

A classical painting depicting two cherubs (putti) in a lush, floral setting. One cherub is reclining in the foreground, surrounded by a large bouquet of white flowers and greenery. The other cherub is positioned behind, looking down at a small object in their hands. To the right, a large, ornate vase is overflowing with a variety of flowers, including red carnations, white lilies, and pink roses. The background is dark and filled with more foliage, creating a sense of depth and richness. The overall style is characteristic of the Baroque or Rococo periods, with a focus on detailed rendering of light and shadow.

FINIS CORONAT OPUS

SAGGI IN ONORE DI ROSANNA CIOFFI

A CURA DI
GIULIO BREVETTI, ALMERINDA DI BENEDETTO, RICCARDO LATTUADA, ORNELLA SCOGNAMIGLIO

PROGETTO GRAFICO EDITORIALE
Giampiero Badiali

ISBN: 979-12-5975-131-7

D'ARTE è un marchio Tau Editrice
© Tau Editrice, 2021
Via Umbria, 148/7 - 06059 Todi (PG)

STAMPA
Industria Grafica Umbra srl - Todi (PG)
dicembre 2021

Proprietà letteraria riservata
Nessuna parte di questo volume può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti.

L'editore è a disposizione degli eventuali detentori di diritti che non sia stato possibile rintracciare.

FINIS CORONAT OPUS

SAGGI IN ONORE DI ROSANNA CIOFFI

A cura di
Giulio Brevetti
Almerinda Di Benedetto
Riccardo Lattuada
Ornella Scognamiglio



SOMMARIO

INTRODUZIONE	IX
BIBLIOGRAFIA DEGLI SCRITTI DI ROSANNA CIOFFI	XI
TABULA GRATULATORIA	XVI
NARCISO, PIGMALIONE E LA RAGAZZA DI CORINTO: SUGGERZIONI DI FAVOLE ANTICHE Franco Bernabei	1
VOLTI GENTILI. SULLA DIFFUSIONE IN CAMPANIA DELLE ANTEFISSE A TESTA FEMMINILE E SULLA 'GENESI' DEL NIMBO Carlo Rescigno	5
UN KANTHAROS DA MATELICA Fernando Gilotta	15
MITO E GIUSTIZIA INFERNALE NELLA <i>DIVINA COMMEDIA</i> Arturo De Vivo	19
LITURGIA E MINIATURA A NAPOLI NEL SECONDO DECENNIO DEL TRECENTO: IL <i>RATIONALE DIVINORUM OFFICIORUM</i> GUGLIELMO DURANDO Alessandra Perriccioli	25
NELL'ORBITA DI ANTONIO D'ATRI: LA <i>MADONNA DI VICO AD AVEZZANO</i> Cristiana Pasqualetti	29
UN NUOVO CODICE MINIATO DA CRISTOFORO MAJORANA (BERLINO, STAATSBIBLIOTHEK ZU BERLIN - PREUSSISCHER KULTURBESITZ, MS. HAM. 466) – Teresa D'Urso	35
DALLA COLCHIDE A MAGONZA. LE VICENDE DI MEDEA NELL'EDITORIA DI ANTICO REGIME – Paola Zito	39
RAFFIGURAZIONE DEL MONDO DELLA NATURA TRA CINQUE E SEICENTO: OGGETTIVITÀ SCIENTIFICA VS ORNAMENTO? ALCUNE RIFLESSIONI Lucia Tongiorgi Tomasi	45
UN EPISODIO DI COMMITTENZA IN CAPITANATA. L'OPERA DI FRANCESCO DA TOLENTINO PER SERRACAPRIOLA – Rossana Torlontano	51
UNA PROPOSTA DI IDENTIFICAZIONE PER IL <i>RITRATTO DI ECCLESIASTICO</i> DI PIER FRANCESCO FOSCHI NEL MUSÉE FESCH DI AJACCIO: PIERFRANCESCO RICCIO, IL MAGGIORDOMO DEL DUCA COSIMO I DE' MEDICI – Eliana Carrara	59
UN VERTICE DI CESARE MAGNI Marco Tanzi	63
PRIMA DEL PALAZZO REALE DI NAPOLI, INDIZI CARTOGRAFICI E DOCUMENTI MATERIALI – Paolo Mascilli Migliorini	69
«ANZI CHE VENISSE IN COGNIZIONE PIETRO PERUGINO»: BENEDETTO BONFIGLI E NICCOLÒ DI LIBERATORE (DETTO IMPROPRIAMENTE ALUNNO) NELLE VITE DI GIORGIO VASARI – Cristina Galassi	75
ARISTOCRATICI GENOVESI AD ANVERSA TRA BUSINESS, POESIA E PITTURA: IPOTESI PER L'ACCADEMIA DEI GIOIOSI – Maria Clelia Galassi	81
STORIE DI CLEOPATRA. IL CASO PERDUTO DI UNA 'NOBILE GARA' TRA CASTELLO E CAMBIASO – Lauro Magnani	87
UN DIPINTO ATTRIBUITO A FELICE DAMIANI Francesco Federico Mancini	97
DUE 'PITTORI DI SISTO V' IN PALAZZO CONTI A POLI: GLI AFFRESCHI DI VINCENZO CONTI NELLA CAPPELLA DI S. FRANCESCO Alessandro Zuccari	101

