pessimamente, ed annegrati, di tavole"¹².

Tanto nel rifacimento dei tetti quanto nella realizzazione di un nuovo altare marmoreo per la Cappella di Maria SS. della Bruna, l'arcivescovo Brancaccio non interviene in alcun modo. Soltanto il 22 dicembre 1715, egli si rende protagonista presso papa Clemente X, della concessione al Capitolo Metropolitano dell'uso del rocchetto e della cappa magna¹³ guadagnandosi così l'"eterna gratitudine" del clero ricettizio della cattedrale materana (fig. 3). Da questo momento in poi si concede al Brancaccio la possibilità di intervenire direttamente, secondo i suoi desideri, nelle operazioni di ammodernamento della cattedrale. Il 17 giugno 1717 Don Giulio Sarcuni, in qualità di Procuratore Generale

8 ASMt, Notai di Matera, Montemurro Giuseppe Oronzo, n. 39, Atti vari 1709, c. 104v.

9 Ivi, c. 106r.

10 *Ibidem*.

11 ADM, Cappella Minore della Bruna, Quinterno 1709-1710, c. 47r; Quinterno 1712-1713, c. 54r.

12 ASMt, N.D. NELLI, *Descrizione della Città di Matera [...]*, ms. 1751, cc. 89v-90r.

13 BMNM, N.D. NELLI, *Cronologia, seu series antistitum Matheranae Sedis [...]*, ms. 1747, c. 54r.



Fig. 8



Fig. 9

Fig. 8 - *Progetto di un nuovo pulpito per la Cattedrale*, ADM, Fondo Mons. Pecci (foto: su concessione dell'Arcidiocesi di Matera-Irsina).

Fig. 9 - *Progetto di sistemazione del battistero della Cattedrale*, ADM, Fondo Mons. Pecci (foto: su concessione dell'Arcidiocesi di Matera-Irsina).

ed Economo della Mensa arcivescovile di Matera, sottoscrive con il napoletano Michele Santullo¹⁴ la convenzione per la realizzazione degli stucchi della navata centrale (fig. 4), della controfacciata e della cupola¹⁵. I lavori, iniziati il 2 luglio 1717¹⁶, terminano nel novembre 1718¹⁷. Qualche mese prima della conclusione dei lavori nella navata, la Confraternita del SS. Sacramento e di S. Maria di Costantinopoli, composta dai soli nobili *ex origine* della città, decide di commissionare allo stesso Michele Santullo, non espressamente citato, la decorazione dell'intero Cappellone del SS. Sacramento, previa autorizzazione del capitano Oronzo Ferràù proprietario della parte terminale dello stesso¹⁸.

Il 24 luglio 1718 l'arcivescovo Brancaccio detta il suo primo testamento, nel quale non vi è alcuna disposizione inerente i lavori della cattedrale; il suo interesse è tutto rivolto al decoro del culto e alla devozione verso Maria SS. della Bruna e S. Gaetano, fondatore del

14 ASMt, Notai di Matera, Sarcuni Tommaso, n. 35, Atti vari del 1717, cc. 32r-35v. (si veda in merito L. BASILE 1984, pp. 43-44, 47-48; E.C. BIANCO 2010, pp. 14, 82).

15 L. BASILE 1984, pp. 43-44; 47-48; E.C. BIANCO 2010, pp. 14, 82.

16 ADM, Cappella Minore della Bruna, *Quinterno* 1716-1717, c. 64r.

17 Ivi, 1718-1719, cc. 39r, 40r.

18 ASMt, Notai di Matera, Sarcuni Tommaso, n. 35, Atti vari del 1718, cc. 25r-v; ivi, cc. 33r-34v (Matera, 24 marzo 1718).

suo ordine¹⁹.

Egli però, a distanza di qualche settimana, rende partecipi le tre Dignità del Capitolo della sua intenzione di far decorare la cappella che ospita l'altare di S. Gaetano (fig. 5) e quello di S. Nicola, del quale chiede, per ragioni estetiche, la rimozione. Nella votazione dell'11 settembre 1718 il Capitolo Metropolitano accondiscende al desiderio dell'arcivescovo con voto unanime²⁰.

La Basile e la Bianco attribuiscono la realizzazione di un altare dedicato a S. Gaetano alla volontà del Brancaccio²¹ sulla scorta probabilmente di un'errata interpretazione dei manoscritti del Nelli. In realtà l'altare è documentato dal 1652²² quando ancora è dedicato al Beato Gaetano²³, canonizzato da papa Clemente X soltanto il 12 aprile 1671, con al centro dell'alzata la tela firmata da Carlo Rosa e datata 1652. Il quadro è attualmente collocato entro una cornice in stucco nella navata meridionale.

Anche l'altare di S. Nicola del Cimitero, ius-patronato della famiglia La Marra, è documentato intorno alla metà del Seicento²⁴. La pala d'altare, raffigurante un insolito *San Nicola in volo che afferra Diodato dai capelli*, dopo essere stata trasferita nel Cappellone del SS. Sacramento²⁵, è collocata nella navata meridionale in corrispondenza della Porta della Piazza. Rimossa e accantonata per collocare un dipinto di Domizio Persio (Matera, 1562-1647)²⁶ raffigurante la *Madonna della Grazie tra i Santi Biagio ed Eligio*, appartenente alla Chiesa di S. Maria della Palomba, la tela è stata recuperata nell'ambito dell'attività del Museo Diocesano ed è attualmente in restauro.

L'analisi delle date dei documenti sinora inediti rafforza l'ipotesi attributiva circa gli stucchi della cappella in favore di Michele Santullo, già avanzata su base stilistica dalla Basile²⁷.

Poco prima della realizzazione degli stucchi da parte del Santullo, si procede all'allargamento delle finestre del claristorio. L'operazione è finalizzata insieme alla doratura degli stucchi, documentata tra il 1720 e il 1724²⁸ e non risalente alla fine del secolo²⁹, ad ottenere una maggiore luminosità della navata centrale favorita, specie nelle ore di buio, dal riverbero della luce delle candele. Per comprendere il senso di questi interventi bisogna immaginare le conseguenze legate all'utilizzo di candele e incenso per circa 100 messe quotidiane, per molti giorni all'anno. Al 1719 risale il "tavolato" della navata centrale³⁰;

19 Ivi, cc. 66r-69r.

20 ADM, Conclusioni capitolari 1712-1722, cc. 127r-v.

21 L. BASILE 1984, p. 44; E.C. BIANCO 2010, p. 17.

22 ADM, Cappella Minore della Bruna, *Quinterno* 1652-1653, c. 63r.

23 ADM, Visite pastorali, b. 3 fasc. 60, c. 4r.

24 *Ibidem*.

25 ADM, Conclusioni capitolari 1712-1722, cc. 127r-v; BMNM, N.D. NELLI, *Cronologia, seu series antistitum Matheranae Sedis [...]*, ms. 1747, c. 93v.

26 M. PELOSI-G. LIONETTI 2021, p. 53.

27 L. BASILE 1984, p. 44.

28 ASMt, N.D. NELLI, *Descrizione della Città di Matera [...]*, ms. 1751, c. 90r; ADM, Cappella Minore della Bruna, *Quinterno* 1721-1722, c. 55r.

29 L. BASILE 1984, p. 46.

30 ADM, Cappella Minore della Bruna, *Quinterno* 1718-1719, c. 45r.

quello delle navate laterali è realizzato tra il 1720 e il 1722³¹.

Si deve alla Bianco il ritrovamento del rogito notarile datato il 17 febbraio 1721, con il quale l'arcivescovo Brancaccio sottoscrive con il pittore Giuseppe Porta (Molfetta, 1 maggio 1693-28 marzo 1749)³² una convenzione per la decorazione del controsoffitto³³. Si tratta dell'unico documento in cui l'arcivescovo interviene a titolo personale, senza cioè il coinvolgimento della Mensa arcivescovile già interessata per i lavori di stuccatura realizzati con "eccesiva spesa"³⁴. Desiderio del prelado è quello di "volervi fare l'intimpatura non solo nella nave grande della chiesa sudetta, ma anche nella cupula che è dentro del core"³⁵. Stando alla convenzione, i lavori sarebbero stati completati entro il 25 giugno 1721 per un costo complessivo di 300 ducati di cui 50 consegnati dall'arcivescovo all'atto della sottoscrizione. Il prelado, come posso precisare, si fa carico anche delle spese del ponteggio³⁶. Dell'effettiva esecuzione dei lavori da parte del Porta non ci sono riscontri documentali analogamente alla realizzazione delle *Storie della Vergine* da parte di Anselmo Palmieri la cui paternità è indiscutibile grazie alla firma apposta in controfacciata³⁷. L'annotazione della spesa di due carlini corrisposti a Nicolò Domenico Buonsato nel 1724 per l'indoratura della cornice a stucco dell'affresco della *Concezione* posto in controfacciata³⁸ dimostra come a questa data il Palmieri avesse già completato il lavoro. Tra novembre 1722 e ottobre 1723 si completa il tavolato delle due navate laterali con l'idea di procedere con la decorazione anche di queste parti: "Per sei tavole da Cavallera per le righe alle due navicelle, che s'anno da pittare"³⁹. Il 15 dicembre 1722 muore monsignor Brancaccio. Nel suo secondo testamento, dettato al notaio Tommaso Sarcuni qualche giorno prima, dichiara la Cappella di Maria SS. della Bruna sua erede universale conferendole l'incarico di

inseguire l'abbellimento della mia chiesa in fare l'intimpatura alle due navicelle e che ciò habbia da seguire fra il termine di anni tre dopo la mia morte, et in caso di contravvenzione si possa costringere dal mio successore⁴⁰.

In un importante documento inedito datato 11 marzo 1723 il canonico Niccolò Domenico Nelli, in veste di Procuratore Maggiore della Cappella di S. Maria la Bruna, compare nella Corte arcivescovile di Matera depositando la contabilità dell'amministrazione

31 Ivi 1720-1721, cc. 38r; 41v; Ivi 1721-1722, c. 51v.

32 P. AMATO 2011, pp. 28-29. Si veda in merito anche E.C. BIANCO 2010, p. 74, nota 22.

33 E.C. BIANCO 2010, pp. 15-17, 82, 94.

34 ASMt, Notai di Matera, Sarcuni Tommaso, n. 35, Atti vari del 1721, c. 27v. (E.C. BIANCO 2010, p. 94).

35 *Ibidem*.

36 *Ibidem*. Nella trascrizione della Bianco si interpreta erroneamente il ponteggio denominato "anto" per l'ossatura dello stucco (E.C. BIANCO 2010, p. 94).

37 C. MUSCOLINO, *Il soffitto del Settecento*, in CIRCOLO LA SCALETTA (a cura di) 1986, p. 21; E.C. BIANCO 2010, pp. 16-17 con bibliografia precedente.

38 ADM, Cappella Minore della Bruna, *Quinterno 1723-1724*, c. 43v.

39 ADM, Cappella Minore della Bruna, *Quinterno 1722-1723*, c. 54r.

40 ASMt, Notai di Matera, Sarcuni Tommaso, n. 35, Atti vari 1722, c. 236v, cfr. E.C. BIANCO 2010, pp. 17, 75, nota 31 con bibl. precedente; ADM, Fondo Capitolo Metropolitan, fasc. 708 (n.n.), c. 16r.

dell'eredità Brancaccio⁴¹.

Nella sezione degli “Esiti fatti nella chiesa secondo la volontà d'esso testatore” si legge:

Il mede[si]mo testatore ordinò nel suo testamento, che l'erede fosse tenuto far pittare le navicelle della sua chiesa Metropolitana di Matera, a proporzione si trovava pittato la nave grande, ed essendosi convenuto col medesimo pittore, seli sono dati per le sue fatighe dotati due cento ottanta: 280⁴².

Per la decorazione dei controsoffitti delle tre navate si parla dunque di un “medesimo pittore”. Concordemente con quanto affermano A. Grelle Iusco⁴³, M.V. Fontana ed E.C. Bianco⁴⁴, riconoscendo nelle due navate laterali la mano di Anselmo Palmieri da Polla, deve essere necessariamente messa in discussione l'attribuzione a Giuseppe Porta della decorazione della navata centrale, della cui redazione originaria non restano tracce perché sostituita tra il 1861 e il 1865. A ciò si aggiunge che la prima committenza ricevuta dal Porta, almeno sino alla pubblicazione della convenzione da parte della Bianco, risale ad un periodo compreso tra il 1722 e il 1724, quando l'artista esegue per Donna Cecilia Capece-Minutolo, nella Collegiata di S. Maria delle Grazie a Campi Salentina, i medaglioni della volta della navata centrale, un *Mosé* e un *David* nel santuario e due tele, firmate e datate 1723: l'*Estasi di S. Carlo Borromeo* e la cimasa con il *Beato Giovanni Nepomuceno*⁴⁵. La presenza documentata del Porta a Campi esclude che potesse trovarsi a Matera e dunque che possa essere lui l'autore della decorazione dei due controsoffitti delle navate laterali (figg. 6, 7).

I concetti fondamentali della dottrina e della tradizione cattolica alla base dell'impostazione della decorazione del Palmieri sono essenzialmente riconducibili a tre elementi: la successione apostolica dei vescovi, il primato della fede cattolica e la comunione dei santi. Nei due riquadri prossimi al presbiterio sono raffigurati *Santa Caterina d'Alessandria* (navata settentrionale) e *San Biagio* (navata meridionale), entrambi patroni ‘minori’ di Matera.

La decorazione di questi ultimi due riquadri consente di ipotizzare una riproposizione ottocentesca dello schema precedente, richiamante, a sua volta, la decorazione del “Salone degli stemmi” dell'Episcopio in relazione alla disposizione dei Santi Patroni.

Nei primi mesi del 1861, il Capitolo constatò lo stato deplorabile dei tetti e del controsoffitto della navata centrale della cattedrale, e, previa approvazione da parte dell'arcivescovo Gaetano Rossini, decide di provvedere al suo totale rifacimento⁴⁶. Al

41 ADM, Fondo Capitolo Metropolitan, Sez. A Scaff. I Palch. I Fasc. 52 (v.n.), ms. 1723, c. 1v.

42 Ivi, c. 8r.

43 A. GRELLE IUSCO 2001, p. 312.

44 E.C. BIANCO 2010, p. 17, con l'indicazione della bibliografia precedente.

45 P. AMATO 2011, pp. 28-29.

46 ADM, Conclusioni Capitolari 1856-1912, cc. 61r, 63r.

contempo si decide di chiamare “l'indoratore, ed il pittore, che hanno eseguito i lavori della chiesa di Altamura” per provvedere ai restauri o rifacimenti della doratura delle pareti della navata e della decorazione del nuovo controsoffitto⁴⁷.

I lavori di demolizione e ricostruzione del soffitto della navata centrale, dei controsoffitti della navata e del transetto, di “restauro” degli affreschi delle *Storie della Vergine*, di doratura degli stucchi preesistenti e di realizzazione di nuove decorazioni a stucco si protraggono dal 1861 al 1865 sotto la direzione del canonico Michele Contuzzi. Alle demolizioni e ai rifacimenti della cupola, progettati dall'architetto materano Giovanni Radogna, lavorano Giovanni Panzini e il pittore Nunzio Nicola Bonamassa⁴⁸. Per la sua decorazione, come quella delle arcate e delle navate laterali, intervengono lo stuccatore Giuseppe Conti⁴⁹ e i doratori Luigi Amabile e Raffaele Piedimonte⁵⁰. Il progetto delle modifiche all'interno della chiesa e dei ponteggi è affidato all'architetto molfettese Corrado De Iudicibus e all'architetto Pesce⁵¹.

Il 22 settembre 1864 i capitolari, convinti che la doratura della navata e della cupola avesse potuto attirare i fulmini, affida al concittadino, garibaldino ed ex sacerdote, Giambattista Pentasuglia, la progettazione e l'installazione di un parafulmine da installare sul campanile della cattedrale⁵².

All'artista tranese Giuseppe Monetti è affidato il “restauro” delle dodici scene delle *Storie della Vergine* del Palmieri⁵³ mentre ad Onofrio Giaculli è affidato il progetto della quadratura che tuttavia non sarà mai realizzato⁵⁴. Ad occuparsene è invece Giuseppe Conti⁵⁵ che firma la sua opera in corrispondenza del galero dello stemma di monsignor Brancaccio: “JOSEPH CONTI PINXIT”. All'artista calabrese Giambattista Santoro sono affidate le tele della *Visitazione della Beata Vergine Maria a Santa Elisabetta*, della *Conversione di Sant' Eustachio* e della *Glorificazione di San Giovanni da Matera*⁵⁶.

Le modifiche proseguono negli anni successivi: tra il 1865 e il 1869 Pasquale Bussola realizza la doratura dell'ancona dell'altare maggiore con le offerte dei fedeli e la doratura della navata centrale; il progetto del ponteggio per quest'ultimi lavori è affidato all'architetto Sante Simone di Conversano⁵⁷.

Tra il 1872 e il 1875 si provvede alla doratura della Cappella del SS. Sacramento, affidata ai doratori Pasquale Bussola e Francesco Iaccarino⁵⁸. Tra il 1879 e il 1882 al solo Pasquale Bussola si affidano i lavori di doratura dello spazio retrostante l'altare maggiore,

47 Ivi, c. 63r.

48 ADM, Fondo Capitolo Metropolitano, fasc. 709, pp. 25; 29.

49 Ivi, p. 33.

50 Ivi, p. 43.

51 Ivi, p. 117.

52 ADM, Conclusioni Capitolari 1856-1912, c. 115r.

53 ADM 1861-1865, pp. 107; 138bis; G. GATTINI 1913, p. 10; L. BASILE 1984, p. 46.

54 ADM, Fondo Capitolo Metropolitano, fasc. 709, p. 117.

55 Ivi, p. 107.

56 Ivi, p. 141.

57 ADM, Cappella Minore della Bruna, *Quinterno* 1868-1869, c. 34r.

58 Ivi, 1873-1874, c. 18r.

il cosiddetto “cappellone del coro”⁵⁹.

Ultimati i lavori del controsoffitto, Giuseppe Conti si occupa, tra il 1876 e il 1877, della realizzazione delle decorazioni a stucco delle pareti delle navate laterali, delle due colonne in finto granito della controfacciata e dei pilastri del presbiterio⁶⁰.

Qualche decennio più tardi, durante il suo lungo episcopato (1906-1945), monsignor Anselmo Filippo Pecci promuove una serie di interventi sulla cattedrale avvalendosi dell’apporto di Mario Prayer e di Ernesto Lapadula e della collaborazione con l’architetto Gaetano Nave della Soprintendenza per le Antichità e l’arte del Bruzium e della Lucania insieme al Soprintendente Edoardo Galli.

Al Prayer, per il tramite dell’architetto Nave, monsignor Pecci chiede per la cattedrale di progettare un sontuoso pulpito barocco in sostituzione di quello settecentesco (fig. 8), di provvedere alla sistemazione del battistero, collocato nella Cappella dei SS. Pietro e Paolo o di S. Carlo Borromeo (fig. 9), della sistemazione della cattedra episcopale nel coro e per l’Episcopio una soluzione per la facciata prospiciente la cattedrale e per alcune decorazioni nel “Salone degli stemmi”⁶¹.

A causa della guerra e della esiguità dei fondi a disposizione i progetti dell’arcivescovo per la Cattedrale di Matera vengono eseguiti solo in parte, limitandosi alle modifiche alle scalinate esterne e alla sistemazione del presbiterio.

Riferimenti bibliografici

E. ACANFORA (a cura di), *Splendori del barocco defilato. Arte in Basilicata e ai suoi confini da Luca Giordano al Settecento*, catalogo della mostra (Matera, Palazzo Lanfranchi, Museo Nazionale d’Arte Medievale e Moderna della Basilicata; Potenza, Palazzo Loffredo, Galleria Civica Comunale, 9 luglio - 1 novembre 2009; Firenze, Palazzo Medici Riccardi 24 luglio-5 settembre 2010), Mandragora, Firenze 2009.

E. ACANFORA, *Il patrimonio d’arte delle cattedrali lucane*, in A. PAGLIUCA (a cura di), *Le cattedrali della Basilicata. L’adeguamento liturgico delle chiese madri nella regione lucana*, Gangemi, Roma 2018, pp. 89-117.

P. AMATO, *Corrado Giaquinto e i pittori Porta*, Tipografia Trullo, Roma 2011.

L. BASILE, *Contributi alla conoscenza delle decorazioni nella Cattedrale di Matera*, in “Bollettino della Biblioteca Provinciale di Matera. Rivista di cultura lucana”, n. 9, 1984, pp. 43-50.

E.C. BIANCO, *Matera barocca. Cantieri, committenti e rinnovamento del gusto*, con introduzione di E. ACANFORA, Mandragora, Firenze 2010.

M.S. CALÒ MARIANI, C. GUGLIELMI FALDI, C. STRINATI, *La Cattedrale di Matera nel Medioevo e nel Rinascimento*, Cassa di Risparmio di Calabria e di Lucania, Cinisello Balsamo 1978.

CIRCOLO LA SCALETTA (a cura di), *Restauri in Cattedrale*, BMG, Matera 1986, pp. 21-25.

G. GATTINI, *Note storiche sulla città di Matera*, Stabilimento Tipografico A. Perrotti & C., Napoli 1882.

G. GATTINI, *La cattedrale illustrata*, Tipografia Commerciale, Matera 1913.

N.D. NELLI, *Descrizione della città di Matera*, a cura di M.V. FONTANA, Giannatelli, Matera 2018.

M. PELOSI-G. LIONETTI, *Riflessi storici e toponomastici di Matera. La Santa Visita di monsignor Fabrizio Antinori e altre fonti inedite dal medioevo ai giorni nostri*, Antros, Matera 2021.

F.P. VOLPE, *Memorie storiche, profane e religiose su la città di Matera*, Stamperia Simoniana, Napoli 1818.

59 Ivi, 1880-1881, c. 24r.

60 Ivi, 1876-1877, c. 21r.

61 ADM, Fondo monsignor Anselmo Filippo Pecci (in riordinamento), Epistolario.



Fig. 1

Fig. 1 - G. Azzolini and collaborators, *Quadratura painting*, cupula of the "Casa da Música", old Palace of Ajuda, 1783-1784, Lisbon (Photo: Sofia Braga, 2023).

THE INFLUENCE OF ANDREA POZZO'S TREATISE ON THE "CASA DA MÚZICA" OF THE OLD PALACE OF AJUDA (LISBON)

Sofia Braga

ABSTRACT: *The State Hall in the Old Ajuda Palace in Lisbon was built during the reign of King José I (1714-1777; r. 1750-1777). However, in the last quarter of the 18th century, Queen Maria I decided to transform it into an important music hall, where musical events popular among the royal elite would be held. Existing documentation reveals that numerous Portuguese and Italian painters and plasterers were hired to embellish the new Marian music hall under the direction of the Italian master Giacomo Azzolini (1723-1791), trained in the Emilian tradition. He created an ambitious project using Andrea Pozzo's *Perspectiva Pictorum et Architectorum* treatise to produce a truly monumental 'theatre' of sensory stimulation. This article presents an analysis of the impact of Andrea Pozzo's treatise on the quadratura designed by Giacomo Azzolini for the new 'Casa da Música' in Lisbon.*

KEYWORDS: Quadraturism in Lisbon, old Ajuda Palace, music room, Giacomo Azzolini, Andrea Pozzo's treatise.

The "Casa da Música"¹ in the old Palace of Ajuda², or the Sala dos Serenins, as it is known today, is a heritage site with dual significance (figs. 1 and 2). On one hand, it exemplifies the artistic (and political) practices associated with Queen Maria I (1734-1816; r. 1777-1815), the first female sovereign in Portuguese history. On the other hand, it highlights what remains of a vast palace complex, designed by Giovanni Carlo Bibiena (1717-1760) between 1755 and 1760³, which was lost due to a fire in 1794.