THE INFLUENCE OF BAROCCI IN SIENA David Ekserdjian	113
UNA INEDITA DESCRIZIONE SECENTESCA DEL DUOMO DI MILANO DI GIAN GIACOMO VALERI – Alessandro Rovetta	119
DUE VIE PER LA QUADRATURA: UNA RILETTURA DI ANGELO MICHELE COLONNA E AGOSTINO MITELLI ATTRAVERSO OPERE E FONTI Elisa Acanfora	129
IL DIPINTO DI SAN TOMMASO DA VILLANOVA (<i>VERA EFFIGIES?</i>) IN SANT'AGOSTINO A GRAVINA E FERDINANDO III DEGLI ORSINI Mimma Pasculli Ferrara	137
SULLA NASCITA DI <i>VENERE</i> DI LUCA GIORDANO Giuseppe Scavizzi	145
NUOVE OPERE DI GIACOMO FARELLI Laura Raucci	149
L'ATTIVITÀ DEGLI IMPRIMITORI O 'MESTICATORI' NAPOLETANI NEL XVII E XVIII SECOLO – Paolo Bensi	157
FIORI DI IGNAZIO STERN PER ROSANNA Riccardo Lattuada	161
UNA SINGOLARE <i>CONCORDIA ARTIUM</i> DI FRANCESCO ANTONIO GIORGIOLI A MERIDE – Andrea Spiriti	165
UNA PIANTA SETTECENTESCA E ALCUNI APPUNTI PER LA STORIA DI SAN GIOVANNI DEI FIORENTINI A NAPOLI – Elena Fumagalli	171
LOS PINTORES DOMENICO (1689-1770) Y GIUSEPPE (1704-1784) DUPRÀ Y SUS VÍNCULOS CON LA MONARQUÍA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVIII José-María Morillas-Alcázar	175
MATERIALI POCO NOTI SULLA VITA E SULLE OPERE DI FRANCESCO QUEIROLO – Sergej Androsov	181
UNA NUOVA DINASTIA E UNA NUOVA MONARCHIA PER IL REGNO DI NAPOLI Giulio Sodano	187
LE SCOPERTE VESUVIANE E IL DIBATTITO SETTECENTESCO SULLE GROTTESCHE Cettina Lenza	193
UNA NOTA PER ANTONIO DI LUCCA A SANT'ANDREA DELLE DAME Gian Giotto Borrelli	203
SU FRANCESCO PAGANO PLASTICATORE UN «MODELLO PICCOLO» DEL SANT'IGNAZIO DI LOYOLA PER LA GUGLIA DELL'IMMACOLATA Riccardo Naldi	209
RAIMONDO DI SANGRO 'SCIENZIATO': PER UNA CONTESTUALIZZAZIONE DI ALCUNE SUE INVENZIONI – Leen Spruit	217
L'EDIZIONE DELLA <i>LETTERA APOLOGETICA</i> DEL PRINCIPE DI SANSEVERO NELLE LETTERE DI ROMUALDO DE STERLICH A GIOVANNI LAMI (1751-1754) Vincenzo Trombetta	223
BONITO E FISCHETTI, NELLA "TERRA DELLE SIRENE" Stefano De Mieri	231
VANVITELLI, SABATINI E... LA 'GITA' IN SPAGNA Vega de Martini	237
LA INFLUENCIA DE ANTON RAPHAEL MENGS EN LA PINTURA ESPAÑOLA DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII Y SU RECEPCIÓN EN EL CINE Gloria Camarero	247
DOMENICO CORVI E LA PITTURA DI STORIA. LA GALLERIA DI DONNE E UOMINI ILLUSTRI DI PALAZZO BARBERINI – Valter Curzi	255
I DISEGNI DI VILLA ALBANI DEL GIOVANE GIUSEPPE VALADIER Elisa Debenedetti	261

«BORBONIO GERME VIGOROSO, E BELLO». IL RITRATTO DEL REAL INFANTE CARLO TITO DI BORBONE: UN'INEDITA SCULTURA DI GIUSEPPE SAN MARTINO ALLA REGGIA DI CASERTA – Valeria Di Fratta	267
UN DISEGNO FINITO DI FEDELE FISCHETTI Pierluigi Leone de Castris	273
LUIGI LANZI, LA REAL GALLERIA E LE TASSONOMIE NATURALISTICHE: EREDITÀ E RIMOZIONE – Massimiliano Rossi	279
«QUI A ROMA SI DISEGNA CONTINUAMENTE COPIANDO I GESSI E I MARMI». QUATTRO LETTERE DI WILHELM TISCHBEIN SUL <i>DER TEUTSCHE</i> <i>MERKUR</i> DEL 1781 – Giulio Brevetti	285
NUOVE ACQUISIZIONI SULL'AMPLIAMENTO SETTECENTESCO DEL PALAZZO SPINELLI DI FUSCALDO A NAPOLI – Giuseppe Pignatelli	293
UN DISEGNO DI GIUSEPPE CAMMARANO PER LE <i>METAMORFOSI</i> DI PALAZZO SPINELLI DI FUSCALDO – Luigi Coiro	299
RIPENSANDO ALLA DECORAZIONE DELLA SALA DA BAGNO NEL BELVEDERE DI S. LEUCIO DI JAKOB PHILIPP HACKERT – Pierluigi Carofano	305
PER GLI ESORDI DI PELAGIO PALAGI 'ALLIEVO' DI CARLO FILIPPO ALDOVRANDI MARESCOTTI UNA LETTERA INEDITA DEL 1791 Ilaria Miarelli Mariani	313
FRANÇOIS-XAVIER FABRE A FIRENZE. L'ESORDIO DI UNA IDENTITÀ CITTADINA Luigi Mascilli Migliorini	319
ANTONIO D'ESTE: LA <i>DEPOSIZIONE DI CRISTO</i> Giuseppe Pavanello	325
ARTE, NAZIONE E RIVOLUZIONE NEL <i>GENIO D'ITALIA</i> DI ONOFRIO FIANI Anna Maria Rao	329
«UNA SUBLIME SENSAZIONE [...] SPOGLIA DA QUALUNQUE ORRORE». LEOPOLDO CICOGNARA E LE MONTAGNE D'ABRUZZO Domenico Proietti	335
UN'IMPRESA EDITORIALE IN EPOCA NAPOLEONICA: LA <i>VIE ET CEUVRE</i> <i>COMPLÈTE DE NICOLAS POUSSIN</i> DI CHARLES-PAUL LANDON Ornella Scognamiglio	339
UNA PALA D'ALTARE MARMOREA DI ANGELO PIZZI NELLA CHIESA DEL CIMITERO DI CODOGNO – Giuseppe Napoletano	345
LA BUONA SOCIETÀ. LE SOCIETÀ ITALIANE PER LE ARTI NELL'800 EUROPEO, QUALCHE TRACCIA – Maria Giulia Aurigemma	351
«PER PROMUOVERE UNA SCIENZA TANTO INTERESSANTE QUANTO È QUELLA DELLA BOTANICA»: IL FILO DI CONGIUNZIONE BOTANICO TRA NAPOLI E LA RUSSIA ALL'ALBA DEL XIX SECOLO – Bella Takushinova	357
ANTONIO LICATA ALLE BIENNALI BORBONICHE Giacchino Barbera	363
UNO ZINGARO ROMANTICO. ANTONIO SOLARIO E COLANTONIO IN UN DIPINTO DI GENNARO MALDARELLI – Andrea Zezza	371
DUE DOCUMENTI CARTOGRAFICI 'ANOMALI' DI BENEDETTO MARZOLLA Simonetta Conti	379
«À L'ÉCOLE DE L'ALLEMAGNE»: L'ANTICHISTICA ITALIANA NEL CARTEGGIO DOMENICO COMPARETTI – GASTON PARIS – Maria Luisa Chirico	385
RINNOVAMENTO EDILIZIO E RISTRUTTURAZIONI URBANE A BENEVENTO DOPO L'UNITÀ D'ITALIA: SPUNTI DALLA SCENA DI UN OMICIDIO Marcello Rotili	397
DISCORRERE 'DI MUSICA E DI PITTURA'. BREVI NOTE SULLE LETTERE DI GONSALVO CARELLI A FRANCESCO FLORIMO – Federica De Rosa	405