The artistic production observed in the "Casa da Música", which includes a distinct pictorial cycle and a set of stuccoes⁴, both dating from the last quarter of the 18th century, accompanied the transformation of the original State Council Room into the "Casa da Música". This space was designated for musical events held by the royal fa-

1 About the Room of Serenins, or the Music Room of the old Palace of Ajuda, cfr. I. THOMAS ALMEIDA 2022, pp. 9-33.

2 About the old Palace of Ajuda, cfr. C. BASTOS 2009.

3 A. GALLASH HALL 2012, p. 169.

4 On the team of plasterers who worked on the "Casa da Música", cfr. I. GODINHO MENDONCA 2014, pp. 185-220.



Fig. 2

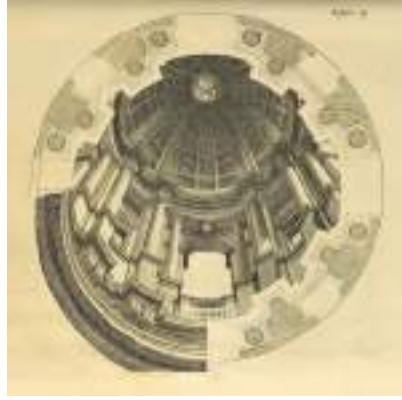


Fig. 3

Fig. 2 - General view of the interior of “Casa da Música” in the former Palace of Ajuda, Lisbon (Photo: Sofia Braga, 2023).

Fig. 3 - Andrea Pozzo, Engraving 91 from *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, Joannis Jacobi Komarek, Roma, 1693.

mily⁵, much to the taste of the royal elites. However, the structural design of the State Council Room as envisioned by Giovanni Carlo Bibiena, remained unchanged. Only its internal form was modified; an elliptical shape and a domed ceiling were adopted to enhance the acoustic vibrations from the concerts held there during the time of Queen Maria I, providing true sensory stimulation process. The quadratura painting observed in the dome is part of this sensory experience, imbued with a strong ‘state’ significance, with Queen Maria I as the main protagonist, who was committed to hiring a large team of painters and plasterers, both portuguese and italian, led by Giacomo Azzolini from Modena, Italy. In this context, and considering the aforementioned facts, this article aims to analyse the influence and the diffusion routes of Andrea Pozzo’s work, *Perspectiva Pictorum et Architectorum*⁶, used by Giacomo Azzolini on the ceiling of a space dedicated to music, and to carry out a “persuasive action on anyone”⁷.

ANDREA POZZO IN THE “CASA DA MÚZICA” OF THE OLD PALACE OF AJUDA

The earliest experiences of quadratura painting in Portugal⁸ can be traced to 1580-1600, and they reached their peak during the Joanine period⁹. However, despite a de-

5 A. GALLASH HALL 2012, p. 172.

6 A. POZZO 1693.

7 M. MORAES 1998, p. 100.

8 On quadratura painting in Portugal, cfr. G. RAGGI 2004; V. REIS 2006.

9 M. MORAES 1998, p. 100.

cline in the use of this perspectival genre coinciding with the end of the reign of King João V (1689-1750; r. 1706-1750) and the rise of the repositioned painting¹⁰, quadratura painting was an artistic ‘enterprise’ that Italian artists present in Portugal from the early 18th century continue to employ. This is evidenced in the pictorial cycle of the “Casa da Música” of the old Palace of Ajuda. According to Aline Gallasch Hall’s¹¹ research, the painting of the dome began in 1783 and was completed in 1784.

Although the handwritten documentation of the Portuguese Royal House is not explicit about the architect responsible for the metamorphosis of the “Casa da Música”, architect and scenographer Giacomo Azzolini was likely involved. This artist arrived in Portugal in 1753 to collaborate closely with Giovanni Carlo Bibiena on the scenography for the Teatro do Forte, the design of the Royal Opera House of Tagus, and the Theatre of Salvaterra de Magos¹². Following this period in Lisbon, dedicated to the theatrical world, and according to Cyrillo Volkmar Machado (1748-1823), Giacomo Azzolini moved to Coimbra shortly after the earthquake of 1755 to complete the Seminário Maior de Coimbra: “after the earthquake of ‘55, he went to Coimbra where he worked as a civil architect to finish the seminary”¹³.

This architect-scenographer was also responsible for the reconstruction project of the Royal College of St Paul in Coimbra¹⁴ (now non-existent). It is noteworthy that in this city, he also worked on the perspectival painting of some ceilings in the Seminário Maior (which have since disappeared): “our architect Giacomo Azzolini painted the vaults of the hall and two upper rooms with very striking perspective”¹⁵.

Giacomo Azzolini’s foray into the Coimbra scene ended around 1766: “in ‘67 or ‘68 he was called to Lisbon to direct the Scenarios of the Royal Theatre of Ajuda, a position he continued in until the years [17] 86 or 87”¹⁶.

Although Volkmar Machado’s timeline is not entirely incorrect, it has been definitively established that by September 1766, Giacomo Azzolini was already in Lisbon, having been appointed architect-painter: “he is appointed Architect-Painter and inventor of the scenes [of the Royal Theatre of Ajuda]”¹⁷.

Parallel to his work on scenographic projects and painted architectures, and coinciding with the undertaking of the “Casa da Música” of the old Palace of Ajuda, he was contracted for the “reconstruction of the Picadeiro that belonged to Mr. João, in 1783”¹⁸.

10 Ivi, p. 101.

11 A. GALLASH HALL 2012, p. 172.

12 Ivi, p. 22.

13 C. VOLKMAR MACHADO 1823, p. 190.

14 About the Colégio Real de São Paulo de Coimbra, cfr. R. LOBO 2014, pp. 469-479.

15 Cit. in A. NOGUEIRA GONCALVES 1971, p. 6.

16 C. VOLKMAR MACHADO 1823, p. 190.

17 Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), *Casa Real*, n. 3003: “Jacomo Azzolini. Tomado por Architecto Pintor, e inventor das scenas, em o primeiro de Setembro de 1766”.

18 Quoted by A. AYRES DE CARVALHO 1970, p. 32.



Fig. 4



Fig. 5

Fig. 4 - National Palace of Mafra, 1717-1730, Portugal (Photo: Sofia Braga, 2016).

Fig. 5 - Joahnn Friedrich Ludwig, Dome of the church of the National Palace of Mafra, 1717-1730 (Photo: Sofia Braga, 2016).

Volkmar Machado also comments that Giacomo Azzolini created “a design for the Royal Picadeiro”¹⁹.

Considering that Giacomo Azzolini also worked as a civil architect, he undoubtedly possessed extensive knowledge related to this discipline. Furthermore, during his stay in Coimbra, it was found that he had several specialized books on Vitruvius, including *L'Architettura generale di Vitruvio* (1747) by the Frenchman Claude Perrault²⁰.

Therefore, the likelihood of Giacomo Azzolini's involvement in the transformation of the “Casa da Música” is substantial. Moreover, his signature appears on some documents concerning the procurement of materials, suggesting a directorial role, as confirmed by records such as the following: “List of what is needed for the new music room of the Royal Palace of Ajuda”²¹ and “List of paints and gold paid to Jacomo Azzolini”²².

It is also worth considering the involvement of Petronio Mazzoni (†1793) in the direction of the “Casa da Música” project, as a handwritten note regarding the delivery of wood to this artist has been found²³. Petronio Mazzoni specialized in the construction of machinery and stage effects for the Royal Theaters: “[Petronio Mazzoni] was later a Machinist in the Royal Theaters”²⁴.

Although Volkmar Machado is not very explicit regarding the chronology, he suggests that Petronio Mazzoni established himself in Portugal during the time of King João V, co-creating perspectives for Lisbon theatres²⁵. Petronio Mazzoni is known to have collaborated actively with Giovanni Carlo Bibiena on the Tagus Opera House, the Royal Tent I, and Ajuda Theatre²⁶, and also with Giacomo Azzolini. The close partnership between Petronio Mazzoni and Giacomo Azzolini is confirmed in the libretto of the opera *Ezio*²⁷, staged at the Ajuda Theatre in 1772²⁸. Therefore, considering Gia-

19 C. VOLKMAR MACHADO 1823, p. 191.

20 Quoted by A. NOGUEIRA GONCALVES 1971, p. 9.

21 ANTT, *Casa Real*, box 3129.

22 ANTT, *Casa Real*, box 3129.

23 ANTT, *Casa Real*, cx. 3129: “Meirinho Gregório Martinez fará prompta a Madeira seguinte e que se entregará ao Mestre Petronio Mazzoni para a obra da nova Casa da Muzica” (document dated 1783).

24 C. VOLKMAR MACHADO 1823, p. 188.

25 *Ibidem*.

26 A. GALLASH HALL 2012, p. 173.

27 *EZIO* 1772, p. 11: “Le Macchine, e decorazioni sono del Sig. Petronio Mazzoni, Macchinista all' actual servizio di S.M.F.”; “Le Scene sono d'invenzione del Sig. Giacomo Azzolini, Architetto Teatrale all' actual servizio di S.M.F.”

28 *Ibidem*.



Fig. 6

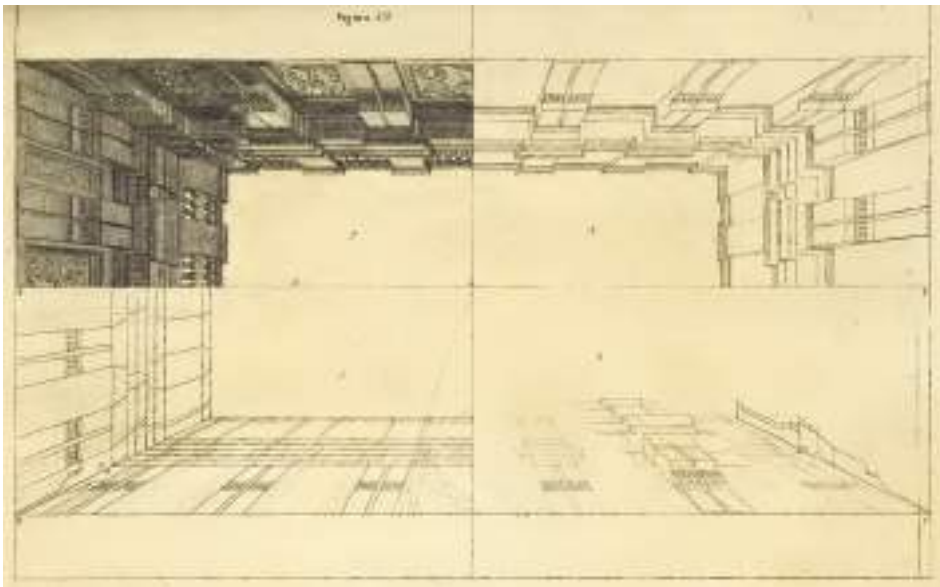


Fig. 7

Fig. 6 - Unknown artist, *Ceiling painting*, c. 1828, National Palace of Ajuda, Lisbon (Photo: Sofia Braga, 2024).

Fig. 7 - Andrea Pozzo, Engraving 88 from *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, Joannis Jacobi Komarek, Roma, 1693.

como Azzolini's artistic trajectory, it can be concluded that he had deep involvement in the artistic process of the "Casa da Música". In addition to his particular architectural expertise, the solutions adopted reflect his erudition, particularly the method of drawing ellipses.

The transformation of the "Casa da Música" into a total work of art likely began in October 1783, as evidenced by the shipment of materials related to the pictorial practice at that time²⁹. Additionally, in November 1783, planks of vinhático and Gandaru wood were ordered³⁰, confirming the start of the "Casa da Música" project in October 1783. The pictorial production seems to have begun in November, coinciding with payments for paints and accommodations for the ornamentists and quadraturists who worked on the ceiling painting³¹.

The hiring of artists to contribute to the painting, some of whom were specialists in quadratura painting, was certainly Giacomo Azzolini's responsibility. The list found in the Royal House archive³² reveals the names of several known artists, including Jerónimo de Andrade (1715-1801), who, according to Volkmar Machado, "was an excellent painter of ornaments and architecture: he was always among those who executed the best works of the Court in his time"³³; and Vicente Paulo da Rocha, who assisted "Jerónimo de Andrade in the ceiling painting of the church of S. Paulo [...]. And he executes any design of ornament or quadratura well"³⁴.

Additionally, the italians Manuel Piolti and Gian Carlo Binheti were identified³⁵. Both were born in Portugal and were working as architect-decorators and disciples of

29 ANTT, *Casa Real*, cx. 3129: "Despesas de Tintas que forão para a Nova Rial Caza da Muzica do Palácio de N. Senhora da Ajuda em 24 de Outubro 1783: Preto de Itália; gomas grachas".

30 *Ibidem*.

31 *Ibidem*: "Tintas que forão para a nova Rial Caza da muzica por ordem do Snr. João António Pinto da Sylva como inspector das mesmas obras em 11 de novembro de 1783 [...]. Camas: Antonio de Melo; Gregorio Madeira; Jerónimo d' Andrade; Mello Gomes [...]" (document dated 22nd November 1783 and signed by Giacomo Azzolini).

32 *Ibidem*: "Folha dos oficaes de Alveneos, estucadores, canteiros, pintores, trabalhadores que trabalharão nas reais obras da Caza da Música do Paço do sítio de N. Senhora da Ajuda [...]. Pintores: António de Mello; Eusébio de Oliveira; Francisco Antonio; Gregório José Barreto; Guilherme Barreto; Jerónimo de Andrade; Januário António; José António Ramalho; seroens: Manuel Gomes, Vicente Paulo [da Rocha], Manuel José Bexiga" (document dated 8th November 1783).

33 C. VOLKMAR MACHADO 1823, p. 207.

34 *Ibidem*.

35 ANTT, *Casa Real*, box 3129). Manuel Piolti joined the team of painters on the 1st November 1783, and later Gian Carlos Binheti, on 22nd November 1783.

Giacomo Azzolini³⁶. Unfortunately, no further information could be found regarding the other artists mentioned in the uncovered handwritten documentation discovered.

Everything indicates that these ornamentists and quadraturists, some of whom remain unknown, were the executors of the perspective painting on the dome, in *di sotto in su* manner, based on engraving 91 from the work *Perspectiva Pictorum et Architectorum* (1693-1700, I, 1693) by Andrea Pozzo. Therefore, it is important to determine who was responsible for introducing Pozzo's work into the Portuguese artistic scene (figs. 3 and 4). First and foremost, it is essential to highlight that Andrea Pozzo's works were known and had been translated in Portugal since the first half of the 18th century³⁷, although the theorists who translated them did not always include graphical representations³⁸. For example, in the three handwritten translations of Andrea Pozzo's work, "the images are always mentioned but never represented"³⁹. However, starting in 1715, Andrea Pozzo's work was translated by the Jesuit priest Inácio Vieira (1678-1739), who titled it *Tratado de Perspectiva* (1715-1716), focusing especially on "the projection of horizontal and inclined planes, in addition to vaulted coverings and various scenography issues"⁴⁰.

Vieira also added a series of Andrea Pozzo's drawings closely related to the text⁴¹. Art historian Moraes Mello emphasizes the uniqueness of this fact and notes that Pozzo's treatises entered Portugal much earlier than previously thought and before the first translation of the Italian text in 1732⁴².

As Inácio Vieira's translation included images, this suggests that he might have possessed the 1693 edition of Pozzo's work. Did the authors of the other translations not know of the printed work? This raises further questions, such as how Inácio Vieira accessed Andrea Pozzo's work. It is plausible that he obtained it through contact with the German architect Johann Friedrich Ludwig (1673-1752)⁴³, who established a workshop in Lisbon in 1701 to work for the Jesuits⁴⁴. Cyrillo Volkmar Machado also confirms that "The Jesuits employed him as a craftsman and designer at the College of Santo Antão"⁴⁵.

It is very likely that Johann Friedrich Ludwig possessed Andrea Pozzo's work when he arrived in Lisbon, having closely interacted with Andrea Pozzo during his time in

36 C. VOLKMAR MACHADO 1823, p. 239.

37 M. MORAES MELLO 2021, p. 78.

38 *Ibidem*.

39 *Ivi*, p. 79.

40 *Ibidem*.

41 *Ibidem*.

42 *Ivi*, p. 80.

43 About Johann Friedrich Ludwig, cfr. P. PEREIRA 2017, pp. 52-67.

44 R. MOREIRA 2017, p. 33.

45 C. VOLKMAR MACHADO 1803, fl. 32.

Rome (c. 1693-1697). In the Eternal City, Ludwig worked at the motherhouse of the Society of Jesus, the Church of the *Gesù*, and on the Altar of Saint Ignatius (1695), which was designed by Andrea Pozzo⁴⁶. After his stay in Rome, Johann Friedrich Ludwig returned to Vienna (Andrea Pozzo was also in Vienna). There seems to be little doubt that Johann Friedrich Ludwig was acquainted with Andrea Pozzo and his research on perspectival science as applied to painting and architecture, to the extent that this influenced the dome of the Mafra Basilica⁴⁷ (figs. 5 and 6). Cyrillo Volkmar Machado attests to Ludwig's knowledge of Pozzo's work: "Frederico Ludovice was a good draftsman and understood perspective: it seems he had studied the Bibienas and Pozzo"⁴⁸; and "In architecture, he followed the style of the 17th century, that is, Bernini, Borromini, and mainly Father Pozzo"⁴⁹.

In summary, knowledge of Andrea Pozzo's printed work may have spread in Portugal via Johann Friedrich Ludwig, whose activity as a draftsman at the College of Santo Antão appears to have coincided with Father Inácio Vieira's tenure as a mathematics professor. Mathematics appears to have united them, as Johann Friedrich Ludwig also mastered mathematical principles, as mentioned by Volkmar Machado: "His erudition in history, physics, mathematics"⁵⁰.

When the Bibiena 'school' emerged in Portugal, Andrea Pozzo's work was already institutionalized within the artistic structure of Lisbon. Both Gian Carlo Bibiena and Giacomo Azzolini may have carried Pozzo's treatise with was almost indispensable for those dedicated to the craft of perspective illusionism. In addition to the personal possessions of these masters of perspective, it is worth mentioning that in 1751, coinciding with the founding of the Hospice of Our Lady of Necessities, led by the Congregation of the Oratory of Lisbon, another avenue for accessing Pozzo's work emerged in the artistic and educational framework of Lisbon: the Oratorian library. This library housed editions by Italian publishers Antonio de Rossi (1723 and 1737)⁵¹ and Giovanni Zempel (1741)⁵². It has not been determined whether the Oratorian library was open to readers in the 18th century (although it seems likely), but by 1816, it was listed by Alexandre Carvão (1776-1844): "They also open their libraries [...]. The priests of the Congregation of the Oratory of the Royal Hospital of Our Lady of Necessities"⁵³.

Finally, Andrea Pozzo's influence did not end with the pictorial cycle of the "Casa

46 R. MOREIRA 2017, p. 33.

47 Johann Friedrich Ludwig was the architect responsible for Mafra complex project, which consists of a church, palace and a convent. The first stone was laid in 1717 and it was completed in 1730.

48 C. VOLKMAR MACHADO 1803, fl. 32.

49 C. VOLKMAR MACHADO 1823, p. 178.

50 Ivi. p. 176.

51 A. POZZO 1737.

52 A. POZZO 1741.

53 A. CARVOÈ 1816, p. 149.

da Música” but extended into the early 19th century, as confirmed by some ceiling paintings in the Royal Palace of Ajuda⁵⁴, which was built to replace the one destroyed in the fire of 1794. This influence on the ceiling paintings may very well have come through Manuel Piolti, a disciple of Giacomo Azzolini, as we have seen before. This architect-decorator played an active role in producing the ornamental paintings of the palace, having been included in the Ajuda painting team in 1814⁵⁵. In 1823, he presented “the Project for the Ceiling Painting of the Square Room in the Pavilion, which received unanimous approval from all the Artists”⁵⁶.

During his tenure, he was gradually replaced by António Inácio Vieira⁵⁷ (figs. 7 and 8).

FINAL CONSIDERATIONS

The investment that Queen Maria I made in the “Casa da Música” of the old Palace of Ajuda reflects the strong political affirmation of the first female of royal lineage on the Portuguese throne. Despite the advent of Neoclassicism and the triumph of the *quadri riportati*, Andrea Pozzo’s work coexisted with other artistic languages, maintaining its own space of representation and providing “an unlimited rhetoric in which the imagistic discourse emerges as an inviting and participatory verbal complement”⁵⁸.

The Marian era, while not entirely ‘new’, leads us to the concept of ‘everywhere at the same time’ – that is, the existence of a multiplicity of artistic languages occurring simultaneously in a given physical space – which is also very closely aligned with the open-mindedness advocated by Queen Maria I during her reign. It is from this perspective that we should understand the use of Pozzo’s work in the Portuguese Neoclassical context.

It is also noteworthy that an artist who understood Andrea Pozzo’s principles was imbued with a strong sense of erudition and an understanding of disciplines that remain challenging for the ‘mere mortals’, notably the mastery of geometry and perspective.

Manuscript sources

Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT)
Biblioteca Calouste Gulbenkian (Reservados)
Casa Real, cx. 3129.

54 The construction of the Ajuda Palace began in 1796 and continued until the end of the 19th century.

55 Cit. in L. XAVIER DA COSTA 1936, p. 109.

56 Ivi, p. 114.

57 ANTT, Ministry of the Kingdom, bundle 282, box 377.

58 M. MORAES MELLO 1998, p. 101.

Ministério do Reino, bundle 282, box 377

C. VOLKMAR MACHADO, *Collecção de Memórias relativas às vidas dos Pintores, Escultores e Architectos Portuguezes; e às dos Estrangeiros que estiverão em Portugal, dedicada ao Illm.º e Exm.º Senhor José de Vasconcelos e Souza. Conde de Pombeiro, Marquez de Bellas, Regedor das Justiças, Conselheiro de Estado, Grão-Cruz da Ordem de S. Thiago. por hum artista lisbonense no anno de 1803.* Colecção Luis Reis Santos Collection, box 173C.

Bibliographical references

A. AYRES DE CARVALH, *Os Três Architectos da Ajuda. Do «Rocaille» ao Neoclássico*, Academia Nacional de Belas Artes, Lisboa 1970.

M.I. ABECASIS, *A Real Barraca: a residência na Ajuda dos reis de Portugal após o terramoto (1756/1794)*, Tribuna da História, Lisboa 2009.

C. BASTOS, *A Real Barraca no sítio de Nossa Senhora da Ajuda e as encomendas da Casa Real: alguns elementos para o seu estudo*, in “Revista de Artes Decorativas”, 1, 2007, pp. 193-228.

A. CARVOÈ, *Jornal de Bellas Artes ou Mnémosine Lusitana*, Imprensa Régia, Lisboa 1816.

L.X. DA COSTA, *O Ensino das Belas-Artes nas obras do Real Palácio da Ajuda (1802-1833)*, Academia Nacional de Belas-Artes, Lisboa 1936.

Ezio: dramma per musica da rappresentarsi nel real teatro dell' Ajuda in occasione di festeggiarsi il felicissimo giorno natalizio di Sua Reale Maestà l' augustissima signora D. Marianna Vittoria regina fedelissima nella primavera dell' anno 1772, Stamperia Reale, Lisbona 1772.

A. GALLASCH HALL, *A cenografia e a ópera em Portugal no século XVIII: os teatros régios: 1750-1793*, Doctoral Thesis, Universidade de Évora, 2012.

I. GODINHO MENDONÇA, *Estudadores do Ticino na Lisboa Joanina*, in “Cadernos do Arquivo Municipal”, 1, 2014, pp. 185-220.

R. LOBO, *O Colégio Real de São Paulo de Coimbra e a definição do tipo de colégio secular*, proceedings of the IV Congress of Portuguese Art History in Honour of José-Augusto França, 2014, pp. 469-479.

M. MORAES MELLO, *A pintura de tectos em perspectiva no Portugal de D. João V*, Editorial Estampa, Lisboa 1998.

M. MORAES MELLO, *A potência da quadratura e a pujança da Perspectiva na Lisboa Joanina*, in “Linguagens nas Artes”, 2, 2021, pp. 74-90.