ALEXIS-JOSEPH MAZEROLLE E <i>LE TRIOMPHE DE GALATÉE</i> PER OSCAR DU MESNIL – Almerinda Di Benedetto	411
RESTITUZIONI. LA <i>CLAUDIA</i> DI LUIGI DE LUCA Isabella Valente	417
<i>MONTIS CASINI ARS ALBUM</i> FOTOGRAFICI INEDITI PER LA RICOSTRUZIONE DEL PATRIMONIO PERDUTO, DISPERSO E CONSERVATO DI MONTECASSINO Ivana Bruno	423
GLI ULTIMI VIAGGIATORI. UNA NOTA SU T.S. ELIOT IN ITALIA Antonella Trotta	429
MEMORIE E LUOGHI NELLA PENISOLA SORRENTINA: VILLA SIRACUSA (O VILLA GORCHACOW) NEI RICORDI DI ELENA SOLDATENKOVA Renata De Lorenzo	433
LE DISMISSIONI DEL 1919 IN CAMPANIA. SPUNTI PER NUOVI PERCORSI DI RICERCA Nadia Barrella	441
I RESTAURI DELLA CATTEDRALE DI CAPUA. QUALCHE RIFLESSIONE SULL'IMPORTANZA DELLA STORIA DELL'ARCHITETTURA Maria Gabriella Pezone	447
IL TESORO DELLA CATTEDRALE DI PALERMO: MUSEOLOGIA DAGLI ANNI CINQUANTA DEL '900 A OGGI – Maria Concetta Di Natale	455
DA NAPOLI AGLI USA. NOTE SULLE ATTIVITÀ EDUCATIVE E SOCIALI DEI MUSEI AMERICANI DAI TACCUINI DI VIAGGIO DI BRUNO MOLAJOLI Patrizia Dragoni	461
CARLO SIVIERO NEGLI INTRECCI DEL SECONDO NOVECENTO Eliana Billi	465
FORME DI ANTROPOLOGIA VISIVA. GRAPHIC NOVEL E IMPEGNO Vincenzo Trione	471
ELOGIO DELL'ANAMORFOSI. UNA NOTA SUI SALONS DI GIORGIO MANGANELLI Stefania Zuliani	479
CASERTA E LA SUA REGGIA - IL MUSEO DELL'OPERA E DEL TERRITORIO Anna Maria Romano	483
SCIENZA DELLE IMMAGINI, ARTE, STORIA DELL'ARTE Angelo Trimarco	493
<i>PERFORMANCE ACTS</i> LA SVOLTA METODOLOGICA DI TANIA BRUGUERA Luca Palermo	497
IL 'FUTURO ANTERIORE' DELLA COLLEZIONE D'ARTE CONTEMPORANEA V.AR.CO. QUALCHE NOTA SULLA SCULTURA – Gaia Salvatori	503
NAPOLI: RELOADED ARCHITECTURE Cherubino Gambardella	509
BREVE NOTA SUI CRITERI MUSEOLOGICI PER IL NUOVO ORDINAMENTO DEL MUSEO DIOCESANO DI PALERMO – Pierfrancesco Palazzotto	515
ENSEIGNER LE FRANÇAIS AU MOYEN D'UN MOOC D'HISTOIRE DE L'ART Raffaele Spiezia	521
TAVOLE	527
INDICE DEI NOMI Mario Casaburo	585

TABULA GRATULATORIA

Raffaele Casciaro
Maria Ida Catalano
Elvira Chiosi
Claudia Cieri Via
Ferdinando Creta
Marisa Dalai Emiliani
Biagio De Giovanni
Cesare de Seta
Michela di Macco
Gianluca Forgione
Maria Antonella Fusco
Paolo Giordano
Donata Levi
Silvia Maddalo
Sebastiano Martelli
Fernando Mazzocca
Aurelio Musi
Maria Rosaria Nappi
Giovanni Polara
Simonetta Prospero Valenti Rodinò
Stefanella Quilici Gigli
Marina Righetti
Pierroberto Scaramella
Sebastian Schütze
Philippe Sénéchal
Valerio Terraroli
Giuliana Tomasella
Patrizia Tosini
Fausto Zevi

RINGRAZIAMENTI

Il volume in onore di Rosanna Cioffi è stato pubblicato con fondi di Ateneo della Università degli Studi della Campania 'Luigi Vanvitelli'. Desideriamo qui esprimere la nostra gratitudine nei confronti del Magnifico Rettore, Professor Giovanni Francesco Nicoletti, per il fondamentale supporto che ha voluto generosamente offrire alla nostra iniziativa.

INTRODUZIONE

Ci sono persone che gli incroci del destino pongono davanti a sfide pesanti, e così è stato per Rosanna Cioffi: negli anni Novanta del secolo scorso è stata chiamata a fondare quella che si chiamava una facoltà universitaria – e che oggi si chiama Dipartimento di Lettere e Beni Culturali dell'Università degli Studi della Campania 'Luigi Vanvitelli' – ma ha continuato ad essere una storica dell'arte che faceva ricerca, pubblicava saggi, promuoveva progetti, laureava e addottorava allievi.

Costruire un dipartimento universitario che oggi è un'eccellenza della ricerca in Italia e che vanta accordi internazionali con un bel numero di atenei stranieri, non è una scommessa che potesse essere vinta da soli, e altri colleghi hanno condiviso il percorso avviato da Rosanna. Ma oggi celebriamo lei, quel che ha iniziato, quel che ha realizzato, e anche il modo in cui ha affrontato un quarto di secolo di lavoro quotidiano complicato, infinito, con una caparbia che pochi potrebbero vantare. Quel che ha realizzato Rosanna è stato ispirato da una visione talmente ampia da aver lasciato un segno anche nelle istituzioni italiane della categoria degli storici e dei critici d'arte, in anni difficilissimi per la cultura italiana e forse ancor più per il nostro settore. Non vogliamo cadere nell'intonazione di un peana, e perciò lasciamo qui alla descrizione della carriera e degli studi di Rosanna una più meditata comprensione del suo percorso.

Infine: anche nei momenti più duri – e ce ne sono stati, in una storia così lunga! – Rosanna ha costantemente mantenuto un equilibrio, ha sempre tentato di trovare un compromesso civile, ispirato da uno spessore umano che in altri si assottigliava quando c'era da prendere decisioni controverse e magari anche conflittuali.

Se tanti colleghi, amici studiosi e anche ricercatori ed ex allievi si sono uniti nel contribuire al volume che abbiamo messo insieme non dipende solo da questa visione, da questo equilibrio, ma anche dal fatto che nel suo ambito di studi Rosanna ha scritto pagine ineludibili e ha indicato percorsi di lavoro che dopo le sue aperture non si sono mai interrotti. E dunque, se si è parte di una comunità, quest'ultima risponde sempre quando il fuoco dell'attenzione si concentra su una delle sue miglioni esponenti.

Ora la vita di Rosanna imbocca una strada in parte nuova: a prendere il posto dei suoi tanti incarichi accademici saranno le ricerche che fino ad oggi non ha avuto il tempo di fare; avrà campo libero la sua capacità di ispirare percorsi di studio e potrà decidere senza pressioni tempi e modi con cui coltivare le sue passioni. Perché, dopo tutto, quale spinta al lavoro può avere uno storico dell'arte se non quella della passione? I saggi raccolti in questo volume sono un segno di quel che Rosanna ha scritto nella crescita di tanti fra noi; sono una prova del prestigio della sua figura nell'ambiente accademico italiano e internazionale, e sono un segno della gratitudine di chi è cresciuto negli studi anche a partire dal suo insegnamento. Grazie, Rosanna, per tutto quel che sei stata fino ad oggi, e auguri per quel che sarai da domani.

Giulio Brevetti
Almerinda Di Benedetto
Riccardo Lattuada
Ornella Scognamiglio

SAGGI

DUE VIE PER LA QUADRATURA: UNA RILETTURA DI ANGELO MICHELE COLONNA E AGOSTINO MITELLI ATTRAVERSO OPERE E FONTI

Elisa Acanfora *Deux vies pour l'ornement* furono senza dubbio, come recita un bel saggio recente di David García Cueto¹, quelle di Angelo Michele Colonna e Agostino Mitelli, iniziatori indiscussi della grande quadratura sei e settecentesca. Mi sia lecito parafrasare quel titolo innestando riflessioni ulteriori e volendo aggiungere, come cercherò qui di illustrare, che le loro difformi attitudini nella pittura murale rappresentarono *deux voies pour l'ornement*, due vie ornative diverse ma complementari, e che, nel loro caso, trovarono altresì una sintesi straordinaria. Da tempo la storiografia si è impegnata sul fronte di una distinzione tra i due artisti emiliani, la cui carriera, «sostanzialmente inscindibile»² negli anni fruttuosi della loro collaborazione, fu segnata da un intenso sodalizio artistico – «con quel solito meraviglioso uniforme concerto che sembra di una mano sola» (Malvasia)³ – e, contrattualmente, dalla forma associativa della compagnia tra pittori. Avanzamenti importanti⁴ in tal senso non sono mancati, sebbene permangano ancora zone d'ombra (viziate da discrepanze sostanziali nelle fonti dal punto di vista attributivo e cronologico), che si riflettono sulla restituzione della paternità dei disegni preparatori⁵ e sulla ripartizione dei ruoli nei diversi cantieri condotti collegialmente dalla loro officina pittorica⁶.

1 D. García Cueto, *Deux vies pour l'ornement: les décorations murales d'Angelo Michele Colonna et d'Agostino Mitelli*, in «Les cahiers de l'ornement», 2 (2016), pp. 115-124.

2 F. Sorce, *Mitelli Agostino*, voce in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXV, Roma 2011, ad vocem (con bibl.).

3 C.C. Malvasia, *Felsina Pittrice: vite de pittori bolognesi*, Davico, Bologna 1678, ed. Tipografia Guidi all'Ancora, Bologna 1841, 2 voll., p. 578.

4 Innumerevoli sono ormai i contributi sui due artisti e sulla quadratura più in generale; si vedano, oltre quanto indicato qui nelle varie note, i più recenti (con bibl.): R. Spinelli, *Angelo Michele Colonna e Agostino Mitelli in Toscana e in Spagna*, Pacini Editore, Pisa 2011; D. García Cueto, *Ricezione, prima assimilazione e diffusione dell'arte della quadratura bolognese nella Spagna del Seicento*, in *Quadratura. Geschichte, Theorien, Techniken*, a cura di M. Bleyl, P. Dubourg Glatigny, Deutscher Kunstverlag, Berlin-München 2011, pp. 205-222; D. García Cueto, *Notas sobre la perspectiva en Agostino Mitelli*, in *A través de la mirada: anatomía, arquitectura y perspectiva en la tradición artística occidental*, a cura di C. González-Román, Abada ed., Madrid 2014, pp. 255-

268; D. García Cueto, *Angelo Michele Colonna nella Sala del Consiglio comunale di Bologna*, in *Prospettiva, luce e colore nell'illusionismo architettonico*, a cura di S. Bertocci, F. Farneti, Artemide, Roma 2015, pp. 39-46; G. Raggi, M.L. Piazzini, *La dynamique de la diffusion européenne du répertoire ornemental d'Agostino Mitelli*, in «Les cahiers de l'ornement», 2 (2016), pp. 125-137; D. García Cueto, M.L. Piazzini, G. Raggi, *Agostino Mitelli e Angelo Michele Colonna: il viaggio in Spagna attraverso i manoscritti di Giovanni Mitelli*, in *Dialogo artistico tra Italia e Spagna: arte e musica*, a cura di M. Pigozzi, Bononia University Press, Bologna 2018, pp. 39-56; S. Tita, *The Spada swords and the Barberini bees define the borders of the papal states: the frescoes by Colonna and Mitelli in the Salone of the Palazzo Spada*, in «Artibus et historiae», 79(2019), pp. 191-227.

5 Sulla problematica questione dei disegni si veda G. Raggi, *I disegni di Colonna e Mitelli: una complessa questione attributiva*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», 27 (2003), pp. 285-312, con bibl. precedente.

6 Su queste difficoltà, di recente: D. García Cueto, *Notas sobre la perspectiva*, cit., p. 259.



1. F. Albani, *Giove e Ganimede in Olimpo* (sfondato) e A.M. Colonna, quadrature della volta. Mezzomonte, villa Medici
2. A.M. Colonna, soffitto. Firenze, palazzo Pitti, Appartamento degli Argenti, Sala dell'Udienza Pubblica

A fronte dei progressi fatti in sede critica, che hanno portato a individuare nel Mitelli, tra i due, il «vero mago dell'inganno e della dilatazione illusionistica degli spazi»⁷ nonché della prospettiva multifocale⁸, provo anch'io a fare qualche precisazione, ripartendo, come credo sia opportuno fare, dai cantieri fiorentini di committenza medicea e, tra questi in particolare, dall'affrescatura delle tre stanze nell'appartamento terreno, detto degli Argenti, a palazzo Pitti, che rappresenta il capolavoro più alto della compagnia Colonna-Mitelli⁹, e che, insieme con i murali di Pietro da Cortona al piano superiore, rese la residenza granducale – come è stato a ragione osservato – assoluto «palcoscenico» di una nuova, rivoluzionaria stagione per la pittura, e non solo per quella locale¹⁰.