R. MOREIRA, *Mafra, a “alameda” e o canal da Ericeira*, in “Monumentos”, 35, 2017, pp. 28-37.

A. NOGUEIRA GONCALVES, *O architecto e cenógrafo Giacomo Azzolini em Coimbra*, in “Revista Ocidente”, LXXX, 1971, pp. 6-12.

P. PEREIRA, *João Frederico Ludovice, Um architecto para El-Rei*, in “Monumentos”, 35, 2017, pp. 52-67.

A. POZZO, *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, 2 voll., Typis Joannis Jacobi Komarek, Roma 1693-1700.

A. POZZO, *Perspectiva pictorum, et architectorum. Prospettiva de pittori, et architetti. Parte Seconda*, Nella Stamperia de Antonio de Rossi, Roma 1737 (Biblioteca da Ajuda, Lisboa, 35-XV-31).

A. POZZO, *Perspectiva pictorum, et architectorum. Prospettiva de pittori, et d' architetti. Parte Prima*, Nella Stamperia di Giovanni Zempel, Roma 1741 (Biblioteca da Ajuda, Lisboa, 35-XV-30).

G. RAGGI, *Architecture dell' engano: Il lungo cammino dell' illusion: l' influenza emiliana nella pintura di quadratura luso-brasiliana del secolo XVIII*, Doctoral Thesis, Universidade de Lisboa, 2004.

V. REIS, *O Rapto do Observador: invenção, representação e percepção do espaço celestial na pintura de tectos em Portugal no século XVIII*, Doctoral Thesis, Universidade de Lisboa, 2006.

I. THOMAS ALMEIDA, *Serenatas e Serenins: prática musical e encenação do poder régio no Palácio da Ajuda em finais do século XVIII, segundo o testemunho de um viajante francês*, in “Rhinocervs”, 1, 2022, pp. 9-33.

C. VOLKMAR MACHADO, *Collecção de Memórias relativas às vidas dos Pintores e Escultores, Architectos e Gravadores Portuguezes, e dos Estrangeiros, que estiverão em Portugal, recolhidas, e ordenadas por Cyrillo Volkmar Machado, Pintor ao Serviço de S. Magestade. O Senhor D. João VI*, Victorino Rodrigues da Silva, Lisboa 1823.



Fig. 1

Fig. 1 - Nicolau Nasoni, *Pintura de teto da nave*, 1734-1738, Portugal, Sé Catedral de Lamego.

DE BOLONHA A PORTUGAL, DO DOURO A MINAS GERAIS: A INTERLOCUÇÃO ENTRE AS OBRAS DE NICOLAU NASONI E JOSÉ SOARES DE ARAÚJO (SÉC. XVIII)

Luciana Braga Giovannini

ABSTRACT: *This communication intends to present an existent interlocution between the works of Nicolò Nasoni (1691-1773), located in Douro, Portugal, and the paintings of José Soares de Araújo (1723-1799), from Diamantina, in the Capitany of Minas Gerais. Nasoni, born in San Giovanni Valdarno di Sopra, in Tuscany, learned quadratura in Bologna and arrived in Porto in 1725, commissioned by the chapter of the See to work in the process of decorative reform of the cathedral. In this universe, he contributed to the conception of a new pictorial language in the historic provinces of Entre-Douro-e-Minbo and Trás-os-Montes, home region of the majority of the Portuguese artists who left for Minas Gerais during the 18th century. We investigated the quadrature of the cities and villages of this territory and found a possible reference to a work by José Soares de Araújo: the decorations of the nave of the See cathedral of Lamego, conceived by Nicolò Nasoni in 1739. Araújo was born in the parish of São Victor, in Braga, in 1723. Around 1759, he moved to Diamantina, in the old county of Serro Frio. The studies confirm that the pictorial set produced by the Bracarense artist show stylistic-formal characteristics similar to the work of the Italian master: a type of ornament which links the late baroque to rococo, whose specificity is the composition of festive and imaginative forms, elegant and mainly decorative. We realized that the painting of José Soares de Araújo is connected to the artistic production of Italian stamp, current in the North of Portugal in that period. Thus, we believe there is a correspondence between the Bolognese tradition of ceiling decoration, established in the beginning of the 18th century, with one of the pictorial styles present in the old provinces of Entre-Douro-e-Minbo and Trás-os-Montes, absorbed and reinterpreted by the craftsmen from Minbo and Minas Gerais active in this region.*

KEYWORDS: Quadraturism in Portugal, quadraturism in Brazil, Nicolò Nasoni, José Soares de Araújo, rococo.

O artigo pretende promover uma reflexão sobre o potencial diálogo entre as obras do pintor toscano Niccolò Nasoni¹ (1691-1773), situadas no Douro, em Portugal, e as pinturas do artista bracarense José Soares de Araújo (1723-1799), localizadas em Diamantina, na Capitania de Minas Gerais. O estudo comparativo das referidas ornamentações é parte dos resultados alcançados com a pesquisa de doutorado², realizada na Universidade Federal de Minas Gerais, sob a orientação do professor

1 A. PEZZO 2012.

2 L. BRAGA GIOVANNINI 2022, I.



Fig. 2

Fig. 2 - José Soares de Araújo, *Pintura de teto da capela-mor*, 1779, Diamantina, Igreja de N.S. do Rosário.

Magno Moraes Mello³. Durante a pesquisa, investigamos um conjunto de tetos pintados por mestres portugueses e procuramos situar estilisticamente as pinturas atribuídas a Soares de Araújo no período conhecido pela historiografia da arte colonial como o Ciclo Barroco da Pintura de Perspectiva de Minas Gerais⁴. Nesse processo, percebemos a interlocução entre as obras dos artistas italiano e português, considerando que ambos estavam inseridos em um momento de transição, marcado pela coexistência de estilos.

3 Aproveito a oportunidade para agradecer ao professor Magno Moraes Mello a indicação para apresentar a comunicação no *VIII Convegno Internazionale di Studi Ingannare "l'occhio a meraviglia". Quadraturismo e grande decorazione*, realizado na Università degli Studi della Basilicata, Matera, em 2023, e de participar com uma contribuição para este volume.

4 M. ANDRADE RIBEIRO DE OLIVEIRA 1997, pp. 451-464.

Nasoni nasceu em San Giovanni Valdarno di Sopra, na Toscana. Em Siena, tornou-se discípulo de Giuseppe Nicola Nasini (1657-1736), aprendeu artes decorativas e trabalhou na produção de aparatos efêmeros, como carros alegóricos, arcos de triunfo e cadafalsos para cerimônias públicas e fúnebres. Entre 1714 e 1718, viajou por Roma e estudou pintura clássica e desenho de arquitetura. Em 1718, chegou a Bolonha para aprender a quadratura no ateliê de Stefano Orlandi (1681-1760), um dos mestres quadraturistas mais prestigiados do período. O pintor foi uma das grandes referências artísticas de Nasoni, seu estilo pictórico é reconhecido pela fusão do barroco tardio com o rococó, destacando-se pela natureza festiva e ornamental que o caracteriza⁵. Conforme G.B. Tedesco:

Orlandi deixa uma marca permanente na linguagem tardo barroca, graças à sua maneira única de pintar. [...] Podemos confirmar que a experiência bolonhesa, vivida por Nasoni, produz um forte impulso para o crescimento profissional e evolução técnica. Com os seus ensinamentos, Orlandi torna-se figura de referência, de grande ajuda e exemplo, capaz de condicionar o estilo do artista, emulando-o no futuro para os grandes ciclos de decorações realizados na ilha maltesa e, sucessivamente, na Sé do Porto e na Catedral de Lamego⁶.

R.C. Smith publicou um artigo na *Revista Bracara Augusta* em 1973, no qual ressaltou a relação entre a cidade do Porto, sua região adjacente e a contribuição artística do renomado pintor e arquiteto italiano. Nas palavras do autor:

Chamava-lhe o povo “Dom Nicolau” durante o quase meio século da sua vida no Porto, em parte por causa da sua origem estrangeira, em parte talvez porque esta gente reconhecesse a grandeza da sua obra, como pintor, arquiteto, desenhador de entalhas, de esculturas de pedra, de ourivesaria e de trabalhos de bronze e ferro forjado, como se fosse a reencarnação de algum artista universal da Renascença. No segundo e no terceiro quartel do Setecentos, Nasoni desempenhou um vasto papel revolucionário na cidade do Douro, introduzindo o barroco, pondo fim às tradições seculares de maneirismo inepto, abrindo o caminho para o rococó e influenciando profundamente toda a expressão artística do norte de Portugal⁷.

As características visuais da obra de Nasoni, suas origens e a revitalização da pintura no Norte de Portugal foram registradas em diversas publicações. G. Raggi destaca que, embora a Academia Clementina de Bolonha, criada em 1711, ensinasse com base no desenho *dal vero* ou nas cópias dos mestres, na primeira metade do século XVIII, Stefano Orlandi, futuro mestre de Nasoni, desenvolve uma linguagem pictórica mais solta

5 G.B. TEDESCO 2011, pp. 174-218.

6 Ivi, pp. 198-199.

7 R.C. SMITH 1973, p. 514.



Fig. 3

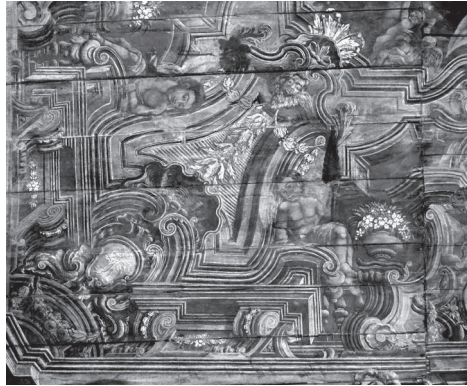


Fig. 4



Fig. 5

Fig. 3 - Nicolau Nasoni, *Pintura de teto da nave* (dett.), 1734-1738, Portugal, Sé Catedral de Lamego.

Fig. 4 - José Soares de Araújo, *Pintura de teto da capela-mor* (dett.), 1766, Diamantina, Igreja de N.S. do Carmo.

Fig. 5 - Nicolau Nasoni. *Pintura de teto da nave* (dett.), 1734-1738, Portugal, Sé Catedral de Lamego.

e leve⁸. Conforme o *Dicionário da Arte Barroca*, editado em Lisboa em 1989, Nasoni é reconhecido por ter introduzido na pintura de perspectiva portuguesa o princípio da assimetria, antecipando uma característica essencial do rococó⁹. G.B. Tedesco relata que, em novembro de 1725, durante o reinado de D. João V (1706-1750), o pintor italiano foi contratado pelo cabido da Sé do Porto para contribuir com o processo de renovação decorativa da catedral e logo se tornou uma figura proeminente no cenário artístico do Norte do país, destacando-se como desenhista, pintor e arquiteto¹⁰. É possível que Nasoni tenha se dedicado à arquitetura após a ornamentação da Sé de Lamego, atividade pela qual se tornou conhecido e recebeu o epíteto de “Arquiteto do Porto”¹¹. O artista foi considerado um dos precursores da quadratura norte-portuguesa e, como mencionado, contribuiu para a concepção de uma nova linguagem artística nas províncias históricas de Entre-Douro-e-Minho e Trás-os-Montes.

Grande parte dos portugueses que viajaram para Minas Gerais no Setecentos partiram do Minho, inclusive os mestres pintores Antônio Rodrigues Bello (atv. 1730-1755), natural do Porto, Manoel Rebelo de Souza (1700-1775) e José Soares de Araújo, ambos nascidos em Braga. Esse território caracterizava-se pela presença de uma população excepcionalmente católica, governado pelos principais clérigos do país: o arcebispo de Braga e o bispo do Porto. Com o objetivo de suprir as necessidades das respectivas dioceses, desenvolveram-se, sobretudo nestas duas cidades, as principais oficinas de arte sacra da região. Como consequência, formou-se um número excessivo de artífices, favorecendo o deslocamento desses oficiais para outras localidades do país e para a colônia portuguesa da América. Neste contexto, a arquidiocese de Braga se estendia à província histórica de Trás-os-Montes e Alto Douro, para onde foram enviados muitos artistas do Minho, indicando a possibilidade de conexão entre as obras produzidas nessas regiões e a Capitania de Minas Gerais¹². Durante o estágio de pesquisa realizado em Portugal, investigamos as quadraturas localizadas nas cidades e vilas desses territórios e encontramos uma possível referência para a obra de Soares de Araújo em Minas Gerais: as pinturas da nave da Sé Catedral de Lamego.

O pintor nasceu na Freguesia de São Victor, em Braga, em 1723. Por volta de 1759, viajou para Diamantina, na antiga Comarca do Serro Frio, onde instalou sua oficina,

8 G. RAGGI 2009, pp. 147-148.

9 J. FERNANDES PEREIRA-P. PEREIRA 1989, pp. 305-310.

10 G.B. TEDESCO 2011, p. 23.

11 Ivi, pp. 29-40.

12 E. PIRES DE OLIVEIRA 2016, pp. 69-70.

contratou e administrou inúmeras empreitadas artísticas, além de ensinar o ofício da arte de pintar, constituindo uma escola regional¹³. Por muito tempo, Soares de Araújo foi considerado, pela tradicional historiografia da arte do período colonial brasileiro, o expoente do barroco no Norte de Minas. Dentre as principais características citadas, destacam-se as estruturas arquitetônicas cerradas e o colorido sombrio, em contraposição à clareza, à graciosidade, ao colorido vibrante e à alegria das representações visuais inseridas no denominado Ciclo Rococó da pintura de perspectiva mineira¹⁴. Contudo, ao analisarmos as obras produzidas pelo guarda-mor em Diamantina, verificamos que ela apresenta características muito específicas que correspondem à coexistência dos estilos barroco e rococó.

Das obras criadas por Niccolò Nasoni em Portugal, destacam-se a decoração da Sacristia da Sé do Porto, em 1725, e as coberturas das naves da Sé Catedral de Lamego, produzidas entre 1734 e 1738 (fig. 1). Sua principal particularidade reside no predomínio da ornamentação, contrastando com o ilusionismo espacial normalmente conquistado pela verticalização das quadraturas¹⁵. As pinturas que decoram os tetos das naves central e colaterais da Sé Catedral de Lamego apresentam as seguintes características: o predomínio da ornamentação em detrimento do ilusionismo pictórico; a concepção de estruturas arquitetônicas cerradas, seguindo o princípio do horror ao vazio: toda a superfície da pintura é preenchida com guirlandas, arranjos de flores, tarjas, medalhões, cartelas, florões, volutas, ornamentos e cabecinhas de anjo; a pintura de objetos arquitetônicos e ornamentais superpostos; a representação de objetos em relevo, pintados em tons de cinza, verde, castanho, rosa, laranja e amarelo; a representação de figuras híbridas segurando cartelas, vasos, festões e guirlandas de flores (essas figuras têm os braços e as pernas decorados com motivos vegetalistas, típicos das representações do grotesco); a reprodução de balaústres, mísulas, balcões, arcos e nichos e a pintura de janelas guarnecidas com vidraças.

Ao analisarmos os tetos pintados por Soares de Araújo em Diamantina, percebemos uma correspondência estilística marcante com as obras de Nasoni em Lamego. Perguntamo-nos se Soares de Araújo teria conhecido os tetos pintados pelo mestre italiano em Portugal, antes de partir para Minas Gerais. Consideramos a possibilidade de que o pintor português tenha tomado conhecimento da obra de Nasoni, assimilando seus aspectos estilísticos por experiência própria e interpretando-os de forma particular na decoração dos templos de Diamantina, localizados no ambiente artístico e religioso da Capitania mineira, reconhecido pela intensa circulação de pessoas, livros, objetos de

13 M.C. ALMEIDA ORLANDO MAGNANI 2013, pp.106-133.

14 Sobre os debates em torno da pintura de perspectiva em Minas Gerais, consulte-se: C. DEL NEGRO 1958; C. PRADO VALLADARES 1973; A. ÁVILA, J.M. MACHADO GONTIJO, R. GUEDES MACHADO 1979; M. ANDRADE RIBEIRO DE OLIVEIRA 2003, pp. 273-274.

15 V.M. GUERRA DOS REIS 2006, I, p. 260.

arte, coleções de estampas e tratados de perspectiva.

No tocante às cores, embora as pinturas de Nasoni se destaquem pela policromia vibrante, as figuras e os objetos apresentam transições suaves, criando a ilusão de relevo. As quadraturas criadas por Soares de Araújo geralmente são monocromáticas, comumente pintadas em tons de azul acinzentado. Neste ponto, discordamos da definição da historiografia da arte do período colonial quanto ao tratamento dado às cores nas pinturas do mestre bracarense, em Diamantina. Certamente a trama arquitetônica cerrada e pintada em *grisaille* pode parecer menos luminosa, mas não exatamente sombria. Nas obras do pintor bracarense, o colorido está presente na ornamentação, como nos cortinados, arranjos de flores e objetos em relevo imitando a madeira talhada, além do quadro recolocado e da aplicação de ouro em pontos distintos do teto, que fazem cintilar a estrutura arquitetônica (fig. 2). Desse modo, assim como testemunhado no conjunto pictórico de Nasoni, os tetos pintados por Soares de Araújo também apresentam cores quentes e transições suaves, que criam sombreados e contribuem para a conformação de um ambiente mais naturalista. Independentemente de os artistas não reproduzirem grandes aberturas celestiais, que conduzem o observador ao espaço infinito do céu, conseguem seduzir o devoto ao provocar os sentidos e causar uma sensação de deslumbramento. Essa perspectiva específica utiliza o encanto para estabelecer uma conexão única entre o fiel e o espaço sagrado.

Mesmo que concordemos com a inclusão do corpus de obras de José Soares de Araújo no denominado Ciclo Barroco, reconhecemos que suas pinturas apresentam particularidades, compatíveis ao momento de transição da pintura de perspectiva de Minas Gerais. Durante esse período, os artífices começaram a assimilar e incorporar em suas composições elementos do estilo rococó, tais como flores pendentes, modilhões, guirlandas e guilhochê. Esse repertório ornamental foi amplamente difundido pelas coleções de estampas criadas pelos arquitetos decoradores franceses do estilo Regência, que estiveram em voga na França, no início do século XVIII¹⁶. Só para citar alguns exemplos: as gravuras de Bernard Toro (1672-1731), Claude Gillot (1672-1731), Gilles-Marie Oppenord (1672-1742) e Jean Bérain (1640-1711).

Os ornatos conferem aos ambientes criados uma atmosfera prazerosa, típica da decoração dos salões parisienses. Não é por acaso que C. Del Negro se referiu às arquiteturas pintadas pelo guarda-mor como a criação de interiores principescos e enfeitados festivamente¹⁷. De forma equivalente, historiadores da arte consideram o corpus de obras do mestre português um trabalho de ourivesaria¹⁸. Nesse âmbito, as quadraturas do mestre pintor são simultaneamente monumentais e intimistas: característica do estilo

16 Sobre o Rococó e sua difusão pelo mundo, veja-se: M. ANDRADE RIBEIRO DE OLIVEIRA 2003.

17 C. DEL NEGRO 1978, p. 87.

18 M. ANDRADE RIBEIRO DE OLIVEIRA 1997, p. 459; C. DEL NEGRO 1978, p. 15.



Fig. 6



Fig. 7

Fig. 6 - José Soares de Araújo, *Pintura de teto da capela-mor*, antes de 1787, Inhaí, Diamantina, Matriz de Santana.

Fig. 7 - Nicolau Nasoni, *Pintura de teto da nave*, 1734-1738, Portugal, Sé Catedral de Lamego.

artístico que associa o barroco tardio ao rococó. O aspecto acolhedor e ornamental das obras de Soares de Araújo é um reflexo do estilo de transição denominado Regência, que esteve inserido na primeira fase do Rococó.

Enquanto o Barroco florescera e se desenvolvera principalmente em um contexto religioso, revalorizando e fomentando a produção de imagens e o culto aos santos com o objetivo de persuadir os fiéis e servir à doutrina católica, o Rococó constituiu um estilo artístico de caráter ornamental, originado no ambiente civil francês do Setecentos. Nesse cenário, a busca pela felicidade e pelo prazer esteve materializada na decoração dos interiores das nobres residências urbanas, compostos por espaços intimistas, confortáveis e luxuosos. Com o tempo, os teólogos católicos procuraram adaptar o cristianismo ao hedonismo, levando à incorporação do estilo pela arte cristã. Essa associação entre o prazer terreno e a elevação espiritual conferiu ao sentimento de alegria e satisfação humanas um valor moral, tornando a prática religiosa capaz de conduzir os homens ao estado de júbilo. Foi neste universo de conciliações entre práticas aparentemente opostas – o cristianismo e o hedonismo – que se desenvolveu o rococó religioso. Uma vez incorporada ao universo cristão, a iconografia fixada pela arte barroca da contrarreforma permaneceu no período subsequente, cujos temas ganharam nova

roupagem e foram representados em recintos mais festivos e iluminados. Assim, os fiéis puderam praticar sua devoção em templos que exalavam contentamento e esperança¹⁹.

Na Capitania de Minas Gerais e no Norte de Portugal, as obras de Soares de Araújo e de Nasoni exemplificam perfeitamente essa fusão estilística entre o barroco e o rococó. Desse modo, quando analisamos a ornamentação das arquiteturas pintadas pelo guarda-mor, em Diamantina, e observamos a predominância de objetos superpostos, reforçamos a hipótese de que o artista tenha conhecido a obra de Nasoni, sobretudo, as pinturas que decoram os tetos da nave da Sé Catedral de Lamego, no Douro. Reparar-se os recortes das pinturas dos dois artistas, com atenção especial à combinação extraordinária entre os elementos arquitetônicos e ornamentais (figg. 3-4). Detenha-se à composição da quadratura: a presença marcante das linhas na constituição dos objetos em frisos, as cartelas, os pendões de folhas e flores escorrendo pela estrutura, os anjos apoiando-se nos objetos, as janelas envidraçadas, os caixilhos guarnecendo os vidros, a sobreposição de objetos e ornatos escamoteando a arquitetura pintada.

Essa correspondência entre os dois pintores não escapou à historiografia da arte do período colonial. Em 1997, M. Andrade Ribeiro de Oliveira afirmou que a valorização dos motivos decorativos na obra de Nasoni constituiu o modelo português mais próximo das composições de Soares de Araújo²⁰.

O repertório arquitetônico presente nas quadraturas do guarda-mor e sua correlação com a obra de Nasoni podem ser observados em diversas pinturas em Diamantina (fig. 5). Notem-se os plintos e pedestais que sustentam os arcos, delimitando as aberturas para o exterior, revestidas pelas janelas envidraçadas. A construção desse fragmento de arquitetura é recorrente e semelhante nas quadraturas produzidas pelos referidos pintores, como podemos testemunhar nas coberturas da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora do Rosário e da nave da Igreja do Carmo de Diamantina, além da Sé Catedral de Lamego em Portugal. Observe-se o arremate dos arcos coroados por cartelas. Nas pinturas de Soares de Araújo, o objeto é sustentado por anjos e traz uma inscrição. Na cúpula de Nasoni, a cartela exibe uma cena esculpida em relevo. Nos balcões reproduzidos em Minas Gerais, é possível ver vasos de flores e meninos segurando guirlandas. Em Lamego, criaturas mescladas sustentam com o corpo um enorme vaso florido enquanto se apoiam em grandes festões. Observamos também a composição de personagens duplicados entre os objetos arquitetônicos e decorativos, envolvidos na ornamentação, segurando grinaldas e outros arranjos florais: meninos desnudos, em Minas Gerais, e figuras híbridas, em Portugal. Trata-se de uma mesma língua visual, com os mesmos elementos e a mesma sintaxe.