Antefatto riconosciuto¹¹ ne fu l'impresa voluta dal principe Giovan Carlo de' Medici nella sua villa di Mezzomonte presso Impruneta, per la quale i referti archivistici riemersi¹² accertano che a iniziare fu l'Albani, che eseguì tra giugno

7 Per questo aspetto, attestato dai biografi, vedi R. Spinelli, *Angelo Michele Colonna e Agostino Mitelli*, cit., p. 25 e ss., con bibl. precedente.

8 D. García Cueto, *Notas sobre la perspectiva*, cit., p. 259 e ss.

9 Per una lettura, in questa direzione, degli affreschi nelle sale dell'appartamento d'estate in palazzo Pitti rimando in specie, sebbene la bibliografia sui due artisti e sul ciclo sia ormai molto vasta, a G. Leoncini, *Una "vita di Jacopo Chiavistelli pittore di figure et eccellente nell'architettura a fresco"*, in «Rivista d'arte», XXXVII, s. IV, I (1984), pp. 281-282, e A.M. Matteucci, *Agostino Mitelli a Palazzo Pitti: un problema aperto*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Mina Gregori*, con il coordinamento di M. Boskovits, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 1994, pp. 269-278, in part. p. 269; G. Raggi, *Il ruolo di Angelo Michele Colonna e di Agostino Mitelli, pit-*

tori bolognesi, nello sviluppo della scuola quadraturistica in Toscana, in «Strenna storica bolognese», 46 (1996), pp. 442-449; N. Bastogi, *Le sale affrescate da Angelo Michele Colonna e Agostino Mitelli*, in *Fasto di corte. La decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena*, a cura di M. Gregori, *Il Letà di Ferdinando II de' Medici (1628-1670)*, Edifir, Firenze 2006, pp. 60-82; R. Spinelli, *Angelo Michele Colonna e Agostino Mitelli*, cit., pp. 11-14, 23, 25.

10 R. Spinelli, *Angelo Michele Colonna e Agostino Mitelli*, cit., pp. 9, 11, 13.

11 Per questo ciclo, sulla cui importanza aveva richiamato l'attenzione G. Leoncini, si veda R. Spinelli, *Il "palazzo di Mezzomonte"*, buen retiro del principe Giovan Carlo de' Medici, in *Fasto di corte*, cit., pp. 172-200.

12 Per l'indicazione dei referti documentari e la loro riconsiderazione si veda R. Spinelli, *Angelo*

e settembre 1634 il solenne *Giove e Ganimede in Olimpo* nello sfondato, circondato da una quadratura che è stata restituita, con il sostegno del Malvasia e del Baldinucci, al solo Colonna (fig. 1).

Vengo allora alla decorazione della stanza dell'Udienza pubblica a palazzo Pitti (fig. 2) (che grazie alle precisazioni della Matteucci¹³ identifichiamo come la prima cronologicamente rispetto alle altre due sale al pianterreno), vero nodo cruciale della questione, cercando di togliere ogni ombra residuale sulla spartizione dei ruoli e sulle fasi della sua cronologia. Di fronte al pasticciaccio che ci consegnano i biografi, del tutto discordanti nell'asserirne la paternità, emerge per converso una sostanziale coerenza nelle testimonianze delle modalità e dei tempi di esecuzione, che trovano riscontro altresì nei documenti riemersi modernamente, che cercherò di rileggere. La versione più verosimile appare quella fornita dall'anonimo estensore di una biografia di Jacopo Chiavistelli, che sebbene impreciso nell'affermare da subito una collaborazione tra i due emiliani – «il Gran Duca ordinò che [Colonna e Mitelli] mettesser mano agl'ornati et architettura della volta della prima stanza» –, appare molto più minuzioso e attendibile in merito allo svolgimento dei lavori della sala:

il Gran Duca andò a vederla e disse al Colonna che l'Albano [cui si era pensato in prima battuta per l'esecuzione dello sfondato¹⁴] non veniva più; che [Colonna] si provasse un poco a fare lo sfondo della volta [...] Finito il suddetto sfondo con tutta la volta sino alla cornice fecero levare i ponti [...] il Gran Duca vidde lo sfondo e gli piacque grandemente, sì come tutto l'ornato d'architettura; [...] e si risolvette di dipingere tutte e tre le dette stanze, anco dalla cornice fino a terra e che si fidava in tutto di lui¹⁵.

C'è da chiedersi innanzitutto a che punto fosse arrivata l'ornamentazione della volta, iniziata dalla quadratura e affrescata poi nello sfondato, quando furono tolte – forse solo parzialmente – le impalcature per esaminarla (epoca che corrispose verosimilmente alla documentata interruzione dei lavori nel giugno 1638): essa era giunta forse solo alla «cornice» interna, quella romboidale, offrendo una soluzione analoga a quella dell'affresco di Mezzomonte (fig. 1), oppure, come è più probabile, era stata completata del tutto, includendo le zone angolari, per non essere costretti a rimontare ponteggi inutilmente. Ma poco cambia, dal momento che l'impianto prospettico era comunque ormai impostato.

Giungendo alle pareti, come è stato osservato¹⁶, si adottano soluzioni del tutto innovative di maggiore complessità spaziale, di cui sarebbe responsabile il Mitelli, con un occultamento del punto di fuga centrale, attraverso quinte scenografiche in primo piano con finte nicchie, a vantaggio di vedute laterali, che sono una chiara anticipazione della veduta d'angolo dei Bibiena. Un salto mentale e progettuale dunque, che vediamo segnare le pareti di questa prima stanza e in modo simile, e in misura anche maggiore, la quadratura illusiva del secondo salone (fig. 3 - TAV. XVI), dove, grazie all'apporto certo del Mitelli, si annullano totalmente i limiti

Michele Colonna e Agostino Mitelli, cit., pp. 19-25 (con bibl.).

13 A.M. Matteucci, *Agostino Mitelli*, cit., *passim*.

14 Per un riepilogo della questione e le fonti relative: N. Bastogi, *Le sale affrescate*, cit., p. 61.

15 Edito in G. Leoncini, *Una "vita di Jacopo Chiavistelli pittore di figure et eccellente nell'architettura a fresco"*, cit., p. 316.

16 E. Feinblatt, *Angelo Michele Colonna: a profile*, in «The Burlington magazine», 121 (1979), pp. 618-630, in part. p. 624. Sulla molteplicità dei

punti visuali di queste pareti cfr. G. Bozzi, M. Simonetti, *Note sulla tecnica pittorica e sui restauri*, in *Palazzo Reale di Genova: studi e restauri, 1993-1994*, a cura di L. Leoncini, Tormena ed., Genova 1997, p. 110; anche in relazione all'ambito del teatro e della scenografia: E. Feinblatt, *Seventeenth-century Bolognese ceiling decorators*, Fithian Pr., Santa Barbara (California) 1992, p. 60; A.M. Matteucci, *Agostino Mitelli*, cit., p. 271.



3. A. Mitelli e A.M. Colonna, soffitto e pareti. Firenze, palazzo Pitti, Appartamento degli Argenti, Sala dell'Udienza Privata

4. A.M. Colonna, soffitto. Camugliano, villa Niccolini

superiori delle pareti. Qui, infatti, lo scorcio si avvia in maniera repentina, iniziando immediatamente dalla cornice dello sfondato centrale con una ripidezza inedita, tanto da generare, anche nelle pareti, esiti assai diversi rispetto alla prima sala, con piani assai più inclinati a livello dei finti ballatoi superiori. L'arrivo del Mitelli a Firenze sembra pertanto decisivo ad avviare un significativo cambio di rotta nelle quadrature dipinte del palazzo.

Dopo l'eloquente raffronto tra la prima e la seconda stanza (figg. 2, 3) – e lo conforta il paragone con le opere in cui Angelo Michele è sicuramente autonomo dal compagno (Mezzomonte, Camugliano (figg. 1, 4), palazzo Niccolini per restare a quelle toscane, oggi meglio note, come pure il modello del Prado per la Ermita de San Pablo al Buen Retiro che a mio avviso è tutto di sua mano) – viene dunque di conseguenza che nel primo soffitto, quello nella sala dell'Udienza pubblica, sia all'opera, senza alcun dubbio, il solo Colonna.

Su questo punto vengono a sostegno non solo il ricordo confuso del Baldinucci (che gli consegna l'affrescatura di tutta stanza) e quello puntuale del Crespi (che lo ricorda come unico autore della copertura e – una volta terminata questa – affiancato da Agostino), ma soprattutto i riscontri documentari, sia quelli già noti da tempo sia quelli da poco pubblicati, che ne sono una preziosa integrazione. Giova allora procedere a un riesame complessivo, con qualche riflessione aggiuntiva.

Una retribuzione ai muratori il 26 giugno 1638 e l'ingente pagamento al Colonna il 6 luglio dello stesso anno («ducati 700 a conto di lavori fatti e ducati 2000 a conto di lavori da farsi») stanno a indicare, com'è ormai accertato, il saldo a conclusione della prima *tranche* dell'opera di affrescatura – relativa all'intera volta – e danno prova della sopravvenuta intenzione granducale, ricordata dalle fonti, di

estendere i lavori alle pareti e alle stanze seguenti¹⁷. In una lettera autografa dell'8 gennaio 1639 di recente pubblicata, Angelo Michele – annunciato di ritorno a Firenze, dopo una parentesi bolognese, alla fine di ottobre¹⁸ – risulta ormai stabilito nuovamente presso la corte granducale, tanto che, spostato di alloggio per «l'occasione della venuta d'un Ambasciatore di Franza», richiede a palazzo stanze da letto separate per sé e per «quel giovane che è con me»¹⁹. L'espressione non si addice a un maturo compagno di lavoro, poco meno che coetaneo, quale il Mitelli, come invece è stato pur cautamente supposto²⁰, ma piuttosto è usuale per definire un aiutante che fosse ancora un giovane garzone di bottega. Se la missiva testimonia, al tempo, il Colonna come unico maestro presente per i lavori, la sua data certa – 8 gennaio 1639 – andrà intesa come un utile *post-quem* per l'arrivo di Agostino a Firenze, resosi necessario per l'ampliarsi sostanziale del cantiere. Secondo questi referti, la sua comparsa sulla scena fiorentina non sarebbe del tutto coincidente con il rientro del compagno da Bologna, come invece aveva asserito il Crespi²¹, ma risulterebbe dunque lievemente slittata. Questioni di cronologia spicciola, apparentemente, ma che avvalorano la convinzione che fu il Colonna, da solo, il primo impresario nel cantiere granducale.

I pagamenti ai muratori, richiesti nella stesura degli intonaci, ricominciarono il 29 gennaio 1639 (anno che, lo ricordo, è apposto nella prima sala a conclusione dell'affresatura delle pareti²²), mentre, come osserva Spinelli, la lettera, da lui edita, del 5 febbraio 1639, che testimonia la presenza di più 'bocche' da sfamare a suo carico, riprova la presenza di un maggior numero di pittori²³.

Messa a posto la ripartizione dei lavori e rilimata la relativa cronologia, non si può non osservare già nelle opere toscane, e soprattutto in quel capolavoro assoluto che è l'impresa delle stanze d'estate a Pitti, che i due emiliani aprirono, proprio a Firenze, due strade tra loro diverse, e non meno importanti, nel genere della quadratura. Al Colonna – comprimario non in sott'ordine nel sodalizio, a detta delle fonti, quanto al partito quadraturistico e alla costruzione del sott'insù –, i cui inizi furono anche come decoratore²⁴, si deve una quadratura meno ripida e più fusa, in un'ottica di pieno equilibrio tra forma e illusione, in cui prevale il valore della decorazione e dell'ornato, con motivi dall'andamento sinuoso e avvolgente, unito con continuità alle parti di figura senza mortificarle (figg. 1, 2, 4). Da questa presero l'avvio i soffitti del Chiavistelli (sebbene quest'ultimo adottò anche soluzioni mitelliane per le pareti) e, in generale, gli specialisti toscani, che vi guardarono con primaria attenzione trovandovi soluzioni innovative ma più adeguate alla propria tradizione fondata sulla figura. Il Mitelli, cui appartiene una formazione anche teorica nella prospettiva e nell'architettura²⁵, appare, invece, come l'iniziatore della moderna quadratura architettonica e scenografica, con scorci più scoscesi e spericolati, consona ai suoi interessi per il teatro e per la scenografia e alla «libertà» del suo spirito ricordata dai biografi, un tipo di

17 G. Raggi, *I documenti*, in *Studi di storia dell'arte*, cit., p. 277 per l'indicazione dei pagamenti e le considerazioni relative.

18 Si veda la lettera del 30 ottobre 1638 («messer Michele Colonna Pittore se ne viene costì per compire al servizio del Serenissimo Gran Duca») in R. Spinelli, *Angelo Michele Colonna e Agostino Mitelli*, cit., p. 81, doc. n. 1.

19 Ivi, p. 83, doc. n. 2.

20 È una possibilità che ora avanza con cautela R. Spinelli (ivi, p. 83, nota 18).

21 L. Crespi, *Felsina pittrice: vite de' pittori bolognesi*

si che serve di supplemento all'opera del Malvasia, Marco Pagliarini, Roma 1769, ed. anast. Forni, Bologna 1980, p. 40.

22 Cfr. i documenti relativi a questa sala in G. Raggi, *I documenti*, cit., pp. 276-277.

23 La lettera è ora edita integralmente in R. Spinelli, *Angelo Michele Colonna e Agostino Mitelli*, cit., p. 85, doc. n. 3.