Para finalizar, destacamos a composição da cúpula imaginária pintada na capela-mor

19 Sobre o rococó espiritual, consulte-se: G.A. BAILEY 2014.

20 M. ANDRADE RIBEIRO DE OLIVEIRA 1997, p. 459.

da Matriz de Santana, em Inhaí, distrito de Diamantina, Minas Gerais (fig. 6). Quando comparamos essa obra com o conjunto pictórico da Sé Catedral de Lamego, em Portugal, percebemos claramente a possibilidade de interlocução entre as obras de Soares de Araújo e Nasoni (fig. 7). Salvo as características individuais dos artistas, é possível observar uma organização espacial comum: um conjunto complexo de elementos arquitetônicos e ornamentais que se estendem das diagonais em direção ao centro. Neste ponto central, a parte superior da falsa cúpula é finalizada por uma forma circular: um óculo contendo a narrativa hagiográfica em Diamantina e uma cobertura circular pintada com objetos que imitam a escultura em relevo em Lamego. Nos eixos de simetria vertical e horizontal, os dois pintores representaram balcões sinuosos com cartelas, profusamente decorados com objetos diversos, guirlandas e festões de flores e folhas. As imagens sugerem fortemente a possibilidade de que o pintor, nascido em Braga, tenha absorvido o vocabulário decorativo difundido por Nasoni no Norte de Portugal.

Partindo deste ponto de vista, o corpus de imagens de José Soares de Araújo corresponde, acreditamos, a uma variante estilística do Ciclo Barroco da pintura de perspectiva de Minas Gerais, marcado pela coexistência de estilos, cuja principal característica é a composição de formas alegres, elegantes e predominantemente decorativas. Consideramos, então, a probabilidade de que a pintura de Soares de Araújo esteja conectada com a produção artística de origem italiana, que foi difundida no Norte de Portugal por Niccolò Nasoni, incluindo as regiões do Minho, Trás-os-Montes e, muito possivelmente, Diamantina, em Minas.

Por fim, esperamos que os futuros estudos proporcionem um conhecimento mais abrangente sobre as diversas formas de concepção do ilusionismo pictórico no Norte de Portugal e na Capitania de Minas Gerais. Desejamos, inclusive, que este artigo contribua para as futuras reflexões a respeito da possibilidade de renovação de parâmetros no universo das pinturas de teto luso-brasileiras, caracterizadas pela diversidade de modelos, a coexistência de estilos e o arrebatamento do contemplador pelo deslumbre, e não necessariamente pela ilusão da realidade. Neste sentido, é fundamental considerar a proposta decorativa das pinturas de forro setecentistas que, associadas à tradição portuguesa de reproduzir o grupo figurativo em perspectiva frontal, criaram ambientes mais acolhedores e próximos ao observador. Neste contexto cultural e religioso, o fiel experimenta uma relação de proximidade com a comunidade sagrada e a arquitetura celestial – a representação do Paraíso celeste.

Referências bibliográficas

- M.C. ALMEIDA ORLANDO MAGNANI, *Cultura pictórica e percurso da quadratura no Arraial do Tijoco no Século XVIII: entre o decorativo e a persuasão*, Faculdade de Filosofia, Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte 2013.
- M. ANDRADE RIBEIRO DE OLIVEIRA, *A pintura de perspectiva em Minas colonial*, in A. ÁVILA (a cura di), *Barroco: teoria e análise*, Perspectiva, São Paulo 1997, pp. 443-464.
- M. ANDRADE RIBEIRO DE OLIVEIRA, *O Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*, Cosac e Naify, São Paulo 2003.
- A. ÁVILA, J.M. MACHADO GONTIJO, R. GUEDES MACHADO, *Barroco mineiro: glossário de arquitetura e ornamentação*. Fundação João Pinheiro e Fundação Roberto Marinho, Rio de Janeiro 1979.
- A. ÁVILA (a cura di), *Barroco: teoria e análise*, Perspectiva, São Paulo 1997.
- G.A. BAILEY, *The Spiritual Rococo: decor and divinity from the Salons of Paris to the Missions of Patagonia*, Ashgate Publishing, New York 2014.
- L. BRAGA GIOVANNINI, *A Construção de Cúpulas Imaginárias na Capitania de Minas Gerais: a pintura de perspectiva e a expressão de uma concepção religiosa (1725-1800)*, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte 2022.
- C. DEL NEGRO, *Contribuição ao estudo da pintura mineira*, IPHAN, Rio de Janeiro 1958.
- C. DEL NEGRO, *Nova contribuição ao estudo da pintura mineira (Norte de Minas)*, IPHAN, Rio de Janeiro 1978.
- J. FERNANDES PEREIRA-P. PEREIRA, *Dicionário da arte barroca em Portugal*, Presença, Lisboa 1989.
- V.M. GUERRA DOS REIS, *O rapto do observador: invenção, representação, e percepção do espaço celestial na pintura de tectos em Portugal no século XVIII*, Faculdade de Belas-Artes. Universidade de Lisboa, Lisboa 2006.
- A. PEZZO, *Nasoni Niccolò*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 77, Treccani, Roma 2012, *ad vocem*.
- E. PIRES DE OLIVEIRA, *Entre-Douro-e-Minho e Minas Gerais no século XVIII. Relações artísticas*, in E. PIRES DE OLIVEIRA (a cura di), *Minho e Minas Gerais no século XVIII*, Vilaverdense, Braga 2016, pp. 67-92.
- C. PRADO VALLADARES, *Notícia sobre a pintura religiosa monumental no Brasil*, in “Bracara Augusta: Revista Cultural da Câmara Municipal de Braga”, 63, 75, 1973, pp. 238-272.
- G. RAGGI, *A pintura do tecto da Ermida de Nossa Senhora da Piedade de Loulé no contexto da quadratura no sul de Portugal*, in “Separata: Revista do Arquivo Municipal de Loulé”, 13, 2009, pp. 146-161.
- R.C. SMITH, *Nicolau Nasoni (1691-1773)*, in “Bracara Augusta: Revista Cultural da Câmara Municipal de Braga”, 63, 75, 1973, pp. 514-521.
- G.B. TEDESCO, *Nicolau Nasoni: formação de um pintor e de um artista da arte efêmera em Itália (1691-1723)*, Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto 2011.



Fig. 1

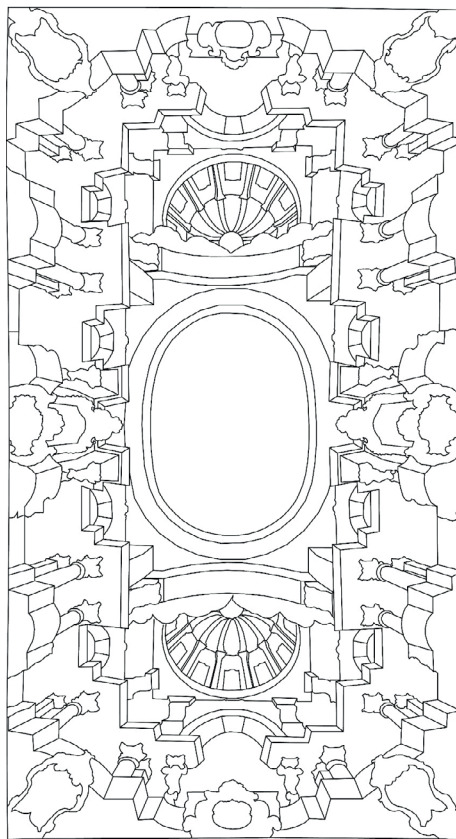


Fig. 2

Fig. 1 e 2 - Domingos da Costa Filgueira, *Decoration*, 1769, Church of Our Lady of Health, Salvador, Brazil.

PERSPECTIVAL INVENTION IN THE CHURCH OF OUR LADY OF HEALTH AND GLORY IN SALVADOR, BAHIA (1769-1770)

Magno Moraes Mello

ABSTRACT: *This study aims to analyse the decoration of the nave of the Church of Our Lady of Health and Glory, carried out between 1769 and 1770 by the decorator Domingos da Costa Filgueiras, which is one of the most elaborate illusionistic spaces created by the main artists of 18th century Bahian painting. Filgueiras seems to have been active in other works from 1756 and we know that he died in Salvador in 1797. Although little is known about the artist, the traditional bibliography refers to his works in the sacristy of the Third Order of St. Francis of Penance and the Holy House of Mercy, both in Salvador. It is possible that the decorator saw and learnt the model brought from Lisbon by Simões Ribeiro, but added some innovations based on the treatise by the Jesuit Andrea Pozzo, well known in 18th century Salvador.*

KEYWORDS: Quadraturism in Portuguese America, eighteenth-century Bahian painting, Church of Health and Glory, Domingos da Costa Filgueiras, Andrea Pozzo's treatise.

In this text I discuss the perspectival painting on the soffit of the nave of the Church of Our Lady of Health and Glory¹, in Salvador, by the decorator Domingos da Costa Filgueiras. Perspectival painting in Bahia's capital formally began to develop in 1735, when the Portuguese artist Antônio Simões Ribeiro arrived in Bahia².

In this context, what arrived in Salvador also was the experience of Simões Ribeiro, who had already produced works in Coimbra and Santarém between 1723 and 1725 and, in 1732, in the Church of the Holy Cross of Ribeira. Added to this was his contact with the Florentine Vincenzo Bacherelli in Lisbon. We can deduce, therefore, that the decorative template presented in the Portuguese colony of Brazil was structured around what Simões Ribeiro saw of Bacherelli's work, which for its part was imbued with the visual experience of Florence, along with the knowledge he acquired in Lisbon, in works where he may have collaborated with other decorators, since according to Cirilo he was a disciple of Antônio Lobo³. This must have been the artistic parame-

1 113,97 m²: 16,62 x 29,18 m.

2 Arquivo Nacional da Torre do Tombo (IAN/TT), *Cartório Notarial 11*, Livro 528, ff. 60v-61r.

3 C. VOLKMAR MACHADO 1823, pp. 144-145.



Fig. 3

Fig. 3 - Church of Our Lady of Health and Glory, Salvador, Brazil.

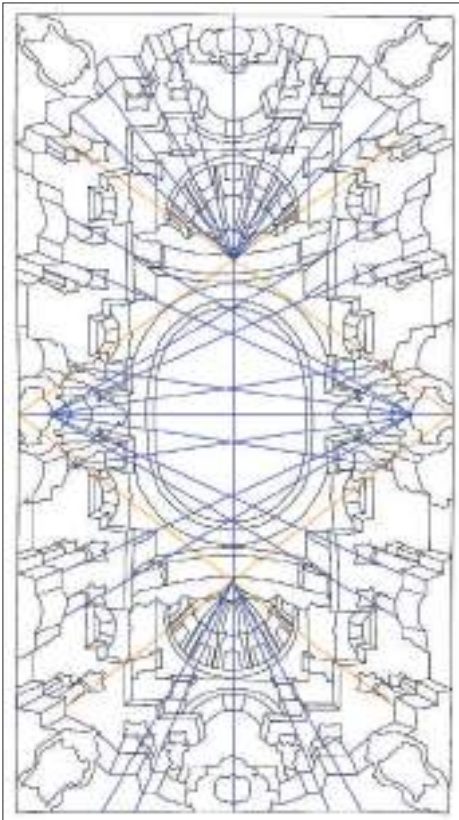


Fig. 4

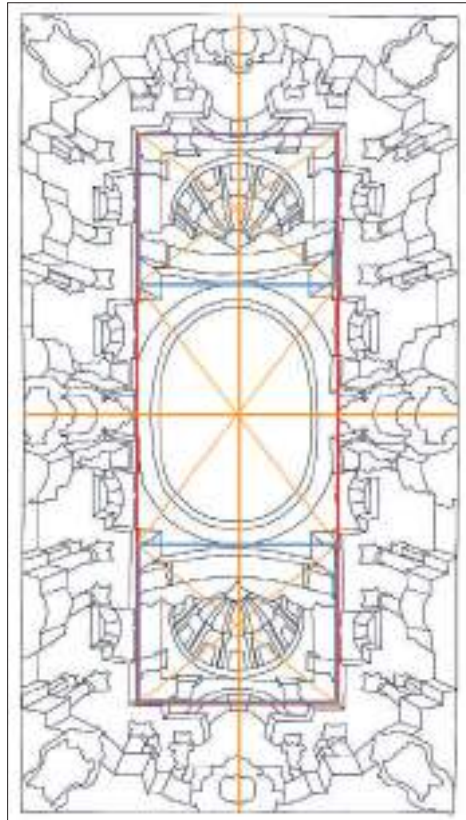


Fig.5

Figg. 4 e 5 - Church of Our Lady of Health and Glory, perspective scheme.



Fig. 6



Fig. 7

Figgs. 6 e 7 - Our Lady of Health and Glory and Matrix of Divina Pastora (fake domes).

ters that the Portuguese decorator would bring and use in Salvador between 1735 and 1755. Here, then, we need to trace back to a rich artistic cultural context, since we need to understand what existed in Florence in the second half of the seventeenth century, the paintings in Coimbra and Santarém where Simões Ribeiro worked, and what he absorbed from the perspectival decorations of the Bacherelli school. Alongside these influences, we should not forget the mathematics classes taught at the Bahian college from 1605, culminating in the foundation of the Faculty of Mathematics in 1757⁴. As well as these conditioning factors, it is important to mention the presence of the Jesuit mathematician Valentin Stansel (1621-1705) in Salvador around 1663, who would remain at the Jesuit College until his death. There he gave mathematics lessons and, of course, lessons on optics and perspective. Antônio Simões Ribeiro probably left disciples, followers and some template or efficient set of operational procedures during his twenty years of artistic output. Notably, the period spanning from Bacherelli's arrival in Lisbon in 1701 until his return to Florence in 1721 was one of flourishing decorative production. These first twenty years of the eighteenth century in Lisbon were a remarkable time: in addition to the unprecedented output of Bacherelli himself, there were also the lessons of Inácio Vieira at the head of the mathematics classes at the College of Saint Anthony between 1709 and 1721, as well as the cultural effervescence sponsored during the reign of King João V that would lead to a series of artistic transformations that had begun earlier during the reign of King Pedro II, and would make the reign of King João V one of the most priceless from the viewpoint of cultural patronage.

Many of the ceilings painted in Salvador⁵ from the first half of the eighteenth centu-

4 S. LEITE 2000, p. 163; Dominique Raynaud, "As redes universitárias de difusão das ciências matemáticas como fator de desenvolvimento da perspectiva," in M.M. MELLO 2013, p. 81.

5 M. FARIAS 2011, an important specific study on José Joaquim da Rocha.



Fig. 8



Fig. 9

Fig. 8 - Church of Our Lady of Health and Glory, angle detail, Salvador.

Fig. 9 - Church of Our Lady of Health and Glory, detail from another angle, Salvador.

ry thus received the hand and experience of Antônio Simões, but also those of his disciples, directly or indirectly. Here I focus on the decoration of the nave of the Church of Health and Glory with its two highly elaborate false domes. My concern in this text are the false domes inserted in the *quadratura* discourse on ceilings in the city of Salvador. At the same time, though, I argue that references to architectural illusionism beyond the city of Salvador allows us to broaden our understanding of the elaboration of false domes throughout the eighteenth century all across Brazil. In other words, it is worth casting our gaze outside the Northeast region to understand a little more about false domes in eighteenth and nineteenth-century Brazil.

In the Captaincy of Minas Gerais, for example, there was no tectonic construction of real domes: the decorators in Minas had probably never seen an actual physical dome. Building a dome, therefore, whether real or false, would always be a challenge, in other words, a mental exercise that would be highly complex and difficult to realize. Domes are a major challenge from a structural and mathematical point of view, and controlling the weights in the vertical direction is a complicated task, requiring considerable experience. Buildings in eighteenth-century Brazil were made of masonry and followed a typology based on a single nave and chancel as a compensatory arrangement for elevation. There was no transept and thus no structural elements to support the weight of a physical dome. In churches featuring false central oculi and false domes, the decorative space is always curved like a vault, even if it is not fully realised. Moreover, the vaulted space is always elongated so as to allow the possibility of two illusory domes with a central painting. The false domes are varied with some completely lacking in any perspectival conception, without any well-grounded spatial perception and sometimes merely ornamental, positioned planimetrically. Others present foreshortening based on an oblique vanishing point, very similar to the functions developed in Pozzo's treatise. Some elements of these false domes are well realised with a certain coherence and reconstruction of architectural volume. This volumetry is important since it demonstrates the painter's ability to see, understand and conceive the teachings of the masters and deduce the domed dimensions for the spaces of the soffit of the vaulted ceiling.

In the case of the decoration of the nave of the Church of Health and Glory in Salvador, which I turn to study now, the decorator was able to learn from the teachings of the masters through Italian, Spanish or Portuguese treatises that arrived in Brazil and probably used the transcendent points highlighted in Antonio Palomino's treatise in order to construct his perspective. The Spanish author explains how to use several vanishing points in long spaces to reduce marginal distortions and enable a broader view. This schema solves the problem of the angles where two different perspectives meet. In

turn, this suggests that Domingos da Costa Filgueira was well instructed in perspectival practices and the problems intrinsic to the idealisation of *quadratura*, especially long ceilings, slightly curved, not very high where the spectator can move relatively freely in the nave to appreciate all the scenographic invention of illusionism.

It is important to observe that Brazilian painters and some builders (masons, draughtsmen) would have found it difficult to include domed spaces in a building without the structural preparation to support this heavy architectural element. These builders, or even the *quadraturistas*, only knew about this architectural form from prints that arrived in Brazil via specialised scientific books, like the treatises on architecture or perspective. Brazil's artists and builders did not have the opportunity to see and study works from Antiquity or the Renaissance. On-site knowledge made a difference and could have helped them understand architectural weight, counterweight and volumetry. Art was filtered through prints, the infinite collections of engravings that arrived in the country or the countless treatises that circulated in libraries, colleges, convents or even at the request of some interested party. In all cases, though, the pictorial or architectural models were seen from a single viewpoint – or rather, through the eyes of the person who made the print. Perceiving the volumetry and constructive arrangements was difficult since the viewpoint showed much more in planimetric terms than volumetric.

Brazil's builders and decorators were unable to experience the dynamics of the scenographic expression of the dome in actual built spaces because these simply did not exist: they were just impressions. They would not feel the dimensions of Brunelleschi's dome in Florence (1419) or Michelangelo's in Rome (1593). All of this essentially involves engineering work and construction technique. On one hand, the execution of the volume of the dome that needs to rest on the tambour and, on the other, the fictitious invention of the dome in a perspectival and illusionistic environment, relying on the layout of the church, its size, length, height and depth, as well as the anamorphic effects that always appeared. What matters is that, painted or not, mathematical and geometric knowledge is fundamental, along with the operational procedures for distributing the weights of a real constructive element, or giving the impression that this fictitious element determines weight and volumetry that do not exist but are only evident in the tricking of the eye.

All of this corroborates a distinct approach from the viewpoint of spatial conception: the notion of measure. In other words, Brazilian painters saw the finished product but did not possess any real notion of the space, measurement or dimensions of a dome structured as a constructive arrangement. Instead, they had only an image obtained via a print available in specific collections, in technical texts that circulated widely, or even in specific classes in the various schools founded in Brazil throughout the process of colonisation.

The *quadraturistas* built tectonic forms based on planimetric dimensions because that is all they had. Everything was built using the skills contained in books, prints, drawings, conversations with other artists or builders who were in Brazil, whether on the coast or in the country's interior. We can imagine how much an artist, builder or decorator from the kingdom, arriving in Ouro Preto, Mariana or Salvador, would be approached and warmly welcomed. What would the conversations be like? And what would the work dynamics be like with the decorators who lived here? How would the construction site operate, whether for a building proposal or an illusionist dynamic?

Thus, designing the false domes in Brazil in the *quadratura* genre must have been a major challenge. And how do you project the dimensions of a false dome in a vaulted space? How do you make a vertical dome without having a notion of the volumetry of a real dome? These are questions worth pondering, the basis for a more systematic study from a constructive geometric viewpoint. Of course, we know that *quadratura* was not built physically but generates a visually illusion of the tectonic effect. Many of the painted domes scattered throughout eighteenth-century Brazil present a zenithal view of structural elements that do not project the illusion of volumetry. This planimetric view of domes, or upwardly projected spaces, is presented in some scientific texts like the treatises on perspective or architecture. Not all the treatises presented domed forms in plan, elevation and spatial projections, however. Sometimes these architectural elements were presented in single views already projected in their appropriate place. In the case of the cities of Portuguese America, therefore, many volumetric expressions of domes lose their foreshortening effect and present only an arrangement of columns without elevation, open to the viewer's gaze. This system shows only the horizontal projections, eliminating the volumetry of the dome as an opening, displaying its structural elements, such as columns and corbels, in order to project a view upwards from below. As these are fictitious domed forms on a vaulted support, the effect in some cases is diluted and unable to suggest the foreshortened view of a real dome.

Specimens of false domes are found throughout eighteenth-century Brazil in lieu of real ones, creating a dynamic within the environment. The supports on which the illusionist effects were painted are vaulted, which may have made it somewhat difficult to create the impression of domes. The chromatic and lighting variations are numerous, likewise the shapes, ranging from circular to octagonal domes, while the curvature of the support on which these fictitious examples are designed also varies. In the Captaincy of Minas Gerais, examples of false domes are frequent and are located in the chancel. We can see that the invented architecture spans from complex elements to simple volumetric notions such as pilasters or surrounding balustrades⁶.

The focus of this study is to analyse the inventive and formal aspects of the *quadra-*

6 L. BRAGA GIOVANNINI 2022.

tura of the nave of the Church of Our Lady of Health and Glory. It is important to observe that the constructive commitment to architectural elements is not obligatory. This means that it is not imperative for the *quadraturista* to make his invention from architectural forms that could actually be built. In the case of the Church of Our Lady of Health and Glory the function is the same: simply to create a decorative effect by lengthening the nave and projecting a space that internally the church does not possess. The *quadratura* in this church is distributed in four phases – that is, the elements with shafts, semi-balconies and an architrave that surround the entire ceiling and the central part with two foreshortened domes and a central oculus with the theme of the Assumption of Mary with foreshortened angels in a golden sky. On each longitudinal and transversal axis of the church we can see a cartouche with festoons and pairs of putti, repeated in the angles that converge and perform the role of aligning the shafts supported by corbels⁷. This is the first floor that prepares the space for the second floor with a very long architrave and various corbels that support the entire central part with the domes and the larger oculus. Between the two spaces we can clearly see volutes in the form of false arches, a feature that creates greater verticality and balances the overall effect to increase the volume of the nave's soffit, which is only slightly curved. The projection of all the painted architecture is well structured in terms of dimensions and proportions. The putti that accompany the festoons are located on the semicircular balconies and are found on the longitudinal and transversal axis. They are well-designed in proportions compatible with the space. On the longitudinal axis, in the centre of the ceiling, there is a large figurative cartouche with voluminous flowers and a space in the bay windows⁸, crowned by four pairs of volutes, which form arches located behind the pairs of shafts on the semicircular balconies. Here, atlantes or anthropomorphic columns appear in place of the shafts supporting the oval opening in the centre of the nave.

The luminosity and chromatism apparent throughout the *quadratura* demonstrate that the decorators were skilled in their craft (we should not imagine that Domingos da Costa Filgueira alone was responsible for the work, since we know that these supports were made by workshops with 7 or 10 collaborators with different skills): this is evident in the concern shown in the architectonic elements with the location of the shadows and the effects of depth in response to the entry of the light source. The large central oculus with the theme of the Assumption is shared with two large,

7 The cartouches of the angles are longer and those of the longitudinal axis a little shorter.

8 T.L. DE ASSUNÇÃO 1731, p. 62: *Canto formado por duas paredes*. Re-entrant angle formed by two walls. C. VOLKMAR MACHADO 1823, p. 145, cites this architectonic element painted by Antônio Pimenta Rolim. Probably a frequent element in both constructive and fictional projections. Cirilo tells us: "Antônio Pimenta Rolim painted the ceilings of Lisbon's palaces and churches, working industriously to avoid having to deal with the corners in the Architectural Bodies, which he decorated to soften the harshness of the shadow".

foreshortened angels and pairs of putti faces surrounding the figure of Mary, in a sky varying between shades of blue and a strong gold. We can also observe that Mary is sat in billowing clouds and is projected vertically into celestial space. The contours of both the foreshortened figures and the putti appear irregular, which may indicate that this central section has been more worn down by time, damage that restoration has been able to do little about. The central composition is reminiscent of many others designed between the sixteenth and eighteenth centuries in Italy and the Iberian world, which naturally arrived in Portuguese America as well and spread to every corner of the colony where the ceilings had the strength to be erected pictorially: a composition, of course, based on engravings.

The epicentre is formed by the two false domes located around the central oculus on the nave's ceiling. These structures are clearly part of an illusion that would be impossible to sustain were they actual physical objects. Here lies the beauty of illusionism, its rhetorical and persuasive strength, since with just a few structural elements a spatiality is conjured that gives tectonic meaning to an interior with little architectural invention. In this ceiling, the two domes are vertically projected by pairs of corbels and the volute-shaped arch. This occurs in the central scene of the Virgin (or "pose", as it is termed in the original document hiring the painter)⁹. The false dome above the entrance door is brighter and fainter: were it a built structure, it would receive natural light from the church entrance. The vanishing point for both domes is located outside the pictorial space, meaning that the correct spot for visualization is located at the ends of the central panel. There are two vanishing points, therefore, for these two domes and two other vanishing points for the shafts on the longitudinal axis. This demarcates the space of the central scene or "pose" with the appropriate space for the viewer to properly contemplate the two domes and the lateral architectural design: the decorator created a vanishing zone to avoid small optical disturbances. The centre with the *Assumption* remains as a repositioned painting, which in this field of visualization, for the perspectival effects of the *quadratura*, are clearly revealed to the onlooker. The two domes are arranged with bay windows featuring decorated pilasters and glass panes. Above the spaces of these pilasters are arches flanked by small oculi that again project into a space outside the *quadratura* with a glass pane close by railings.

Examples of false domes with glazed windows and oculi can also be seen in the ceiling decoration of the Parish Church of the Divine Shepherd in Sergipe, similar also to the illusionism of the false domes of the Convent of Lapa and the Parish Church

9 The word *pose* is used in the document hiring the painter Domingos da Costa Filgueiras to refer to the repositioned painting. Was it perhaps an expression used at the time to designate the central theme? Was the *pose* an expression to refer to the constant use of the original engraving, which already featured a 'pose' of the figure of the Virgin? The painter's task would have been to repeat the engraving or make small modifications using two or more engravings in order to satisfy the request of his patrons.

of Saint Anthony of the Purification, in Salvador and Santo Amaro, respectively. In all these ceilings we can open windows with railings. The example in the Parish Church of the Divine Shepherd is very similar and may have been based on the same schema. We can speculate, therefore, that it was a model or template maintained by some workshop of *quadraturistas* in the Brazilian Northeast. In both churches, the false domes also feature elongated glazed windows and ribs with oculi. Here it is worth remembering that Sergipe was geographically part of Bahia and that Salvador had a considerable cultural influence as the capital of the Governorate. The city of Salvador was an important port of entry and departure and this exerted a very wide-ranging cultural/artistic dynamic on countless cities in Brazil's Northeast. Ceiling decoration was carried out by specialists who probably worked together on specific contracts, reflecting the fact that it was a very complex task. The work would probably have been subdivided into specialities, so that many painters could perform their tasks in the same contract without competing. The ceilings in the Parish Church of the Divine Shepherd and the Church of Our Lady of Health and Glory employ a very similar architectural design. Both feature a central opening to the main theme flanked by false domes. The latter are supported by more robust columns in Sergipe, while those in Salvador are supported by corbels. Another question with regard to these ceilings, which use false domes between the central painting, concerns their formal origin. In which examples is this illusionistic arrangement found outside Brazil? What is interesting is that these false dome models did not arrive in Brazil exclusively in the form of perspectival treatises, but may have also been visualised in architectural treatises, whether the complete works or just single folios. Further research on this topic is still required, but there is a question here that could change the way we see and understand these illusionist spaces in eighteenth-century Brazil.

In the case of the Church of Our Lady of Health and Glory in Salvador, Bahia, it is worth returning to the documentary sources since these contain substantial information. For the painting of the nave's soffit, three painters are cited: Domingos da Costa Filgueira (died 1797)¹⁰ who presented a price of 1:120\$000, followed by José Renovato Maciel (died 1791)¹¹ and José Joaquim da Rocha (died 1807)¹² with a price of 1 conto de réis. An important fact was that the minister recommended that the board members choose the lowest price "without passion". However, the members summoned Domingos da Costa Filgueira separately and asked him whether he would do the work for 1 conto de réis, but he declined. They then offered him a loan of 200\$000 réis at the start of the work to be deducted over the course of the payments. Eventually, the painter accepted and the terms were agreed¹³.

10 R. PONTUAL 1969, p. 215: with pointers to other works; M. FARIAS 2011, pp. 266-268.

11 R. PONTUAL 1969, p. 327.

12 See footnote 5.

13 The said document does not mention the 200\$00 loan and does not indicate when it was deducted.

And so Domingos da Costa Filgueira was asked to gild the chancel altarpiece and the thrones “in the best way possible [...] in the body of the church and on the large perspectival ceiling with the pose of the Coronation of the Lady by the Most Holy Trinity”¹⁴. It is worth emphasising that the decoration of this church involved three important figures on the artistic scene of Salvador in the second half of the eighteenth century and is very closely linked to the models left by the Portuguese artist Antônio Simões Ribeiro (who died in 1755). These three names cited in the epigraph belong to the same era and may have worked together on the same project or on different works but with some collaboration between them. The history of *quadraturismo* in Portuguese America is slowly being written. For now, I present the Church of Our Lady of Health and Glory as one of the most fascinating specimens of illusionism in Salvador, Bahia.

Bibliographical references

L. BRAGA GIOVANNINI, *A construção de cúpulas imaginárias na Capitania de Minas Gerais: a pintura de perspectiva e a expressão de uma concepção religiosa (1725-1800)*, PhD Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), History Department (prof. M. MORAES MELLO), a.a. 2022.

T.L. DE ASSUNÇÃO, *Diccionario dos Termos d'Architectura*, Lisboa, 1731.

M. FARIAS, *A pintura de falsa arquitetura em Salvador: José Joaquim da Rocha (1750-1850)*, master's dissertation School of Fine Arts, Salvador 2011.

S. LEITE, *História da Companhia de Jesus no Brasil*, 10, VII, Editora Itatiaia, Belo Horizonte-Rio de Janeiro 2000.

M.M. MELLO, *Arquitetura do engano - perspectiva e percepção visual no Tempo barroco entre a Europa e o Brasil*, Fino traço, Belo Horizonte 2013.

R. PONTUAL, *Dicionário das artes plásticas no Brasil*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro 1969.

D. RAYNAUD, *As redes universitárias de difusão das ciências matemáticas como fator de desenvolvimento da perspectiva*, in M.M. MELLO, *Arquitetura do engano - perspectiva e percepção visual no Tempo barroco entre a Europa e o Brasil*, Fino traço, Belo Horizonte 2013, pp. 71-86.

C. VOLKMAR MACHADO, *Collecção de memorias relativas às vidas dos pintores e escultores, architetos e gravadores portuguezs e dos estrangeiros que estiveram em Portugal recolhidas e ordenadas*, Imprensa de Vitorino Rodrigues da Silva, Lisbon 1823.

14 Document presented by M. Farias 2011, p. 267.



Fig. 1

Fig. 1 - José Soares de Araújo, *Decorazioni*, Diamantina, Chiesa di S. Francesco d'Assisi, soffitto del presbiterio (foto: Bernardo Magalhães).

300° ANNIVERSARIO DELLA NASCITA DI JOSÉ SOARES DE ARAÚJO, IL PITTORE QUADRATURISTA DELLA COLONIA PORTOGHESE IN AMERICA

Maria Cláudia A. Orlando Magnani

ABSTRACT: *José Soares de Araújo (Braga 1723-Diamantina 1799) was a Portuguese painter who lived and worked in Brazil, at that time a Portuguese colony. The society of the time was hierarchical, unequal and full of prejudice, where the possibility of rapid enrichment was slowed down by the rigidity of social relations based on skin colour and social origin. In an environment more uncertain and hostile than that of Portugal, the lack of social control exercised by the faith, due to the absence of representatives of religious orders of all ranks, threatened to undermine the status quo and open the door to the prevalence of African religions. At Arraial do Tijuco in Minas Gerais, the painter produced quadrature paintings influenced by the Jesuit Andrea Pozzo, adding perspective elements, producing scholarly ensembles that reverberated the religious and political values of the Portuguese Crown in his colony, thus responding to the need to establish Catholic religious supremacy.*

KEYWORDS: Quadraturism in Latin America, Portuguese-Brazilian art, painting illusionism; perspective pictures; colonial art, José Soares de Araújo, Andrea Pozzo's treatise.

Nella seconda metà del XVIII secolo, il pittore José Soares de Araújo lasciò la sua casa natale di Braga, in Portogallo, per non farvi più ritorno. Non si sa da dove partì né quale porto lo accolse in Brasile allora colonia portoghese. Fu solo un altro dei tanti abitanti del Minho che andarono a cercare fortuna nel Minas Gerais stabilendosi nella regione dei diamanti, nell'allora Arraial de Tijuco, che è diventato poi l'odierna città di Diamantina.

Nel 2023 si sono celebrati i 300 anni della nascita di questo pittore che portò a Diamantina una raffinata quadratura, per molti versi ispirata al trattato di Andrea Pozzo.

Come in Portogallo, la colonia sudamericana era caratterizzata dalla forte religiosità degli abitanti giustificando così la pratica della fede cristiana come sostegno in un mondo di difficoltà e volatilità, in particolare nella regione del Minas Gerais dove le relazioni sociali avevano caratteristiche forgiate dalle peculiarità del lavoro in miniera, con la costante incertezza del suo esito e una serie di pressioni sconosciute in altre parti della colonia.



Fig. 2



Fig. 3

Fig. 2 - José Soares de Araújo, *Decorazioni*, Diamantina, Chiesa di Nossa Senhora do Carmo, soffitto del presbiterio (foto: Bernardo Magalhães).

Fig. 3 - José Soares de Araújo, *Decorazioni*, Diamantina, Chiesa di Nossa Senhora do Rosário, soffitto del presbiterio (foto: Bernardo Magalhães).

La colonizzazione del Minas Gerais avvenuta nel XVIII secolo fu alimentata dalla ricerca di oro e diamanti e nella porzione nord-est di questi territori era sorta anche Tijuco.

Ufficialmente il 1729 è considerato l'anno della scoperta dei diamanti che determinò di conseguenza, inizialmente dalla zona circostante, notevoli spostamenti di popolazione verso Tijuco. Quando poi la notizia della scoperta dei diamanti giunse anche in Portogallo con esagerazione e clamore, molti portoghesi tentarono la fortuna nel nuovo mondo. Nonostante il divieto di entrare nelle terre di demarcazione dei diamanti, diversi portoghesi riuscirono a stabilirvisi perché le autorità incaricate di far rispettare l'ordine erano portoghesi e favorivano l'ingresso dei loro connazionali. Lo sfruttamento dei diamanti portò a una presenza più efficace della Corona, che avrebbe permesso al distretto di svilupparsi notevolmente e di rimanere un centro di produzione di reddito. Così, il principale settore minerario, insieme ad imprese manifatturiere del ferro, del legno, della ceramica e del cotone, oltre all'agricoltura, permise di creare un mercato di consumatori con abitudini raffinate e modellate su quelle delle *élite* europee¹.

Nel Minas Gerais, agli appartenenti del primo e del secondo ordine religioso fu vietato di stabilirvisi, così come ai loro chierici affiliati fu proibito di entrare nella regione. Tale divieto era giustificato dalla convinzione delle autorità metropolitane che i religiosi fossero direttamente responsabili di una parte considerevole del contrabbando di

1 A.C. FERNANDES 2002.

oro e pietre preziose. L'ingresso per la raccolta delle elemosine era consentito solo in caso di pellegrinaggio e con licenza reale. Per questo motivo, l'assunzione di parroci per celebrare messe e altri riti cristiani, così come la costruzione di chiese erano affidate a confraternite composte da laici².

L'appartenenza a una confraternita era un dispositivo estremamente importante per l'organizzazione e l'identificazione della posizione sociale nei centri urbani di tutta la regione mineraria, dal momento che la religione cattolica era quella fondamentale. Tra le responsabilità delle confraternite, si evidenzia in particolare il fatto che esse erano i principali promotori di attività artistiche e culturali³.

Il pittore che lasciò Braga si stabilì in questa società plurale e mutevole, gerarchica, diseguale e piena di pregiudizi, piena di rivalità e conflitti, dove la possibilità di arricchiarsi era ostacolata dalla rigidità delle relazioni sociali basate sul colore della pelle e sull'origine familiare. Una società che, pur essendo intrecciata in mezzo a tutte queste contraddizioni, cercava di identificarsi con criteri di valore europei e cattolici.

Fu così che, con questo sguardo desideroso di raffinatezze europee, le confraternite assunsero pittori e musicisti nati in Europa, o che seguivano il gusto e gli standard artistici in vigore in quel continente, e tra questi c'era appunto J. Soares de Araújo.

Le informazioni su quest'uomo sono scarse e accennano solo alla sua formazione artistica in Portogallo presso i gesuiti, nonché alla situazione socio-economica della sua famiglia e alle motivazioni che lo spinsero a emigrare⁴.

La prima testimonianza della sua presenza nella colonia risale al 15 aprile 1759, quando aveva già trentasei anni. Quel giorno presentò il suo brevetto di fratello del Terzo Ordine di Nossa Senhora do Carmo (Nostra Signora del Monte Carmelo)⁵.

Nel 1766 ricevette il grado di sostituto capo connestabile ("*Guarda-Mor*")⁶.

Guarda-Mor delle miniere e delle acque minerali era una posizione che comprendeva diversi compiti, tra cui la concessione di licenze a chiunque volesse scoprire miniere. La situazione economica e sociale del pittore portoghese che assunse questa posizione era promettente nella colonia, situazione che non era valsa nella sua vita a Braga.

Mentre Araújo era ancora a Braga, nel periodo iniziale della sua vita, dove vi erano anche dei gesuiti, è verosimilmente possibile che abbia avuto contatti con questi religiosi e con le loro opere. Ciò è in linea con le analogie che possiamo riscontrare tra i dipinti di José Soares de Araújo e il *Trattato di pittura e architettura* di Andrea Pozzo.

2 J.F. DOS SANTOS 1976.

3 C.C. BOSCHI 2007, pp. 65-66.

4 M.C.A.O. MAGNANI 2013, pp. 83-104.

5 Arquivo da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, Diamantina. Livro dos Irmãos Professos desta Venerável Ordem 3ª de Nossa Senhora do Monte do Carmo deste Arraial do Tijuco, c. 5v.

6 Arquivo Público Mineiro, Códice n. 147, Registro de Provisão e Nomenclamentos, Carta Patentpassada em Vila Rica, cc. 82r-83v.

È rilevante anche come segnalazione della presenza dell'ideologia gesuita a Diamantina l'esistenza di un dipinto di uno dei discepoli del de Araújo, basato su un'incisione del *Evangelicae historiae imagines: ex ordine euangeliorum, quae toto anno in missae sacrificio recitantur, in ordinem temporis vitae Christi digestae*, del 1593, scritto dal gesuita spagnolo Jerônimo de Nadal⁷.

In Portogallo come nella colonia americana, la struttura della falsa architettura, o quadratura, era presente nel XVIII secolo con alcune peculiarità: non era finalizzata da una cornice puntellata, in prospettiva. L'uso della cornice riposizionata (quadro riportato) – senza l'uso di controventature e di conseguenza senza abbandonare la frontalità – denota una scelta fatta dai portoghesi dell'epoca.

Il fatto è che la scelta di José Soares è quella di dipingere una falsa architettura, o quadratura⁸.

È questo stile, con il conseguente deliberato inganno dell'occhio, che il pittore di Braga portò a Tijuco.

Nell'attraversare l'Atlantico e portandola nella colonia portoghese, la quadratura è sempre stata associata alla ricerca della stima pubblica da parte degli ordini religiosi e alla loro intenzione di affermare la propria superiorità⁹.

A Diamantina non sono stati trovati trattati, incisioni o stampe nelle biblioteche o riferimenti ad essi nella documentazione indagata, a parte il trattato di Pittura e Architettura, che si pensa sia di Andrea Pozzo, citato nell'inventario di Caetano Luís de Miranda, discepolo di José Soares.

In questo inventario sono presenti anche numerose stampe, la maggior parte delle quali a tema profano e altre non specificate. È noto che le incisioni circolavano ampiamente in Europa e nelle colonie durante il periodo barocco, fungendo da modelli per i dipinti¹⁰.

Diamantina, conserva ancora sei delle sette chiese costruite nel periodo coloniale. Delle chiese ancora esistenti (do Rosário, do Carmo, das Mercês, do Senhor do Bonfim, do Amparo e São Francisco), la più antica è Nossa Senhora do Rosário, costruita tra il 1726 e il 1727 e la più recente è la Chiesa di Nostra Signora della Misericordia (Nossa Senhora das Mercês), risalente al 1778¹¹.

Il primo dipinto del pittore bracarense ad essere eseguito nella città, datato 1766, è il soffitto del presbiterio della Chiesa di Nossa Senhora do Carmo. Si tratta del dipinto

7 M.C.A.O MAGNANI 2019.

8 Rudolf Wittkower considera la quadratura un genere pittorico indipendente, riferendosi allo sviluppo della scuola bolognese nella seconda metà del XVII secolo. A questo proposito, suggerisco la lettura di R. WITTKOWER 1958, ed. 1993.

9 G. RAGGI 2012, pp. 177-211.

10 Sull'argomento ampiamente: G.C ARGAN 1967, ed. 2004; I. MIARELLI MARIANI, T. CASOLA, V. FRATICELLI, V. LISANTI, L. PALOMBARO (a cura di) 2022 (con bibl.).

11 A.M. MACHADO FILHO 1980.

più erudito e raffinato tra tutti quelli attribuiti a lui nella documentazione dell'epoca e nella letteratura a lui riferita.

Nel complesso, questi che qui di seguito ricordiamo sono i dipinti da soffitto eseguiti da José Soares, riferiti ai templi ancora esistenti, e sono qui collocati in ordine cronologico di documentazione e per chiese: nella Chiesa de Nossa Senhora do Carmo il contratto per la pittura del presbiterio da parte di J. Soares de Araújo risale al 3 marzo 1766. Nell'ottobre 1778 fu stipulato un contratto per dipingere il soffitto della stessa chiesa, nella navata centrale (Fig. 2).

Nella Chiesa di Nossa Senhora do Rosario, il Libro delle spese della Confraternita del Rosario dal 1750 al 1786 mostra che il fratello tesoriere J. Soares de Araújo ricevette un pagamento per la doratura della pala d'altare e la pittura del presbiterio. Questo pagamento compare in particolare nelle spese del 1781 e del 1782, oltre che in molte altre ricevute che mostrano sempre il pittore come tesoriere della confraternita (Fig. 3).

Nella Chiesa di S. Francesco d'Assisi, il pittore di Braga fu responsabile della pittura del soffitto del presbiterio. Solo un anno dopo aver completato la pittura del soffitto del presbiterio della Chiesa di Nostra Signora del Monte Carmelo, il pittore firmò una prima ricevuta presso il Terzo Ordine di S. Francesco. La pittura del soffitto della Chiesa di S. Francesco iniziò intorno al 1782 (fig. 1).

Oltre alle chiese della sede dell'Arraial, altre chiese in quartieri che all'epoca erano piccole città legate a Tijuco furono abbellite dal pittore di Braga. Nella Chiesa di Nostra Signora della Concezione a Couto Magalhães de Minas, il soffitto del presbiterio è stato dipinto da José Soares de Araújo. Gli studiosi sostengono che il dipinto risalga a prima del 1787¹². Nella Cappella di Santana a Inhaí, un quartiere di Diamantina, il soffitto della navata centrale e del presbiterio presenta anche dipinti attribuiti a José Soares de Araújo, risalenti a prima del 1787¹³ (fig. 4).

Per quanto riguarda l'individuazione di elementi che rimandano all'opera di Andrea Pozzo, la Chiesa di Nossa Senhora do Carmo è la testimonianza più importante. Tra le chiese settecentesche di Tijuco è quella che conserva il maggior numero di documenti e che si trova nello stato di conservazione migliore. Contiene elementi pittorici raffinati e persuasivi che, come vedremo, ricordano il trattato di pittura e di architettura del gesuita Pozzo. L'effetto illusorio è squisito ed estende lo spazio architettonico oltre la cimasa agli occhi di chi guarda. Va notato che si tratta di un dipinto prospettico e non semplicemente frontale. In Portogallo ci sono casi di cornici riposizionate che, a seconda del campo visivo, possono apparire completamente frontali o simulare una disposizione obliqua o inclinata¹⁴.

12 *Ibidem*; C. DEL NEGRO 1978.

13 *Ibidem*.

14 M.M. MELLO 1998, p. 83.



Fig. 4

Fig. 4 - José Soares de Araújo (attr.), soffitto della navata centrale, Cappella di Santana, Diamantina.

Nella stessa chiesa, nel dipinto sul soffitto della navata centrale, ci sono elementi che indicano la vicinanza con il trattato di pittura e architettura di Andrea Pozzo, la *Perspectiva Pictorum et Architectorum*.

Il fatto che José Soares abbia visto dipinti ispirati ad Andrea Pozzo a Braga è già stato discusso in un contributo precedente.

Grazie alla fotografia di un dipinto perduto, è stato possibile constatare che in quella città, nonostante la perdita di dipinti del periodo barocco, esistevano quadri ispirati al trattato del gesuita pubblicato tra il 1693 e il 1700¹⁵.

In effetti, il pittore di Braga portò nella colonia una pittura sofisticata. La quadratura e la pittura prospettica formano un insieme erudito, in linea con l'intento persuasivo e la volontà di trasferire i valori religiosi e politici della Corona nella lontana colonia. Tutte le raffigurazioni centrali realizzate da José Soares sono prospettiche.

In generale, tutti i dipinti di Arraial do Tijuco, anche quelli del periodo imperiale, sono debitori dello stile portato da J. Soares. Le strutture a quadratura, nonostante diventino meno sofisticate, sono però state riprodotte nel tempo.

I dipinti delle Chiese di Tijuco non erano semplicemente decorativi, anche se il loro intento lo era e non si trattava nemmeno di ripetere una moda o un gusto portoghese. Nemmeno si trattò della semplice prevalenza del gusto personale dell'artista che, quando lavorava in équipe, presumibilmente incorporava e manteneva elementi degli orientamenti dei suoi collaboratori. L'inganno dell'occhio attraverso architetture finte, ambienti suggestivi della teatralità festosa del barocco e l'uso di dipinti riposizionati in modo prospettico furono gli elementi che rimasero come segni distintivi inalienabili del suo lavoro.

Non sarebbe errato affermare che le tracce dell'influenza dei gesuiti indicano la loro innegabile capacità di educare alla religione attraverso le immagini.

15 E.A.P. OLIVEIRA, M.C.A.O, MAGNANI 2016, pp. 229-242.

La scelta insolita di un'architettura pretenziosa e la scelta sofisticata dei dipinti prospettici sono probabilmente qualcosa di personale dell'artista. Se è vero che l'artista crea il suo pubblico, è anche determinato da esso, ed entrambi sono anelli inseparabili nel tessuto della società. C'era la necessità di stabilire la supremazia religiosa cattolica in una comunità nascente, in un ambiente più incerto e ostile di quello portoghese, le cui minacce, in assenza del primo e del secondo ordine religioso, sarebbero state lo sfilacciamento delle relazioni sociali, dovuto all'assenza di controllo sociale esercitato dalla fede, e la prevalenza delle religioni africane.

La pittura di José Soares de Araújo cercava dunque di convincere tutti, indistintamente, ad accettare l'ordinamento di una società cristiana, cattolica, colonizzata.