24 Come indicano le fonti, tra cui C.C. Malvasia, *Felsina Pittrice*, cit., p. 573.

25 Ivi, p. 584.

quadratura (fig. 3) che, recuperando la via che era stata degli Alberti²⁶, fiorisce soprattutto fuori della Toscana, arrivando sino a Andrea Pozzo, e, in Spagna, a Francisco Rizi e Juan Carreño de Miranda. Infatti, più che vederne i precursori in Pellegrino Tibaldi, nei Carracci e comunque nella tradizione teorica e pratica bolognese, come è stato sinora asserito²⁷, per Agostino Mitelli mi appare determinante l'approdo a Roma per i lavori in palazzo Spada (1635-1636), un passaggio che fu per lui evidentemente anche di studio sulle prospettive architettoniche illusorie realizzate, in una linea di recupero antichizzante, da Raffaello (le Logge), da Peruzzi e dagli Alberti.

E dire che proprio il Colonna in quel cimento prospettico d'esordio, quale fu il soffitto affrescato nel 1625 nella chiesa di Sant'Alessandro a Parma, aveva dato saggio di muoversi precocemente verso una tipologia quadraturistica di tipo architettonico, su un deciso rilancio della tradizione degli Alberti (si sono fatti inoltre riferimenti al Curti, al Tibaldi, cui va aggiunto anche quello nei confronti del Tassi), offrendo una soluzione che tuttavia non ebbe un seguito significativo nella sua produzione autonoma avanzata, dove, in un impianto maggiormente legato alla figurazione, si sviluppa vieppiù una concezione ornativa della quadratura.

Che la volta parmense sia stato un traguardo utile per tutti gli artisti che si accostarono in modo moderno al genere è innegabile. Ma è altrettanto facile rilevare, come infatti è stato detto, che le architetture dipinte sono in questo caso ancora prive di un efficace spessore volumetrico²⁸. Un punto di svolta rispetto a questa soluzione, che viene a essere un vero preludio del secondo soffitto di Pitti per i passaggi luministici decisamente più atmosferici e macchiati, si trova nell'affresco del palazzo Comunale di Bologna del 1632, in cui il Colonna sarebbe per la prima volta affiancato proprio dal Mitelli. A esso seguirono le decorazioni parietali, a due mani, in palazzo Spada a Roma, dove il Mitelli, a detta del figlio, ancora di più «muta decisamente maniera nel dipingere»²⁹.

Ulteriore elemento di distinzione tra i due frescanti emiliani appare l'aspetto luministico, dovendo rilevare, in particolare, come il ricorso a una luce attimale dall'incidenza marcatamente naturalistica, che filtra in modo illusorio dalle fonti naturali e rende incisive le ombre portate, non sia dovuto a un sentire comune della bottega, come in genere si è detto, quanto piuttosto appartenga alla sensibilità e all'invenzione del Mitelli, volte a ricercare espedienti di tipo ottico e non solo prospettico, come provano le parti (penso in specie alle decorazioni nella Sala dell'Udienza privata: fig. 3) dove emerge il suo intervento diretto.

In questo senso ritengo si possa leggere un passo delle aggiunte alla *Felsina pittrice* di Luigi Crespi che, pur sottolineando il profondo accordo tra i due, ci offre dei preziosi distinguo e così afferma nella *Vita* di Agostino:

quando quegli coloriva le sue figure [intendendo il Colonna, che era il figurista], questi [riferendosi quindi al Mitelli] macchiava il suo ornato, e talmente, secondo le bisogna, il tingea, che quelle più in alto sembravan dipinte, e in fondo molto più lontano di quello che fosse l'architettura³⁰.

Le implicazioni di questo passo si possono comprendere, a mio giudizio, se met-

26 Va notato che il Baldinucci (*Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, Santi Franchi, Firenze 1681-1728, ed. a cura di F. Ranalli, V. Battelli e Compagni, Firenze 1845-1847, III, 1846, p. 678), con lucida consapevolezza critica, ricorda gli Alberti nella sola biografia del Mitelli, e non in modo congiunto per lui e il Colonna come fa invece C.C. Malvasia, *Felsina Pittrice*,

cit., p. 572.

27 Concorda con la Feinblatt (*Seventeenth-century*, cit., pp. 5-17) D. García Cueto, *Notas sobre la perspectiva*, cit., p. 255 e ss.

28 A.M. Matteucci, *Agostino Mitelli*, cit., p. 271.

29 Su questa decorazione e le fonti relative cfr. E. Feinblatt, *Seventeenth-century*, cit., pp. 59-62.

30 L. Crespi, *Felsina pittrice*, cit., p. 53.

tiamo a comparazione il soffitto nella terza sala di palazzo Pitti, un'opera che li vede congiunti, con il 'palco', di poco posteriore, nella villa Niccolini a Camugliano (fig. 4), che da quel grandioso modello quadraturistico è chiaramente derivato, dove Angelo Michele, qui da solo, preferisce un lume non incidentale, ma più universale, nella parte quadraturistica, così che l'architettura dipinta, già più schiacciata e contenuta, appare, giusto il fatto di esser meno macchiata, ancor meno dilatata e meno scalata in profondità.

Come rileva Riccardo Spinelli³¹, Angelo Michele Colonna è un pittore di fondo classicista. Definizione che potrebbe apparire paradossale per uno dei più alti specialisti nella pittura illusionistica dal sott'insù. Il suo legame profondo con la dominante classicista della città emiliana che fu presto sua patria d'adozione emerge, tuttavia, quando egli opera come pittore di figura nella pienezza e nella irrinunciabile maestosità delle forme (fig. 2), sebbene, proprio nella città granducale, sembri talora aprirsi alla vivacità e all'estro delle figurette giocose dei fiorentini. Lo si capisce anche quando opera come quadraturista, nel ricercato equilibrio dell'impianto architettonico e altresì del partito decorativo, e pure, come credo, nel riuscito bilanciamento delle luci con l'ombra, dove non rinuncia a indicare la provenienza e l'incidenza del lume, ma in modo morbido e, sebbene atmosferico, meno istantaneo, sulla linea che era stata avviata da Annibale Carracci nella grande decorazione.

Sulla base di questi confronti tra i due decoratori emiliani, sarà agevole misurare, ulteriormente, l'apporto del Mitelli nella seconda stanza fiorentina (fig. 3). Essa non solo mostra una maestosa circolazione di luce attimale, ma soprattutto, ed è questo il punto di forza progettuale, rivela un linguaggio spaziale che amplifica l'illusione della 'parete aperta', espandendo a dismisura gli spazi laterali in profondità, tanto da superare l'aspetto di mero cannocchiale prospettico e il senso di chiusura delle finte pareti laterali della volta parmense, e potendo così ottenere, in un modo sino allora impensabile, l'effetto fittizio di un'architettura grandiosa e, nel contempo, reale, costruita, abitabile.