Riferimenti bibliografici

G.C. ARGAN, *Il valore critico della stampa di traduzione*, in D. FRASER, H. HIBBARD, M.J. LEVINE (a cura di), *Essays in the history of art presented to Rudolf Wittkower*, 2 voll., Phaidon Press, London-New York 1967, pp. 179-181; ed. *O Valor Crítico da 'Gravura de Tradução'. Imagem e Persuasão. Ensaio sobre o Barroco*, Cia das Letras, São Paulo 2004.

C.C. BOSCHI, *Irmandades, Religiosidade e Sociabilidade*, in M.E.L. Resende- L.C. Villalta (a cura di), *História de Minas Gerais. As Minas Setecentistas*, V.2, Autêntica e Companhia do Tempo, Belo Horizonte 2007, pp. 65-66.

C. DEL NEGRO, *Nova Contribuição ao Estudo da Pintura Mineira (Norte de Minas). Pinturas dos tetos de igrejas*, Ministério da Educação e Cultura, publicações do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro 1978.

J.F. DOS SANTOS, *Memórias Do Distrito Diamantino*, Livraria Itatiaia & São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, Belo Horizonte 1976.

A.C. FERNANDES, *O Triunfo da Fé na Atenas do Norte. Notas sobre a modernização conservadora diamantinense*, UFMG, Belo Horizonte 2002.

A.C. HONOR, *O Barroco na América Portuguesa: novos olhares*, EnredARS Publicaciones, Sevilla 2019

MACHADO FILHO, *Arraial do Tijuco Cidade Diamantina*, Livraria Itatiaia & São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, Belo Horizonte 1980.

M.C.A.O. MAGNANI, *Modelos iconográficos da deposição de Cristo e das Sibilas nas Minas Gerais do século XVIII: propaganda político-religiosa e persuasão na América Portuguesa*, in C.M. OLIVEIRA-A.C. HONOR (a cura di), *O Barroco na América Portuguesa: novos olhares*, EnredARS Publicaciones, Sevilla 2019.

M.C.A.O. MAGNANI, *José Soares de Araújo: um artista completo (Diamantina, século XVIII)*, in "Æculum - REVISTA DE HISTÓRIA", 28, 2013, pp. 83-104.

M.M. MELLO, *A Pintura de Tetos em Perspectiva no Portugal de d. João V*, Editorial Estampa, Lisboa 1998, p. 83.

I. MIARELLI MARIANI, T. CASOLA, V. FRATICELLI, V. LISANTI, L. PALOMBARO (a cura di), *La Storia dell'arte illustrata e la stampa di traduzione tra XVIII e XIX secolo*, atti del Convegno Internazionale di Studi (Chieti, 10-11 giugno 2021), Campisano, Roma 2022.

E.A.P. OLIVEIRA-M.C.A.O. MAGNANI, *José Soares de Araújo e Manuel Furtado de Mendonça. De Braga ao Tijuco: Reflexões sobre uma pintura perdida*, in M.M. MELLO (a cura di), *Desenhando palavras e construindo geometrias. Espaço escrito e espaço pintado no tempo do barroco*, Clio Gestão Cultural e Editora, Belo Horizonte, 2016, pp. 229-242.

G. RAGGI, *Italia & Portogallo: un incrocio di sguardi sull'arte della quadratura*, in G. SABATINI, M.G. RUSSO, A. VIOLA, N. ALESSANDRINI (a cura di), *Di buon affetto e commercio: relações lusoitalianas nos séculos XV-XVIII*, Lisboa 2012, pp. 177-211.

R. WITTKOWER, *Arte e architettura in Italia 1600-1750*, Einaudi, Torino 1958; ed. Einaudi, Torino 1993.



Fig. 1

Fig. 1 - Autore ignoto, *Soffitto con quadrature*, Santa Bárbara, Minas Gerais, Brasile, Chiesa di Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, Cappella maggiore (foto: Autore 2019).

PALE D'ALTARE, SIMULANTI STRUTTURE ARCHITETTONICHE, NELLA CITTÀ DI SANTA BARBARA, MINAS GERAIS, BRASILE

Luiz Antonio da Cruz

ABSTRACT: *Santa Bárbara integrates the Circuito do Ouro de Minas Gerais. It originated with the installations of the Arraial de Santo Antônio do Ribeirão de Santa Bárbara, around 1704. It was an important gold prospecting area and a unique architectural ensemble where famous and unknown painters worked on church ornaments, executing illusionistic paintings on ceilings and retables. In this paper, we will deal with the ornamentation of the chapels of the Rosário and San Francisco, where there is a dialogue with the structure of the false architecture, with painted ceilings and other architectural elements. In the main church, the most famous painting master of Minas Gerais, Manoel da Costa Ataíde (1762-1830) worked there with his atelier. The exuberant ornamentation of the mother church was created by him and the most renowned craftsmen of the time. This contrasts with the construction and ornamentation of the chapels, which were done by associations of men of colour and with limited resources; however, they had to resort to creativity to complete their designs and ornaments, as we shall see.*

KEYWORDS: Quadraturism in Brazil, quadraturism in Minas Gerais, Santa Bárbara, Manoel da Costa Ataíde, retable, false architecture.

Nello stato di Minas Gerais generalmente le chiese madri avevano come committenti le confraternite del SS. Sacramento che riunivano uomini bianchi e disponevano delle migliori risorse economiche e costruivano la pala d'altare della cappella maggiore, esattamente come è avvenuto nella città di Santa Barbara. All'interno di queste chiese madri si formarono altre confraternite che procedettero alla costruzione di proprie pale d'altare, contribuendone, in un certo modo, al completamento e alla decorazione.

Le pale d'altare, simulanti strutture architettoniche, sono state ampiamente usate, durante gli ultimi secoli, in vari paesi compreso il Brasile, utilizzando profili in legno e pittura. Una delle più antiche si trova nella Chiesa di Nossa Senhora da Assunção, nel villaggio di Reritiba, fondato tra il 1565 e il 1569, attuale comune di Anchieta, nello stato di Espírito Santo (fig. 2). La pala d'altare di questa chiesa è stata sovrapposta a quella originale, su parete liscia, decorata con quadri dipinti con motivi geometrici e



Fig. 2



Fig. 3

Fig. 2 - Autore ignoto del XVII secolo, *Pala d'altare in legno dipinto con struttura architettonica*, Anchieta, Stato dell'Espírito Santo, Brasile, Chiesa di Nossa Senhora da Assunção (foto: Autore 2018).

Fig. 3 - Santa Bárbara, Minas Gerais, Brasile, Facciata anteriore della Chiesa di Nossa Senhora do Rosário dos Pretos (foto: Autore 2018).

con solo la nicchia e l'immagine della patrona. Successivamente è stata rimossa e restaurata, e attualmente, insieme all'altare maggiore, è stata collocata nella navata della chiesa, patrimonio protetto a livello federale sin dal 1943¹.

Questa pala d'altare è interamente strutturata con basi, colonne, capitelli, pilastri, nicchie, arco, scudi, fiori, elementi grotteschi e finti tessuti, dipinti a tempera. I colori predominanti sono nei toni dell'azzurro, giallo e rosso. È una pala d'altare di grandi dimensioni che copre tutta la parete di fondo dell'altare maggiore, la cui volta è costituita da una copertura semicircolare tripartita. Nell'insieme si percepisce la perdita di alcune tavole.

La soluzione architettonica e pittorica usata nella costruzione della pala dell'altare maggiore della Chiesa di Nossa Senhora da Assunção si incontra in diverse città di Minas Gerais, in particolare a Prados, São João del-Rei, Carandaí, Ouro Preto, Sabará e Santa Bárbara. Tale soluzione costruttiva con elementi illusionistici risulta adottata tanto per le pale degli altari maggiori quanto, in altre chiese, anche per le pale d'altare di cappelle laterali. Si possono incontrare inoltre manufatti ibridi che si avvalgono di elementi strutturali tridimensionali e pittorici. Si trovano anche chiese con decorazioni ornamentali in legno del periodo *joanino* (1707-1750) con l'inserimento di elemen-

¹ Protetto dall'Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, processi n. 229-T-1940, iscritto nel registro del patrimonio storico n. 222 del 21 settembre 1943.



Fig. 4



Fig. 5

Fig. 4 - Autore ignoto del XVIII-XIX secolo, *Finta architettura*, Santa Bárbara, Minas Gerais, Brasile, Chiesa di Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, altare maggiore (foto: Autore 2019).

Fig. 5 - Santa Bárbara, Minas Gerais, Brasile, Chiesa dell'Arciconfraternita del Cordão de São Francisco, con il suo campanile (foto: Autore 2019).

ti in legno ritagliato e dipinto, come si osserva nella Chiesa madre di S. Antonio della città di Ouro Branco nella cornice decorata dell'arco che separa la cappella principale dalla navata della chiesa, realizzato da Manoel da Costa Ataíde, uno dei maggiori esponenti della pittura rococò di Minas Gerais.

LA CHIESA DI NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DELLA CITTÀ DI SANTA BÁRBARA

La Chiesa di Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, situata nel centro storico di Santa Bárbara², fu edificata sulla cima di una collina e si distacca dal paesaggio circostante (fig. 3). La sua costruzione ebbe inizio nel 1756. La facciata articolata in tre parti, una centrale e due laterali disposte ad angolo, presenta tre porte, tre grandi finestre, una torre campanaria centrale con tetto piramidale coperto di tegole in cotto. Soluzione architettonica, questa, simile a quella di altre chiese di Minas Gerais che poterono contare per la costruzione solo di manodopera locale senza la partecipazione di architetti portoghesi. Tutta la struttura architettonica della pala dell'altare maggiore si regge su elementi illusionistici; in basso troviamo quattro grandi basi in forma di mensole, su cui poggiano due colonne salomoniche e due scanalate dipinte, con architrave decorato per simulare volumetria (fig. 4). Le due nicchie laterali, dove si trovano le immagini dei santi negri Benedetto e Antonio de Categeró, si presentano con la base e la parte superiore dipinte; nel fondo si vedono tende in tono scuro. Sull'architrave

² Il centro storico della città di Santa Bárbara è patrimonio protetto dello Stato, decreto n. 29.339 del 21 aprile 1989.



Fig. 6



Fig. 7

Fig. 6 - Autore ignoto del XVIII secolo, *Pala dell'altare maggiore*, Santa Bárbara, Minas Gerais, Brasile, Chiesa dell'Arciconfraternita del Cordão de São Francisco (foto: Autore 2019).

Fig. 7 - Autore ignoto del XVIII secolo, *Pala dell'altare maggiore*, part. del santo patrono, del Crocifisso su tavola e della decorazione pittorica, Santa Bárbara, Minas Gerais, Brasile, Chiesa dell'Arciconfraternita del Cordão de São Francisco (foto: Autore 2019).

troviamo forme delimitate da fasce dipinte e mensole con accanto strutture simulanti sostegni del soffitto. Nella pala d'altare due angeli alati sostengono lo scudo centrale e l'apertura della parte interna dell'altare maggiore è contornata da una decorazione in legno dipinto. Il fondo accoglie un elegante *trompe l'oeil*, in finto tessuto rosso, con risvolto in giallo, aperto da putti che portano ghirlande di fiori. Questo scenario fa da fondo al trono in gradini policromi, dove si distaccano ghirlande fiorite. In basso al trono si incontra Santa Ifigenia e sopra la patrona. La volta è decorata con forme tipiche del rococò, fiori e, al centro, due teste alate. Anche le nicchie laterali furono decorate con *trompe l'oeil*, in rosso e giallo, e nel tetto composizioni floreali. Nelle basi gli elementi dipinti simulano effetti volumetrici. Il sacrario, il calice e l'ostia sono circondati da fasce e *rochaldas* accompagnate da decorazioni, anch'esse, dipinte. La parte superiore ornata e policroma si raccorda al soffitto a botte e presenta pitture strutturate con elementi architettonici: tre archi, con colonne robuste, un architrave voluminoso decorato con motivi rococò, e un medaglione centrale, con una scena raffigurante *l'Incoronazione della Vergine* con la rappresentazione di Dio Padre, Gesù e lo Spirito Santo, circondati dalle nuvole (fig. 1). A destra si vede la figura di un angelo alato che osserva i personaggi principali; negli angoli, dietro al balcone, figurano quattro santi e, un poco più centrali, due paia di piedistalli con in cima vasi fioriti. La policromia di questo soffitto dipinto dialoga strettamente con la policromia della pala d'altare. La scena iconografica dell'*Incoronazione della Vergine* è stata ampiamente usata nella decorazione di soffitti della parte interna di altari maggiori, navate e anche di sacrestie.

CHIESA DELL'ARCICONFRATERNITA DEL CORDÃO DE SÃO FRANCISCO

Situata in pianura, la Chiesa della arciconfraternita del Cordão de São Francisco³ iniziò ad essere costruita intorno al 1782. La sua facciata non presenta decorazioni, il tetto è a capanna e coperto con tegole di cotto, la torre campanaria è situata un poco davanti alla costruzione principale (fig. 5). Questa arciconfraternita riuniva mulatti che non possedevano grandi risorse economiche per la costruzione e la decorazione della chiesa. Va sottolineato come, in questa chiesa o in altre appartenenti a congregazioni religiose di laici, la scelta, anche per i santi e le sante di devozione personale o collettiva⁴, era vincolata agli specifici gruppi socioculturali.

Strutturata in legno, la pala dell'altare maggiore non ha intagli e presenta una finta architettura (fig. 6), in cui predominano i toni ferrosi. Due colonne tortili con scanalature, ghirlande di fiori e due pilastri sostentano l'architrave; sopra questo, balaustre e lo scudo con la croce, le braccia di Cristo e San Francesco con le mani piagate, dove una sequenza di pilastri bianchi si distacca su un fondo grigio. L'apertura della parte interna dell'altare maggiore è delineata da un ornamento in legno ritagliato e dipinto. Le due nicchie, dipinte con motivi rococò, ospitano due santi (dipinti recentemente). La parte interna dell'altare presenta una ampia decorazione pittorica. I gradini del trono imitano il marmo e si evidenziano cornici con *rocalbas*. L'immagine del santo, a cui è dedicata la chiesa, è costituita da una struttura di legno rivestita di tessuto; nelle mani regge il crocefisso e il flagello. Sul fondo, in legno sagomato e dipinto, troviamo il Cristo crocifisso con il perizoma leggermente movimentato (fig. 7). Il finto pannello di fondo è articolato su una ampia struttura architettonica su cui si distaccano angeli e gruppi di nuvole. Le nicchie laterali sono state dipinte con motivi rococò in toni più chiari, mentre le pareti del vano di fondo dell'altare furono decorate con pittura simulando tessuto, un damascato imponente, con grandi rami, foglie e fiori contrastanti. La volta della cappella principale presenta un finto balcone e al centro la scena dell'*Incoronazione della Vergine*, con Dio Padre, il Figlio e lo Spirito Santo. La scena, dai toni luminosi con prevalenza di azzurro, rosso e ocra, è incorniciata da elementi rococò, pur con una semplificazione degli elementi rappresentati, che dà la sensazione di una generale ingenuità pittorica.

Nella parte superiore, la volta a botte ospita una pittura articolata su superfici curve con balconi in scorcio, sovrastati, nella parte centrale, da composizioni floreali, mentre nelle fasce laterali figurano, a sinistra, Sant'Antonio di Lisbona e San Pietro di Alcantara e, a destra, San Bonaventura e San Bernardino. Al centro, incorniciata da nuvole, la scena dell'impressione delle stimmate di Cristo in San Francesco di Assisi⁵. Si tratta

3 È tutelata grazie all'inserimento nell'elenco del Centro Storico di Santa Bárbara, effettuato dallo Stato, attraverso il decreto n. 29.399 del 21 aprile 1989.

4 M.C.C.S. FERREIRA 2019 p. 283.

5 Ivi, pp. 308-309.



Fig. 8

Fig. 8 - Autore ignoto del XVIII secolo, *Le stigmate di San Francesco con santi tra quadrature*, Santa Bárbara, Minas Gerais, Brasile, Chiesa dell'Arciconfraternita del Cordão de São Francisco, Soffitto della cappella maggiore (foto: Autore 2019).

dell'episodio della stigmatizzazione di San Francesco sul monte della Verna: è raffigurato il santo francescano inginocchiato, con il libro aperto, la croce, il teschio e il flagello; il Cristo crocifisso si trova in posizione perpendicolare, con due paia di ali e il perizoma mosso. La composizione pittorica del soffitto, dai toni ferrosi su un fondo in tono azzurro molto chiaro, è in dialogo stretto con le soluzioni della pala d'altare lignea con elementi strutturali di architettura illusiva (fig. 8).

La decorazione della Chiesa dell'arciconfraternita del Cordão de San Francisco ha subito un intervento di restauro tra il 1994 e il 1995, dal momento che le piogge, gli insetti xilofagi e la mancanza di manutenzione generale avevano compromesso l'edificio. Guardando il soffitto si può avere un'idea dello stato in cui si trovava. Non c'era tempo da perdere, la situazione era grave. In definitiva si andava incontro ad una inaccettabile perdita definitiva di due secoli di storia⁶. Ma per fortuna, la chiesa è stata debitamente recuperata e restituita alla comunità.

CONSIDERAZIONI FINALI

Le Chiese di Nossa Senhora do Rosário e quella della arciconfraternita del Cordão de San Francisco ricevettero decorazioni pittoriche significative. Non c'è traccia degli autori di questi lavori, che potrebbero essere stati eseguiti da un pittore o da una officina pittorica. Se guardiamo alle soluzioni architettoniche e alla grammatica pittorica adottate, dobbiamo credere che gli esecutori dovettero avere accesso, senza dubbio, a iconografie che circolavano in Minas Gerais, o che poterono avere visto opere lì realizzate.

Queste chiese assumono rilevanza per l'insieme armonioso della loro spazialità, per lo stretto dialogo che si instaura tra le possibilità del legno modellato e dipinto delle pale d'altare e quello dei soffitti, per la sobrietà della gamma dei colori utilizzati e la semplicità delle soluzioni adottate, e soprattutto per l'uso di finte strutture architettoniche.

Riferimenti bibliografici

- S. ALVIM, *Arquitetura Religiosa Colonial no Rio de Janeiro*, UFRJ, IPHAN, Rio de Janeiro 1996.
- A. ÁVILA, et al. *Barroco Mineiro - Glossário de Arquitetura e Ornamentação*, Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, Belo Horizonte 1996.
- L.A. CRUZ-M.J. BOAVENTURA, *Glossário do Patrimônio de Tiradentes*, IHGT, Tiradentes 2015.
- M.C.C.S. FERREIRA, *A Arquiconfraria do Cordão de São Francisco em Minas Gerais: história, culto e arte. (1760ca.-1850)*, tese de doutorado, Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2019.
- J. MARTINS, *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*, MEC, Rio de Janeiro 1974, 2 voll.
- J.N. MENEZES, *Artes Fabris e Ofícios Banais - O controle dos Ofícios Mecânicos pelas Câmaras de Lisboa e das Vilas de Minas Gerais* Fino, Traço, Belo Horizonte 2013.
- Guia dos Bens Tombados*, Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais, Belo Horizonte 2014, 2 voll.
- J.A. SILVA, *A Celebração do Tricentenário de Santa Bárbara*, Gráfica e Editora VBR, Belo Horizonte 2005.

6 J.A. SILVA 2005, p. 27.



Fig. 1

Fig. 1 - *Apparato decorativo*, Gabbro (Rosignano Marittimo), Villa Mirabello, salone al primo piano, volta.

GLI ILLUSIONISMI ARCHITETTONICI NELLA VILLA MIRABELLO A GABBRO: UN APPARATO DECORATIVO DA TUTELARE E VALORIZZARE

Linda Puccini

ABSTRACT: *In 1738, Giovan Pietro Finocchietti, son of Jacopo, purchased a large plot of land on the hills of Gabbro, a hamlet in the municipality of Rosignano Marittimo, and began the construction of a large baroque villa, which is now in a state of abandonment. From documents in the archives of the Superintendency of Pisa and Livorno, it has been possible to reconstruct the restoration work carried out, the last of which dates back to 1989 and was carried out by the firm Veronica Hartman, with the aim of turning Villa Mirabello into a new museum. The villa requires a new and complex restoration project to ensure the protection of the asset, which has a high cultural, environmental and historical value, also through an appropriate valorisation project that will reintroduce it into the current socio-economic system.*

KEYWORDS: Quadraturism in Tuscany, Gabbro (Livorno), Villa Mirabello, restoration project, Veronica Hartman Company.

La Villa Mirabello è situata su un colle, nella frazione di Gabbro a Rosignano Marittimo (provincia di Livorno), circondata da tipiche essenze mediterranee di lecci, pini e cipressi, a circa un km dal paese in una località denominata ‘Finocchietti’, ‘Mirabella’ o ‘Miramare’. La denominazione Finocchietti, attribuita a tale località discende dalla famiglia di mercanti di origini francese, Fenouillet, che si stabilì a Livorno nel 1646 dove acquisì, dalla famiglia Cartone, la tenuta, che negli anni ‘40 del XVII secolo, per volere di un cardinale appartenente alla famiglia, venne trasformata in villa, nota anche come ‘Il Palazzo’, con la funzione di residenza estiva¹. La prima citazione certa del “Palazzo della Villa di detto Signore Finocchietti” risale al 1758 e dalla documentazione di archivio si evince che nel 1761 fu consacrato l’oratorio e a seguire, sempre nel XVIII secolo, fu realizzato il giardino pensile che, all’epoca, presentava una struttura diversa e più contenuta di quella odierna². L’immobile faceva parte di una vasta tenuta appartenente alla “SPA Tenuta Gabbro” che comprendeva una ventina di poderi, molti dei quali ad oggi risultano in stato di abbandono³. La villa, si adatta alle condizioni orografiche del

1 Archivio generale presso la Soprintendenza Archeologica Belle Arti e Paesaggio per le Province di Pisa e Livorno (d’ora in avanti AG, SABAP PI-LI), scheda inventariale n. 165630, codice 09/00104095. La famiglia Fenouillet (cangiato poi in Finocchietti) si stabilisce a Livorno nel 1646. Il figlio Pietro si dedicò alle mercature, incrementò notevolmente i commerci della città, bonificò i terreni nelle proprietà dell’agro livornese e pisano. Ebbe due figli che ricoprono cariche importanti: il primo, Giuseppe, fu Cavaliere di Santo Stefano e ambasciatore a Venezia; il secondo fu cardinale, sovrintendente alle province romane.

2 <https://www.parcoculturaledicamaiano.toscana.it/villa-mirabella.php>.

3 Vinicio Bagnoli, scheda ministeriale 1978, revisioni di Fabrizio Sainati, 1995, e di Manuela Selis, 2017 e 2019.



Fig. 2



Fig. 2

Fig. 2 - Gabbro (Rosignano Marittimo), Villa Mirabello, vista d'insieme.

Fig. 3 - *Apparato decorativo*, Gabbro (Rosignano Marittimo), Villa Mirabello, salone al primo piano, volta.

terreno, con notevole effetto scenografico e ha l'ingresso principale rivolto a nord-est, collegato dalla rotonda di arrivo della strada, tramite una rampa di scale in cotto stretta tra i due muri del terrapieno superiore che ricordano i contrafforti di una fortificazione. L'immobile vincolato ai sensi della Legge n. 1089 del 1 giugno 1939, si sviluppa su tre piani e presenta uno stile architettonico anomalo rispetto al territorio in cui si inserisce, mostrando chiare ascendenze rinascimentali e notevoli analogie con le architetture delle ville pisane e lucchesi del XVI e XVII secolo⁴. La facciata a padiglione, infatti, abbandona in parte i canoni della fattoria e risulta un *unicum* nel contesto territoriale di riferimento⁵. Dalle foto storiche presenti nel Catalogo Generale della Soprintendenza si vede ancora lo stemma lapideo della famiglia Finocchietti⁶. La villa prima di essere donata al Comune di Rosignano ebbe numerosi passaggi di proprietà. Con il toponimo "Palazzo" la villa compare nella mappa del catasto ferdinando-leopoldino⁷, completato per questa zona nel 1823. Lo splendore della villa toccò il culmine nei primi anni dell'800, dopo di che cominciò un lento e inesorabile declino dovuto anche a frequenti compravendite che non videro mai i nuovi proprietari risiedere stabilmente nella villa, fino al 1886, anno in cui divenne di proprietà del marchese Vittorio De Gantuz Cubbe, proprietario anche della Fattoria del Gabbro, che vi soggiornò a lungo e, con imponenti lavori, lo riportò agli antichi splendori⁸.