Di queste impressioni per via stilistica trovo piena conferma nelle biografie del Malvasia, il quale rammenta che il Colonna polemizzò con i «meri figuristi»³² della corte spagnola, dal momento che «la sua particolare professione non erano – diceva egli – le figure, ma la quadratura, di figure poi, e di mille altre cosa mista ed ornata»³³. La «quadratura mista ed ornata» del Colonna – e non trovo definizione migliore – dovette apparire al biografo cosa diversa, quando egli sottolinea, per converso, sebbene in un passo non contestuale, i caratteri della quadratura, che abbiamo detto prevalentemente architettonica, del Mitelli, nella quale «le figure, che – come più nobile fattura – dovean dirsi le principali, parvero qui divenire un accessorio, mendicando elleno dalla sua intera operazione il sito, e dalla sua giudicosa distribuzione il posto»³⁴. Gli fa eco il Crespi quando così descrive la quadratura mitelliana: «la quale non consisteva già in fioretti, volutelle, zirigogoli, e rabeschetti, come usa oggidì, ma in una vera, e soda architettura, ornata poi di quando in quando de' necessarj abbellimenti per renderla più vaga, e più nobile»³⁵. Procedendo ancora su un tentativo di maggiore distinzione tra i due frescanti, degno di nota è un passo, contenuto nella nota lettera che il Colonna indirizza il 21

31 R. Spinelli, *Angelo Michele Colonna e Agostino Mitelli*, cit., pp. 22-24; già una prima indicazione era in E. Feinblatt, *Angelo Michele Colonna*, cit., p. 622 (che parla di «Classical and conservative in figure style»).

32 C.C. Malvasia, *Felsina Pittrice*, cit., p. 581.

33 Il passo, qui accostato al precedente, in realtà non è contestuale: ivi, p. 580.

34 Ivi, p. 577.

35 L. Crespi, *Felsina pittrice*, cit., p. 53.

ottobre 1653 a Filippo Niccolini, relativo agli ambienti da decorare a villa Medici a Roma³⁶: appare in queste parole di suo pugno una riluttanza nel presentare al committente progetti grafici slegati dalla considerazione del luogo dove gli affreschi verranno realizzati, ed egli si descrive come un artista che ama far di pratica («la sua naturale velocità di pennello» la ricorda il Malvasia³⁷), con quegli aggiustamenti fatti direttamente sul muro («è agiustar panno fatto a suo dosso», come li afferma). Ciò appare quanto mai significativo se lo paragoniamo al rovello inventivo del Mitelli (sempre generoso nel fornire ad altri artisti, anche «concorrenti», «disegni per soffitti, sfondati, prospettive, armi e simili»³⁸) che sin da giovane lo faceva alzare nel cuore della notte «saltando dal letto et ponendosi a (porre) in carta i pensieri (che) gli suggeriva la sua vasta idea e maestria»³⁹.

Sempre il Malvasia narra dei progressi che il più maturo Angelo Michele, unitosi con lui in società, poté compiere sul piano della quadratura⁴⁰. E se, per contro, il biografo non manca di illustrare la grande esperienza del pittore di poco più anziano nella pratica dell'affresco – di cui questi avrebbe dato prova in Spagna chiamato significativamente a insegnare le tecniche della pittura murale agli artisti locali⁴¹ –, emerge in più passaggi delle Vite che si trattò di un consorzio trentennale vantaggioso a entrambi per molti aspetti, non ultimo quello economico⁴². Luigi Crespi, in aggiunta a queste notizie, è ancora più circostanziato nel descrivere le attitudini personali dei due artisti⁴³, propensioni e capacità che riuscivano a fondersi, rinforzandosi reciprocamente, in un «maestrevole accordo» ché «di un solo professore sembrano le loro operazioni»⁴⁴.

Il Mitelli progettista di contro al Colonna pittore pratico? Se sembrerebbe smentito dall'attestazione del figlio, Giovanni Mitelli⁴⁵, ciò appare in realtà indicare non tanto un prevalere della vivacità ideativa del primo sul secondo, relegato per questo in una posizione quasi in subordine (come invece certa storiografia recente ha visto), e nemmeno una spartizione di ruoli tra «i due fidi compagni» (Malvasia) che, «lavorando di concerto» (Crespi), appaiono l'uno «non men copioso inventore, non men fondato disegnatore» dell'altro (Malvasia), quanto piuttosto due approcci diversi nella progettazione (con ovvie implicazioni nella pratica operativa); atteggiamenti dissimili che dovettero convivere, confrontandosi e sostenendosi vicendevolmente, nei cantieri condotti in società. Se così fosse, ciò indicherebbe anche uno degli elementi della riuscita di questa compagnia, forte nell'ideazione e nella pratica di cantiere, e verrebbe a riprova del fatto che i risultati migliori si ebbero proprio quando i due lavorarono insieme, come fu nel caso del gran «concerto» di spazialità illusiva e ornato nelle sale di palazzo Pitti.

36 R. Spinelli, *Angelo Michele Colonna e Agostino Mitelli*, cit., p. 96, doc. n. 16.

37 C.C. Malvasia, *Felsina Pittrice*, cit., p. 582.

38 Le citazioni sono tratte da C.C. Malvasia, *Felsina Pittrice*, cit., p. 584.

39 Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, G. Mitelli, *Vita di Agostino Mitelli*, ms. 3375, c. 22; il passo è citato, con osservazioni diverse, da G. Raggi, *I disegni*, cit., p. 287; Ead., *Lo spazio ricreato di Agostino Mitelli: realtà virtuale ante litteram?*, in *Realtà e illusione nell'architettura dipinta: quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, a cura di F. Farneti, D. Lenzi, Alinea, Firenze 2006, pp. 43-50, in part. p. 44.

40 C.C. Malvasia, *Felsina Pittrice*, cit., p. 577. Per converso andrà letta l'influenza del Colonna sugli interessi del Mitelli per il dettaglio decorativo (su questa sua produzione cfr. con altra lettura: M.L. Piazzì, *Gli esemplari di ornato a Bologna nel Seicento, i rapporti con la Francia e l'eredità di Agostino Mitelli*, in «INTRECCI d'arte», 1 (2012), pp. 81-93).

41 C.C. Malvasia, *Felsina Pittrice*, cit., p. 581.

42 Ivi, p. 584, e così in L. Crespi, *Felsina pittrice*, cit., pp. 52-53.

43 L. Crespi, *Felsina pittrice*, cit., p. 53.

44 Ivi, pp. 52-53.

45 Leggi in D. García Cueto, *Notas sobre la perspectiva*, cit., p. 261, nota 17.



XVI. A. Mitelli e A.M. Colonna, soffitto e pareti. Firenze, palazzo Pitti, Appartamento degli Argenti, Sala dell'Udienza Privata