4 AG, SABAP PI-LI, scheda inventariale n. 165630, codice 09/00104095. La villa è organizzata su tre livelli, si compone infatti di vari ambienti con funzione di cucina, deposito, lavatoio al piano terra, salone primo, sala del camino, cappellina, giardino. Le connotazioni architettoniche della villa non trovano nessun riscontro nell'architettura toscana del tardo barocco a eccezione della suddivisione interna degli spazi che è invece tipicamente toscana. Ad oggi l'immobile è stato vincolato con identificativo n. 90400170036, come visibile sulla cartografia del PIT/PPR.

5 *Ibidem*.

6 AG, SABAP PI-LI, scheda inventariale n. 165630, codice 09/00104095, allegato 76154. La scheda riporta l'immagine fotografica del particolare dello stemma.

7 <https://www502.regione.toscana.it/castoreapp/>

8 AG, SABAP PI-LI, scheda inventariale n. 165630, codice 09/00104095. La villa ebbe un altro illustre proprietario:



Fig. 4



Fig. 4

Fig. 4 - *Apparato decorativo*, Gabbro (Rosignano Marittimo), Villa Mirabello, salone al primo piano, volta, particolare.

Fig. 5 - *Apparato decorativo*, Gabbro (Rosignano Marittimo), Villa Mirabello, salone al primo piano, prima dei restauri.

Durante i lavori fu radicalmente ricostruito il giardino pensile, arricchito di strutture in stile neogotico, furono eretti un torrione quadrangolare alto circa 19 metri (gravemente danneggiato da un fulmine nel 1990) e una tozza torre ottagonale. Nel 1911 la proprietà Cubbe fu acquistata dal conte Ludovico Miari e la villa conobbe gli ultimi anni di splendore, infatti, nel 1918, a seguito dell'epidemia di spagnola, l'edificio fu adibito a lazzaretto per poi divenire, nei primi anni '20, sede della caserma dei Reali Carabinieri. Il successivo proprietario, Paladini, all'inizio degli anni '80, la donò, ormai in stato di abbandono, al Comune di Rosignano Marittimo, che fece un intervento di sicurezza sulla copertura della villa per salvarla da un ulteriore degrado e scongiurare la perdita del bene⁹.

Durante i sopralluoghi eseguiti per verificare lo stato di conservazione attuale si è potuto constatare che dal giardino di ingresso si può entrare direttamente al piano terra e sempre dal giardino, per una tipica scala barocca a due rampe contrapposte, parallela al fronte della facciata, si sale al piano nobile. Ad oggi le scale esterne, a differenza di quelle interne di collegamento fra i piani, risultano poco agibili, in quanto gli scalini in pietra serena sono stati tagliati a causa del degrado legato all'abbandono della villa.

Entrando nella villa gli ambienti al piano terra sono caratterizzati da una fitta maglia di volte a crociera, realizzate in voltine con mattoni e longherine, poggianti su pilastri 60x60 centimetri con un interasse di 2,30 metri¹⁰.

il vescovo di Livorno, De Ghantuz Cubbe, il quale la ebbe in proprietà dal 1897 al 1910.

9 Ivi, documento prot. 16527. Nota di trasmissione alla Soprintendenza dove viene riportata l'acquisizione dell'immobile settecentesco denominato "Villa Mirabello" in frazione di Gabbro.

10 AG, SABAP PI-LI, scheda inventariale n. 165630, codice 09/00104095. Le misure sono state portate dalla descrizione degli ambienti nella scheda di catalogo.



Fig. 6



Fig. 6

Fig. 6 - *Apparato decorativo*, Gabbro (Rosignano Marittimo), Villa Mirabello, salone al primo prima dei restauri.

Fig. 7 - *Apparato decorativo*, Gabbro (Rosignano Marittimo), Villa Mirabello, salone al primo piano.

Al primo piano è presente un grande salone rettangolare, ad oggi privo della pavimentazione, caratterizzato da un soffitto ligneo a cassettoni che in origine doveva essere decorato e o stuccato. Sul salone si aprono cinque porte, due per ciascuno dei lati lunghi, e una per quello corto, frontale all'ingresso, riquadrate in gesso e stucco che immettono negli altri vani tutti in comunicazione fra loro. I vani laterali sono di forma quadrata, con soffitti a volta a padiglione con mattoni in foglio, decorati con stucchi e pitture. La stanza a cui si accede dalla porta sul lato corto fu impreziosita e plasmata secondo le esigenze della committenza, e custodisce l'apparato decorativo illusionistico, di autore ignoto, della villa, che si articola sulle pareti e sul soffitto, superando e ampliando illusionisticamente gli spazi esistenti. Lo sfondamento prospettico è accentuato dalla presenza di architetture dipinte – come paraste e archi –, movimentate e arricchite con putti, conchiglie e mascheroni. La stanza presenta sul lato più esterno tre porte, una accanto all'altra, che conducono ad un ampio portico che si apre sul parco e che ai lati è in comunicazione con la piccola cappella privata della famiglia Finocchietti, a sinistra, e con le scale secondarie, a destra. Nell'apparecchiatura virtuale della copertura sono raffigurati



Fig. 8



Fig. 8

Fig. 8- *Apparato decorativo*, Gabbro (Rosignano Marittimo), Villa Mirabello, cappella.

Fig. 9- *Apparato decorativo*, Gabbro (Rosignano Marittimo), Villa Mirabello, cappella.

personaggi mitologici, fauni, cavalli, divinità e scene di caccia, ed inoltre risulta evidente la citazione del *Trionfo di Galatea*, il famoso affresco di Raffaello presente nella Villa la Farnesina a Roma. Nella decorazione si vede anche uno stemma che potrebbe essere lo stemma della famiglia e vicino si vede un angelo che mostra il progetto della villa stessa. All'interno dell'edificio, sempre al primo piano, è presente una piccola cappella interamente decorata¹¹. Lo stato di conservazione dell'apparato decorativo illusionistico, che caratterizza il salone e la cappella al primo piano, necessita ad oggi di un intervento completo di restauro, in quanto permangono problematiche relative a distacchi dell'intonaco e polverizzazioni causate dalle infiltrazioni d'acqua.

Lo stato di conservazione, prima dell'intervento di restauro iniziato nel 1990 dalla Soprintendenza, era generalmente mediocre, soprattutto per lo stato di abbandono dei

11 AG, SABAP PI-LI, scheda inventariale n. 165630, codice 09/00104095, allegato 76160, foto storica.

piani superiori e per l'uso improprio di quasi tutto il piano terra adibito a ovile. Il degrado risultava talmente articolato in tutta la struttura che molte porzioni di volte, muri portanti, solai si presentano in gravi condizioni di stabilità, a causa soprattutto delle infiltrazioni di acque piovane attraverso il manto di copertura, che hanno comportato lesioni strutturali che necessitano di un complesso e imminente intervento di consolidamento¹². La mancanza di finestre aveva reso fatiscenti anche le pareti interne e soprattutto i dipinti murali presentavano una pellicola pittorica decoesa e pulvirulenta, oltre ad essere deturpati con scritte e graffiti.

Dai documenti presenti nel catalogo generale dell'Archivio della Soprintendenza di Pisa e Livorno è stato possibile ricostruire gli interventi di restauro eseguiti, i cui ultimi lavori risalgono al 1989 effettuati dalla ditta specializzata Veronica Hartman, con la finalità di destinare Villa Mirabello a nuova sede museale¹³.

Come si evince dalle perizie di spesa, i lavori riguardarono principalmente il sistema di coperture, le murature perimetrali e la realizzazione di infissi in legno¹⁴. Fra gli interventi principali, dettagliati nei computi metrici, si registra il restauro e il consolidamento delle cornici esterne in pietra serena e la vuotatura delle intercapedini, sopra le volte in foglio, da detriti e macerie provenienti dal crollo delle soprastanti coperture¹⁵. Il contributo per i lavori effettuati sotto la direzione tecnica della Soprintendenza, con l'allora Soprintendente Giovanna Piancastelli, arrivava alla cifra di 500.000.000 lire e per quanto concerne l'apparato decorativo sono stati documentati i lavori di restauro attraverso materiale fotografico, mettendo in evidenza lo stato conservativo delle quadrature prima e durante i lavori.

Prima dei lavori gli affreschi presenti sulla volta e sulle pareti della prima stanza della villa presentavano fenomeni di intenso degrado dovuti a scritte, graffi e rigonfiamenti, oltre ad una presenza diffusa di efflorescenze saline. Dalla relazione tecnica, reperibile nel "Faldone dei lavori di restauro" presso l'archivio generale nella sede della Soprintendenza Archeologica Belle Arti e Paesaggio per le province di Pisa e Livorno, si evince che le pareti sono state velinate con garza sulle parti maggiormente compromesse e sono state stuccate tutte le fessure lasciando qualche foro per effettuare le iniezioni consolidanti. La fase maggiormente delicata dei lavori di restauro si registra con il distacco degli affreschi velinati, ai quali è stato assottigliato l'intonaco per incollarli successivamente sulla parte posteriore delle garze¹⁶. A seguire sono stati consolidati gli intonaci con iniezioni di colla, carbonato di calcio e silice micronizzato e la stuccatura è stata eseguita con malta compo-

12 AG, SABAP PI-LI, faldone Villa Mirabello, relazione tecnica. Nella relazione vengono riportati gli improcrastinabili interventi di restauro da eseguirsi su tutto il complesso.

13 AG, SABAP PI-LI, faldone Villa Mirabello, lavoro: restauro affreschi, contratto n. 4303 del 12/10/89, direttore dei lavori Lazzarini, Collaudatore Baracchini.

14 AG, SABAP PI-LI, faldone Villa Mirabello, perizia di spesa. Nella perizia lavori si fa presente che i lavori di restauro da eseguirsi rivestono prevalentemente carattere tecnico-artistico e richiedono quindi interventi specializzati e particolare cautela nella progettazione e nell'esecuzione.

15 *Ibidem.*

16 AG, SABAP PI-LI, faldone Villa Mirabello, relazione tecnica relativa al restauro degli affreschi.

sta da grassello di calce e polvere di marmo setacciato.

Infine la reintegrazione pittorica è stata eseguita ad acquarello ‘sottotono’ che ha permesso una più chiara lettura degli affreschi, lasciando a neutro color sabbia le lacune più rilevanti¹⁷.

Nonostante i lavori di restauro illustrati, ad oggi la villa necessita di un nuovo e articolato progetto di restauro volto a garantire la tutela dell’immobile che presenta un elevato valore culturale, ambientale e storico, un valore da salvaguardare e recuperare, in relazione a possibili nuovi usi e funzioni che, attraverso un adeguato progetto di valorizzazione, lo reinseriscano nell’attuale sistema socio-economico.

Fra le varie proposte progettuali documentate negli archivi della Soprintendenza, tra le quali la volontà di trasformare la villa in un “Centro Studi Silvestro Lega” per la documentazione dell’opera e della vita dei Macchiaioli su progetto dell’architetto Giuseppe Milanese¹⁸, a seguire, nei primi anni di questo secolo il comune di Rosignano elaborò progetti volti ad assicurare il restauro conservativo e la manutenzione dell’edificio con la finalità di trasformare la villa in un “Centro di formazione e di qualificazione professionale per danzatori”. Ad oggi la Villa Mirabello è stata catalogata fra gli edifici di altissimo pregio architettonico, appartenenti al patrimonio diffuso, per i quali sono stati richiesti ingenti finanziamenti per il 2024-2015, finalizzati a poterne eseguire il restauro, a garantirne la tutela e conseguentemente ad individuare un percorso di valorizzazione, compatibile con il valore storico monumentale della villa stessa

Riferimenti bibliografici

A. BERNARDESCHI, *Villa Mirabella, gioiello dimenticato e ora il Comune la vende*, in “Il Tirreno”, 27 novembre 2014 (Consultabile: <https://www.iltirreno.it/cecina/cronaca/2014/11/26/news/villa-mirabella-gioiello-dimenticato-e-ora-il-comune-la-vende-1.10384219>).

M. GAMBERINI, *Contrappunti: Architettura contemporanea e paesaggio agrario*, Altralinea, Firenze 2017.

E. REPETTI, *Dizionario geografico, fisico, storico della Toscana: contenente la descrizione di tutti i luoghi del granducato, ducato di Lucca, Garfagnana e Lunigiana*, Il, Presso l’autore e editore coi tipi di A. Tofani, Firenze 1835.

Sitografia

Castore-catasti storici regionali, consultabile: <https://www502.regione.toscana.it/castoreapp/>
<https://www.parcoculturaledicamaiano.toscana.it/villa-mirabella.php>

17 L’intervento di reintegrazione pittorica, con un trattamento delle lacune con il medesimo colore, senza ricostruzione degli elementi formali veniva ampiamente utilizzato negli anni Settanta del Novecento. La reintegrazione ‘a neutro’ viene oggi per lo più impiegata solo per lacune di grandi dimensioni, come nel caso specifico.

18 AG, SABAP PI-LI, faldone Villa Mirabello, documento prot. 7179. Nel documento viene riportato: “Visto il progetto di restauro di Villa Mirabello a Gabbro da destinarsi a “Centro Studi Silvestro Lega” per la documentazione dell’opera e della vita dei Macchiaioli nel territorio della Maremma settentrionale, approvato in data 14.09.1987 con deliberazione C.C. n. 533”.



Fig. 1

Fig. 1 - Roma, ex-Chiesa di S. Marta al Collegio Romano, veduta d'insieme delle decorazioni nella volta (2019, foto: ICR).

IL RESTAURO DELLA GRANDE DECORAZIONE ARCHITETTONICA. RECENTI ESPERIENZE DELLA SCUOLA DI ALTA FORMAZIONE ICR

Francesca Capanna, Giorgio Sobrà

ABSTRACT: *Within the framework of the teaching activities of the degree course in Conservation and Restoration of the Cultural Heritage active at the Central Institute for Restoration, considerable emphasis is placed on the summer workshops: during these, students are confronted with complex conservation issues, putting to good use what they have learnt during the academic year; often through the 'pilot workshop' approach. From this perspective, it is common for such activities to focus on dimensionally relevant artefacts, such as large decorations on an architectural scale, for which particular attention is required to the heterogeneity of the constituent materials and conservation issues. Three recent experiences in this regard will be presented: the descialbo (removal of superimposed layers) and restoration of the frescoes in the Hall of the Emperors in the Villa Silvestri - Rivaldi (Rome); the restoration work on the painted and stuccoed decoration in the Church of S. Marta at the Collegio Romano (Rome); the temporary dismantling and securing of the large ceilings painted on canvas in the Church of the Convent of the Poor Clares in Nardò (Lecce).*

KEYWORDS: Restoration, descialbo, conservation problems, Rome, Nardò (Lecce).

Nell'ambito delle attività didattiche del corso di laurea magistrale in Conservazione e Restauro dei Beni Culturali, attivo presso l'Istituto Centrale per il Restauro, un peso considerevole è attribuito all'attività pratica, svolta sia in laboratorio, sia in cantiere, come anche nell'ambito dello svolgimento della tesi di laurea abilitante alla professione. Queste esperienze, spesso condotte attraverso l'approccio dell'"intervento pilota", che comprende un'ampia ed esaustiva fase di conoscenza del manufatto e delle sue condizioni conservative, permettono agli studenti di inserirsi nell'attività di ricerca svolta dall'Istituto: questo è infatti spesso chiamato a definire metodi, materiali e tecniche di intervento innovativi, in casi particolarmente complessi da un punto di vista conservativo, lasciando successivamente a disposizione dei proprietari-detentori del bene, e agli organi territoriali preposti alla tutela, un progetto esecutivo in cui sono dettagliati tutti gli strumenti per completare nel migliore dei modi l'intervento.

L'attività in cantiere, spesso svolta nel periodo estivo, rappresenta l'ambito privilegiato nel quale gli studenti della Scuola di Alta Formazione e Studio (SAF-ICR) si



Fig. 2

Fig. 2 - *Sala degli Imperatori*, Roma, Villa Silvestri-Rivaldi, veduta d'insieme della parete nord, con il risultato del cantiere pilota (2020, foto: ICR).

confrontano con tematiche conservative articolate, mettendo a frutto quanto appreso durante l'anno accademico. Il cantiere, poi, è inteso quale momento in cui gli studenti sono posti dinnanzi ad aspetti logistici complessi, determinati per esempio dalla localizzazione e dalla dimensione del bene oggetto di restauro, richiedendo loro di acquisire sul campo una capacità di gestione e soluzione dei problemi indispensabile per la propria futura attività lavorativa.

Per tutte queste ragioni, risulta pertanto frequente che le attività pratiche, e quelle di cantiere in particolar modo, si concentrino su beni dimensionalmente rilevanti, quali le grandi decorazioni alla scala architettonica, siano esse dipinti murali o grandi arredi fissi.

In questa sede, si è pensato di presentare i differenti risultati di tre recenti esperienze in tal senso, rivolgendo in particolare l'attenzione all'eterogeneità dei materiali costitutivi e delle problematiche conservative, nel loro riflesso sul valore didattico dei differenti cantieri di restauro.

ROMA, VILLA SILVESTRI-RIVALDI¹

Situato a Roma, tra via dei Fori Imperiali le vie del Colosseo e del Tempio della Pace, il complesso sorse sulla collina della Velia², in un'area acquisita nel 1542 da Eurialo Silvestri da Cingoli, prelato e "cubiculario segreto" di Paolo III, un tempo estesa sino

1 Cfr. A. CREMONA (a cura di) 2009. I più recenti studi sul complesso e i risultati degli interventi di restauro sono stati oggetto di un convegno nel dicembre 2022, i cui atti – a cura di Maria Adelaide Ricciardi e Gianni Pittiglio – sono in via di pubblicazione.

2 Il suo sbancamento, per realizzare via dei Fori Imperiali, allora via dell'Impero (1931-32), ha ridotto di oltre la metà lo spazio esterno della villa.



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5

Fig. 3 - *Sala degli Imperatori*, Roma, Villa Silvestri-Rivaldi; studenti della SAF-ICR eseguono operazioni di descialbo delle decorazioni pittoriche (2020, foto: ICR).

Fig. 4 - Roma, ex-Chiesa di S. Marta al Collegio Romano; studenti della SAF-ICR all'opera nel cantiere didattico pilota sulle decorazioni in stucco (2022, foto: ICR).

Fig. 5 - Roma, ex-Chiesa di S. Marta al Collegio Romano; tesiste della SAF-ICR eseguono operazioni di pulitura tramite fotoablazione laser sulle superfici dipinte della volta (2022, foto: ICR).

alla Basilica di Massenzio. Le modeste costruzioni presenti³ furono allora sostituite da un palazzo, progettato forse da Antonio da Sangallo il Giovane e decorato dai migliori artisti attivi alla corte dei Farnese, la cui magnificenza avrebbe dovuto sostenere l'ascesa di Silvestri ai vertici della Curia Romana⁴.

Nel 1567 la villa fu ceduta *ad vitam* all'arcivescovo di Firenze e ambasciatore granducale, Alessandro de' Medici, che, oltre alla realizzazione di interventi sul fabbricato, incaricò Giacomo del Duca di disegnare i vasti giardini. Rientrata in possesso degli eredi Silvestri, nel 1626 la villa passò al cardinale Carlo Emanuele Pio di Savoia. Fu questa l'ultima fase di utilizzo del complesso come residenza cardinalizia, infine ceduto nel 1660, grazie al lascito di Monsignor Ascanio Rivaldi, per destinarlo a "Conservatorio delle Zitelle Mendicanti".

Al secondo Seicento risalgono quindi ampliamenti, modifiche della distribuzione

3 A. NAPOLETANO, in A. CREMONA (a cura di) 2009, pp. 7-16.

4 Aspirazione bruscamente ridimensionata dalla morte del papa (1549), tanto da portare all'interruzione del cantiere e al successivo abbandono del compendio; A. CREMONA, in A. CREMONA (a cura di) 2009, p. 4. L'attribuzione ad Antonio da Sangallo il Giovane è confermata in *ivi*, pp. 17-34. Riguardo alle decorazioni interne, cfr. S. SANTOLINI, in A. CREMONA (a cura di) 2009, pp. 35-60; A. CREMONA, in C. CONFORTI-M. G. D'AMELIO (a cura di) 2019, pp. 103-122.



Fig. 6

Fig. 6 - Nardò, Chiesa del Monastero di S. Chiara, veduta d'insieme dei plafoni in tela dipinti (2020, foto: ICR).

interna e sopraelevazioni dei corpi di fabbrica, per ospitare la nuova funzione, ma soprattutto un'epurazione delle decorazioni interne cinquecentesche. In numerosi ambienti infatti, alla fastosa redazione pittorica originale furono sovrapposte ridipinture a semplici specchiature, che meglio si accordavano con la destinazione di carattere caritatevole. Venuta a mancare nel Novecento la funzione caritatevole, la villa subì una lunga fase di abbandono, proseguita sino ai giorni nostri⁵.

Proprio l'intervento di scialbatura, volta all'adeguamento seicentesco degli apparati decorativi, nonché i successivi strati manutentivi, hanno costituito il problema conservativo affrontato sin dalle prime attività SAF-ICR svolte in questo luogo. Nel 2018, infatti, la messa a punto di una tecnica efficace e aggiornata per il descialbo delle decorazioni pittoriche risalenti alla fase farnesiana, ampiamente presenti – come già verificato da ICR nel corso di una campagna di indagini condotta una quindicina di anni prima⁶ – sulle superfici murarie interne, ha costituito l'obiettivo di un cantiere di cinque settimane⁷.

5 Destinati ad ospitare sino a 120 donne, impiegate nella lavorazione della lana. Dal 1975 il complesso è di proprietà degli Istituti di S. Maria in Aquiro, quando diviene conosciuto come il "Convento occupato". Importante esperienza collettiva e centro culturale in cui si svolsero concerti, mostre e numerose altre iniziative; A. CREMONA, in A. CREMONA (a cura di) 2009, p. 5.

6 L'interesse dell'Istituto risale alle attività preliminari volte alla conoscenza della decorazione pittorica cinquecentesca, condotte tra 2002 e 2003 (coordinamento Alessandro Bianchi, Carlo Stefano Salerno, supportati da restauratori esterni).

7 Si trattava quindi di coinvolgere, in un cantiere pilota della durata di cinque settimane, i quattordici studenti 66° corso delle due sedi SAF-ICR di Roma e Matera. Il cantiere didattico è stato diretto da Dora Catalano, e dagli autori



Fig. 7



Fig. 8

Fig. 7 - Nardò, Chiesa del Monastero di S. Chiara, studenti della SAF-ICR eseguono operazioni di pulizia e messa in sicurezza del plafone in tela dipinta del presbiterio (2020, foto: ICR).

Fig. 8 - Nardò, Chiesa del Monastero di S. Chiara, veduta d'insieme del plafone in tela dipinta del presbiterio, con il risultato del cantiere pilota (2020, foto: ICR).

L'attività, concentratasi all'interno della *Sala degli Imperatori*, posta al piano terreno della villa, appariva infatti significativa sia dal punto di vista formativo, sia per le prospettive di ricerca. Il descialbo costituisce infatti un'operazione frequentemente richiesta ai restauratori nell'ambito della loro professione, ma trova raramente spazio negli interventi in didattica; inoltre, la tradizionale rimozione meccanica degli strati soprapposti aveva dimostrato di essere troppo traumatica, soprattutto in relazione agli strati di finitura dei dipinti, ed era pertanto richiesta la messa a punto di materiali e tecniche di intervento aggiornati.

L'analisi dei materiali costitutivi e delle tecniche esecutive delle pitture originarie, anche in relazione ai diversi metodi di trasposizione del disegno sulla parete e all'organizzazione in giornate del cantiere, ha costituito il punto di partenza dell'intervento pilota, permettendo di confermare il prevalente impiego della tecnica dell'affresco su un intonaco pozzolanico, con plurime stesure di colore sovrapposte, completato da finiture a calce, stese sull'intonaco ormai carbonatato. Nel corso dell'intervento, in funzione dello spessore e della natura chimica delle scialbature soprapposte, sono state definite quattro differenti procedure operative. Alcuni strati di scialbo, più tenaci, presentavano una na-

di questo contributo per la direzione tecnica e il coordinamento dell'attività didattica. La docenza è stata svolta da Carla Giovannone, con Annamaria Marinelli e Antonio Guglielmi; le indagini hanno coinvolto Fabio Aramini e Fabio Scala (aspetti fisici), Marco Bartolini (aspetti biologici), Lucia Conti e Giancarlo Sidoti (aspetti chimici e petrografici), Angelo Raffaele Rubino ed Edoardo Loliva (documentazione). Docenti restauratori esterni: Chiara Scioscia Santoro, Corinna Ranzi.

tura carbonatica: per la loro rimozione si è proceduto all'impiego di impacchi chelanti, ripetuti e con tempi di applicazione piuttosto lunghi, cui è seguita una rifinitura a bisturi. Altri strati manutentivi erano al contrario caratterizzati dalla presenza di leganti di natura proteica, per la cui rimozione è stato necessario l'utilizzo di soluzioni debolmente alcaline supportate in gel, limitando la pulitura meccanica alla sola fase di rifinitura.

Le tecniche impiegate hanno dimostrato non soltanto una buona efficacia nella rimozione degli strati soprammessi, ma anche una versatilità e selettività tali da preservare tutte le finiture degli affreschi, spesso realizzate a secco, nonché le numerose campiture nere, particolarmente fragili. Il confronto tra il metodo tradizionale meccanico (impiegato nei saggi stratigrafici dei primi anni Duemila) e i metodi messi a punto nel cantiere pilota ha permesso di evidenziare un nettissimo miglioramento dei risultati, sia in termini logistici, sia in termini di rispetto della materia antica.

L'attività didattica è proseguita durante l'intero anno accademico successivo⁸, orientata a proseguire e ampliare significativamente l'area oggetto dell'intervento avviato durante l'estate 2018. Le operazioni di restauro si sono rivolte in particolar modo al descialbo di porzioni significative del registro mediano della decorazione, verificando su ampie superfici l'efficacia e sostenibilità dei metodi messi a punto.

Il cantiere didattico successivo ha avuto luogo nell'estate del 2020, con l'obiettivo di intervenire in particolare sul registro superiore dei dipinti murali della *Sala degli Imperatori*, che rappresentava l'area sino a quel momento meno esplorata. L'attività, potendo disporre di un metodo già ben sperimentato negli anni precedenti, ha proceduto celermente e ha permesso soprattutto di estendere la conoscenza iconografica al registro superiore della sala, con la messa in luce della splendida scena di battaglia e della relativa partitura architettonica dipinta.

Nell'insieme, le attività condotte hanno consentito non solo la messa a punto dell'intera documentazione grafica dei dipinti, sino ad allora sostanzialmente ignoti a livello iconografico⁹, ma anche di redigere il capitolato speciale per la progettazione del restauro dei dipinti murali.

ROMA, EX-CHIESA DI S. MARTA AL COLLEGIO ROMANO¹⁰

Le origini del luogo di culto risalgono al 1546, quando Ignazio di Loyola concepì l'idea di creare un rifugio che accogliesse le donne penitenti accanto al Monastero delle Monache Agostiniane, sul lato sud-ovest dell'attuale piazza del Collegio Romano. Nel 1570, trasferito il rifugio caritatevole, le Agostiniane acquisirono l'edificio che convertirono in

⁸ Coinvolgendo in particolare i dieci studenti del 68° corso della sede di Roma, che vi hanno operato per circa venticinque settimane, dal tardo autunno 2018 alla primavera 2019.

⁹ S. SANTOLINI, in A. CREMONA (a cura di) 2009, pp. 35-60; per una nuova luce sul ciclo si veda il contributo di prossima pubblicazione a firma di Dora Catalano, nel volume di cui alla nota 1.

¹⁰ R. LUCIANI, A. M. CAMPOFREDANO, F. ASTOLFI 2003; R. ALBERTAZZI 2010.

convento, consacrando la chiesa a Santa Marta¹¹.

L'aula cinquecentesca fu oggetto, circa un secolo dopo, di un radicale ammodernamento, affidato all'architetto Giovanni Antonio De Rossi e poi a Carlo Fontana. Quest'ultimo operò sia sulla facciata esterna, sopraelevandola, sia soprattutto sulla completa ripasmazione dell'aula interna, adeguandola a una concezione spaziale e decorativa pienamente barocca¹². A coordinare il progetto per il nuovo impianto decorativo fu chiamato Giovan Battista Gaulli, detto il Baciccio, al quale sono interamente ascritti gli affreschi di uno dei tre tondi della volta (*Gloria di Santa Marta*) e delle corrispondenti unghie rappresentanti le virtù. Per gli altri affreschi egli si avvale ampiamente della collaborazione di Girolamo Troppa e Paolo Albertoni¹³, nonché di Leonardo Retti e Antonio Roncati, per le ricchissime decorazioni plastiche in stucco e stucco dorato¹⁴.

Nel 1873 il complesso viene inserito tra i beni incamerati dal nuovo Stato unitario e convertito dapprima in caserma, poi nella sede della Questura: la nuova funzione comportò pesanti lavori di adeguamento, che coinvolsero anche l'edificio di culto, adattato ad archivio, con la realizzazione di soppalchi, finestre e la distruzione di gran parte dei registri inferiori dell'apparato decorativo. Fu poi dagli anni Sessanta del secolo scorso che l'ex chiesa, nel frattempo sottoposta a provvedimento di tutela, venne finalmente coinvolta in due successive campagne di restauro, ritrovando le proprie volumetrie, nonché una funzione culturale più consona a quegli spazi¹⁵.

Dall'ottobre 2017, la chiesa e il retrostante coro delle monache sono stati affidati all'ICR, con l'obiettivo di attivare all'interno di questi spazi, adeguati funzionalmente, interventi di restauro aperti al pubblico, sia su beni lì ospitati temporaneamente, sia sulle superfici decorate degli ambienti stessi¹⁶. Proprio le decorazioni seicentesche della chiesa sono state oggetto di svariati interventi didattici che, partendo dal restauro della decorazione in stucco e stucco dorato, hanno successivamente coinvolto anche le superfici affrescate della volta.

Il primo cantiere didattico si è svolto nell'estate 2019 e ha coinvolto le decorazioni plastiche della controfacciata: sino al 2022 questo stesso tema ha visto quindi alterarsi 36 allievi delle due sedi; con gli studenti romani impegnati nell'attività didattica pratica curriculare durante l'anno e gli allievi materani coinvolti invece nei cantieri didattici estivi¹⁷.

11 M. ARMELLINI 1891, p. 472.

12 H. HAGER 1974, pp. 225-227.

13 M.R. DUNN 1988; BRUGNOLI 1956, p. 24.

14 M.B. GUERRIERI BORSOI 1990. Sulle decorazioni plastiche si veda anche C. GIOVANNONE in corso di stampa.

15 P.L. PORZIO 2003, p. 12.

16 A. RORRO-C. UDINA, 2019.

17 Le attività di ricerca, intervento e didattica presso la Chiesa di S. Marta sono svolte da un ampio gruppo di lavoro che viene di anno in anno integrato con figure di specifica competenza: per un elenco in dettaglio si può far riferimento alla pagina WEB dedicata dell'ICR; il coordinamento del gruppo è assicurato per gli aspetti tecnici da Carla Giovannone, Angelandreina Rorro e Cristina Udina, per gli aspetti didattici dagli autori di questo scritto.

L'obiettivo in questo caso è stato la conservazione delle preziose finiture dorate degli stucchi a carattere architettonico e il descialbo di quelli bianchi, figurativi, oggetto nei secoli di numerose stesure manutentive, che ne avevano parzialmente annullato i valori plastici. La precarietà di alcune parti ha richiesto preventive operazioni di velinatura come protezione temporanea e il successivo ristabilimento dell'adesione negli strati preparatori. Oltre alle operazioni meccaniche di descialbo, effettuate con bisturi sulle superfici di stucco bianco, è stata effettuata la fotoablazione laser delle ridipinture insolubili sulle superfici dorate. In seguito alla rimozione di stuccature inidonee, gli studenti hanno eseguito microstuccature e stuccature delle mancanze, concludendo le operazioni con una contenuta reintegrazione cromatica. Il ristabilimento dei difetti di coesione dei materiali costitutivi degli stucchi è stato ottenuto mediante applicazione di prodotti nanometrici, la cui tecnologia è in progressivo sviluppo.

Nel frattempo, sfruttando le medesime strutture provvisorie impiegate per la controfacciata, una tesi di laurea ha interessato le unghie nella prima campata della volta, rappresentanti la *Fede* e la *Verità*, dipinte ad affresco e attribuite ad Albertoni¹⁸. Nella tesi, due studentesse hanno portato avanti lo studio del manufatto e gli interventi conservativi sui dipinti murali. La pulitura, in particolare, resa difficoltosa dalle numerose finiture a secco, ha previsto una tecnica di intervento selettiva e rispettosa della materia antica, basata su un metodo combinato di mezzi chimici, fisici e dry, che ha permesso di restituire la cromia e la luminosità dei dipinti. Nella fase di reintegrazione estetica in corrispondenza di macchie insolubili si è invece sperimentato l'uso di pastelli artigianali, verificandone l'elevato potenziale come materiale per la reintegrazione non tossico e di facile e rapido utilizzo; l'autoproduzione degli stessi ha permesso inoltre di assicurarne la riconoscibilità grazie all'inserimento di un marker fluorescente agli UV (ossido di zinco).

A partire dal 2022 l'attività didattica si è quindi spostata nella terza campata dell'aula interessando sia le decorazioni in stucco, sia le superfici pittoriche, mettendo a frutto quanto definito nei precedenti cantieri pilota e coinvolgendo questa volta un totale di 24 allievi di entrambe le sedi SAF-ICR.

Tutti gli elementi conoscitivi e le sperimentazioni condotte nel corso di questi anni hanno costituito una base solida ed esaustiva per la messa a punto del capitolato per l'affidamento dei lavori complessivi di restauro sulle decorazioni dell'aula, svolti sotto la direzione dell'ICR a partire dal 2023.

18 M. MASSARELLI-G. PROCOPIO 2021-2022.

NARDÒ, CHIESA DEL MONASTERO DI S. CHIARA¹⁹

La data di fondazione del Monastero resta ignota, oscillando tra l'ipotesi sostenuta dagli storiografi locali, che la collocano nel 1278, e quanto invece sostenuto in studi più recenti, che la posticipano al secolo successivo²⁰. È tuttavia noto che, sin dai primi secoli della propria esistenza, il monastero risultava disporre di importanti mezzi finanziari²¹, che si riflettevano nella possibilità di condurre interventi edilizi e decorativi di grande impegno, quali la ricostruzione della chiesa, avviata dalla badessa Margherita Zuccaro nel 1693: questa fu consacrata cinque anni dopo, ma risultava certamente ancora incompleta nei primi decenni del secolo successivo. Intorno al 1719 si devono inoltre collocare cronologicamente alcuni progetti sul complesso da parte di Ferdinando Sanfelice²², cui si attribuiscono almeno due interventi all'interno della chiesa: la complessa macchina dell'altare maggiore e il pulpito in legno dorato. Nell'ambito di questa fase di decorazione, protrattasi verosimilmente per alcuni decenni, si inseriscono anche i due grandi teleri che, mascherando la struttura lignea soprastante, decorano il soffitto dell'aula e dell'area presbiteriale.

È proprio per proteggere i due plafoni in tela dipinta in occasione di un intervento urgente di riparazione della soprastante copertura, che nel 2019 la locale Soprintendenza ha interpellato ICR, al fine di individuare la più corretta azione conservativa. A seguito dei primi sopralluoghi, si è compreso che la tecnica esecutiva dei plafoni, l'interazione con l'orditura lignea soprastante e il precario stato di conservazione della pellicola pittorica richiedevano la temporanea rimozione dei grandi teleri dalla loro sede. Si è optato pertanto per intervenire – ancora una volta – attraverso un cantiere pilota, che avrebbe coinvolto nell'estate 2020 gli studenti, e al termine del quale potesse essere definito un capitolato speciale per la progettazione dell'intero intervento²³.

Selezionato per il cantiere pilota il plafone dell'area presbiteriale, questo è stato innanzitutto oggetto di un'attenta analisi in merito alla tecnica esecutiva, apparsa peculiare rispetto a quelle più diffuse nell'area, che prevede prevalentemente plafoni lignei dipinti. La tela è risultata ancorata a un telaio ligneo fisso rettangolare che, considerate

19 S. BOVE BALESTRA-M. GABALLO (a cura di) 1998.

20 R. VIGANÒ 2021, p. 63.

21 M. TAMBLÈ, in S. BOVE BALESTRA-M. GABALLO (a cura di) 1998, p. 38.

22 Sanfelice, chiamato a Nardò dal fratello Antonio, vescovo della città dal 1707 al 1739, e sotto la committenza della badessa Agnese d'Acquaviava d'Aragona, operò non solo nella progettazione dello scalone del monastero, ma probabilmente anche delle celle, del refettorio, dell'educando e del giardino; G. DE CUPERTINIS, in M. GABALLO-F. RIZZO (a cura di) 2003, pp. 68-71.

23 Il cantiere didattico è stato coordinato da Tullia Carratù per gli aspetti storico artistici e da Carla Zaccheo per quelli di restauro, per gli aspetti di documentazione diagnostica erano presenti: Marcella Ioele e Giulia Germinario (aspetti chimici) Mauro Torre (aspetti fisici meccanici), Maria Rita Giuliani (aspetti biologici), Fabio Aramini (diagnostica multispettrale), Edoardo Loliva (documentazione fotografica). Il citato gruppo ICR è stato coadiuvato da Carlo Serino e Rosanna Forni, docenti di restauro. Anche in questo caso la responsabilità degli aspetti formativi del cantiere era degli autori.

le imponenti dimensioni, presenta numerose traverse. Il sistema di sostegno è inserito tra le travi del soffitto e la cornice in stucco posta alla sommità delle pareti²⁴. Il sistema di aggancio del telaio alle travi strutturali prevede l'interposizione di connettori lignei tra orditura di copertura e telaio. Il supporto tessile è invece formato da due grandi tele, ognuna ottenuta dall'unione, mediante cucitura a soprappiglio, di varie pezze. La preparazione per la pellicola pittorica è costituita da uno strato sottile a base di gesso e colla di colorazione chiara; su di essa è stata poi eseguita la pittura, caratterizzata da un legante proteico.

Lo stato di conservazione precario dell'opera riguardava in particolare il supporto tessile, ormai solo debolmente tensionato al telaio, con evidenti deformazioni a materasso causate dal suo stesso peso e acuite dalla presenza, al di sopra della tela, di detriti e calcinacci. In molti punti i chiodi erano ormai assenti o fortemente compromessi, il che aveva favorito una distribuzione discontinua delle forze di tensione e di conseguenza la formazione di numerosi spancamenti, distacchi e lacerazioni. Si è potuto inoltre constatare che la tela, in un momento imprecisato, era stata oggetto di un intervento di rifodero parziale, ormai non più efficace. L'attacco biologico che aveva interessato il telaio ligneo, mostrava ripercussioni anche sul supporto e sugli strati preparatori e pittorici, evidenziati dalla presenza di diffusi fori di sfarfallamento.

Al di sotto del significativo deposito coerente e incoerente di polvere e nero fumo, una diffusa micro-crettatura coinvolgeva sia lo strato preparatorio sia gli strati pittorici. In merito a questi ultimi, si sono potuti constatare problemi di coesione, con una distribuzione differenziata in funzione dei pigmenti utilizzati e di un diffuso ma lieve corrugamento, causato probabilmente dall'intervento di foderatura, particolarmente disturbante per la lettura generale.

Le prime operazioni sono state volte alla messa in sicurezza dell'opera in previsione del suo smontaggio. Il dipinto è stato spolverato con pennellesse morbide e spugnette vulcanizzate, in corrispondenza delle chiodature, delle lacerazioni e delle lacune, nonché nei punti più fragili, in previsione dell'applicazione di una velinatura localizzata. L'operazione di distacco si è svolta gradualmente e in più fasi, impiegando supporti lignei temporanei rivestiti con materiale ammortizzante, posti all'intradosso e vincolati utilizzando i fori della precedente chiodatura. Quindi, a seguito della prima depolveratura, si è proceduto al rullaggio del dipinto su un supporto cilindrico in polistirolo, eseguito a partire dal lato verso l'aula e frapponendo un film in poliestere.

Completato lo smontaggio dell'intero plafone, questo è stato srotolato sulla pavimentazione dell'aula e l'intervento si è concentrato su una delle due grandi tele che lo componevano. Le operazioni di pulitura hanno previsto una prima fase a secco, che ha

²⁴ Realizzata dopo la messa in opera della tela, come si desume dall'impossibilità di inserire altrimenti il telaio, che risulta di dimensioni maggiori rispetto alla cornice stessa.

permesso di rimuovere i depositi superficiali; si è quindi verificato lo stato di conservazione della pellicola pittorica e in particolare si è rilevata la presenza di numerose ed estese gore scure, probabilmente causate dall'infiltrazione di acqua piovana proveniente dal sottotetto. Per il trattamento di questi fenomeni, sono state condotte varie prove di pulitura mirate, dalle quali è risultato più efficace l'impiego di una miscela binaria con tensioattivo non ionico a pH neutro, applicata sia a tampone, sia supportata da carta giapponese. All'ultimazione delle operazioni di pulitura, sono state eseguite varie prove di velinatura e consolidamento, finalizzate alla messa in sicurezza della pellicola pittorica in vista delle operazioni sul supporto tessile.

Al termine del cantiere pilota, tutti i risultati sono stati condivisi con l'ente territoriale di tutela per i seguiti di competenza.

CONCLUSIONI

I tre casi esposti, nella varietà di materiali costitutivi, tecniche esecutive e problemi conservativi, confermano la validità di un approccio che costituisce una sorta di cifra stilistica dell'ICR sin dai suoi esordi: la conduzione di cantieri pilota coordinati da gruppi interdisciplinari di ricerca, ai quali partecipano gli studenti della Scuola di Alta Formazione.

Dal punto di vista didattico, l'allievo è qui chiamato a esercitare – a una scala ampia – la curiosità e la capacità di osservare l'opera nel contesto e le sue problematiche, spronando il gruppo di ricerca a dare risposta a ogni interrogativo che sorge durante il cantiere. Rispetto all'attività didattica in laboratorio, poi, allo studente è richiesto di sviluppare la capacità del lavoro di squadra, senza il quale le grandi dimensioni e gli aspetti logistici non sarebbero affrontabili. La trasposizione dei problemi alla grande scala, gli richiede infine di confrontarsi con il tema dell'efficienza dei metodi messi a punto, anche in termini di sostenibilità economica e di ragionevolezza nei tempi delle lavorazioni.

Tali procedure operative, riportate poi nei documenti di progetto, si traducono in un supporto scientifico e finanziario non trascurabile per gli Uffici del Ministero e per gli altri soggetti istituzionali coinvolti, ai quali resta il compito di completare gli interventi progettati.

Un approccio operativo e formativo, dunque, che fornisce da un lato un contributo significativo nella messa in sicurezza, conservazione e riscoperta del patrimonio culturale, dall'altro costituisce un investimento su questo stesso patrimonio, alla scala nazionale e non solo, perché ai restauratori di domani è offerta la straordinaria opportunità di confrontarsi con problemi conservativi complessi, attraverso un approccio interdisciplinare e critico.

Riferimenti bibliografici

- R. ALBERTAZZI, *La chiesa di Santa Marta al Collegio Romano*, in R. ALBERTAZZI-G. E. VIOLA, *Due itinerari artistici romani*, Biblioteca di Orfeo, Roma 2010, pp. 15-215.
- M. ARMELLINI, *Le chiese di Roma*, Edizioni del Pasquino, Roma 1891.
- S. BOVE BALESTRA-M. GABALLO (a cura di), *Il Monastero di Santa Chiara di Nardò. Miscellanea di studi nell'VIII centenario della nascita di Santa Chiara d'Assisi*, Congedo, Galatina 1998.
- M.V. BRUGNOLI, *Inediti del Gaulli*, in "Paragone", VII, 1956, 81, pp. 21-33.
- A. CREMONA (a cura di), *Palazzo Silvestri-Rivaldi a Roma*, in "Ricerche di storia dell'arte", 97, 2009.
- A. CREMONA, *Gli esordi di Vasanzio architetto e le opere perdute di Giovanni Battista Viola nel giardino di palazzo Rivaldi a Roma (1609-1611)*, in V. CAZZATO, S. ROBERTO, M. BEVILACQUA (a cura di), *La festa delle arti: scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi*, 2 voll., Gangemi, Roma 2014, II, pp. 882-887.
- C. CONFORTI-M. G. D'AMELIO (a cura di), *Di sotto in su. Soffitti nel Rinascimento a Roma*, Palombi, Roma 2019.
- M.R. DUNN, *Nuns as Art Patrons: The Decoration of S. Marta al Collegio Romano*, in "The Art Bulletin", 70, 1988, 3, pp. 451-477.
- M. GABALLO-F. RIZZO (a cura di), *Antonio e Ferdinando Sanfelice. Il vescovo e l'architetto a Nardò nel primo settecento*, Congedo, Galatina 2003.
- C. GIOVANNONE, *Leonardo Retti a Roma: la decorazione in stucco di Santa Marta al collegio romano in collaborazione con Antonio Roncati*, in atti del Convegno internazionale *The Art and Industry of Stucco Decoration* (Roma, Istituto Svizzero, febbraio 2022), in corso di stampa.
- M.B. GUERRIERI BORSOI, *Gli stucchi di Santa Marta al Collegio Romano nell'attività di Leonardo Retti*, in "Bollettino d'Arte", 61, 1990, pp. 99-112.
- H. HAGER, *L'intervento di Carlo Fontana per le chiese dei monasteri di Santa Marta e Santa Margherita in Trastevere*, in "Commentari", XXV, 1974, pp. 225-241.
- R. LUCIANI, A. M. CAMPOFREDANO, F. ASTOLFI, *Santa Marta al Collegio Romano*, Prospettive, Roma 2003.
- M. MASSARELLI-G. PROCOPIO, *Il restauro della "Fede" e della "Verità": cantiere pilota dei dipinti murali della volta di Santa Marta al Collegio Romano. Studio e produzione del pastello e suo impiego nella reintegrazione pittorica*, tesi di laurea, ICR, Roma, relatore principale C. GIOVANNONE, a.a. 2021-2022.
- P.L. PORZIO, *Santa Marta al Collegio Romano: il recupero di un monumento tra distruzioni e restauri*, in "Monumenti di Roma. Quaderni della Soprintendenza per i beni architettonici ed il paesaggio e per il patrimonio storico-artistico e demotnoantropologico di Roma", 2, 2003, pp. 9-17.
- A. RORRO-C. UDINA, *Santa Marta al Collegio Romano. Restauro Aperto. Un progetto di recupero e riuso per la pubblica fruizione*, in G. BISCONTIN-G. DRIUSSI (A CURA DI), *Il patrimonio culturale in mutamento. Le sfide dell'uso*, atti del XXXV Convegno di studi internazionale *Scienza e Beni Culturali* (Bressanone, 10-13 luglio 2019), Arcadia Ricerche, Marghera-Venezia 2019, pp.181-190.
- R. VIGANÒ, *Il Sacro Monastero di Santa Chiara in Nardò come centro di consumo ceramico dalla fine del XVII alla seconda metà del XVIII secolo*, in M. GIORGIO (a cura di), *Storie [di] Ceramiche 6. Commerci e Consumi*, All'insegna del Giglio, Sesto Fiorentino 2021, pp. 62-67.