

Giuseppe Natali, decorazione della volta dello scalone, palazzo Lodi Mora, Cremona

Abstract

Mondi affini: quadraturismo, scenografia e grande decorazione. Circolazione di tecniche e di modelli

Cremona, palazzo Affaitati, sala Puerari, 28-31 ottobre 2026

ABSTRACT

Quadraturismo nell'Italia settentrionale

Mario Marubbi, Museo Civico di Cremona

Illusionismo architettonico nell'attività cremasca di Gian Giacomo Barbelli

L'attività di frescante di Gian Giacomo Barbelli (Offanengo, 1604 – Calcinato, 1656), a detta di Roberto Longhi l'unico pittore davvero barocco di Lombardia, conosce momenti di particolare complessità organizzativa nella decorazione globale di edifici civili ed ecclesiastici. Il contributo vuole indagare alcuni casi della sua attività cremasca databili agli anni quaranta, in cui compaiono quadrature architettoniche di forte impatto illusionistico e per le quali non è finora emersa alcuna documentata collaborazione con pittori specializzati in quel genere. Dal momento che Barbelli fu anche autore del progetto della chiesa di Santa Maria Maddalena a Crema, resta il dubbio che egli potesse anche essere in grado di concepire un disegno architettonico di ampio respiro quale si registra nella chiesa di Santa Maria delle Grazie sempre a Crema e nel salone di Villa Benzoni, poi Vimercati Sanseverino, a Vaiano Cremasco. Il tema che qui si vuole indagare è dunque la possibilità da parte di Barbelli di essere lui stesso inventore di tali quadrature, oppure se queste debbano presupporre l'intervento di uno specialista del genere.

Beatrice Bolandrini, Accademia del lusso Milano

Le quadrature di Gian Giacomo Barbelli e dei suoi collaboratori nei palazzi Moroni e Terzi a Bergamo

A Bergamo, dopo la pausa forzata dettata dalla peste del 1630, si assiste ad una vivace ripresa nell'attività costruttiva, documentata anche dal letterato Donato Calvi, priore del monastero di Sant'Agostino, nel 1655. Tra i palazzi nobiliari cittadini di maggior pregio figurano quelli dei cognati Moroni e Terzi. Nel caso di palazzo Moroni è proprio Calvi ad occuparsi della progettazione delle decorazioni interne. Per quanto concerne l'aspetto figurativo il protagonista degli affreschi è il cremasco Gian Giacomo Inchiocchio detto il Barbelli o Barbello, (1604-1656), che ritroviamo nella *sala dell'Età dell'Oro* 1649-1650), nella *sala della Gerusalemme Liberata* (1652), negli *episodi della favola di Amore e Psiche* sullo scalone (1652-1653), nella *Caduta dei giganti* e nel *Trionfo di Ercole* (1654). Con questo contributo si intende riconsiderare la componente legata alle diverse quadrature che animano gli ambienti, ascrivibili a diversi autori, e non solo a Barbelli. A questo proposito si è rivelata fondamentale la rilettura del *Libro dei conti* dell'edificio, che restituisce il nome del quadraturista Giovan Battista Azzola e dei figli di Gian Giacomo Barbelli, Carlo Antonio e Giovanni Angelo. Analogamente in palazzo Terzi Barbelli si occupa dell'apparato decorativo della sala del camino e della sala da pranzo nel 1652, ma vi è un'altra personalità particolarmente rilevante nell'esecuzione delle quadrature bergamasche è Domenico Ghislandi, padre del più celebre Giuseppe, noto come Fra Galgario. Ghislandi in questo edificio affianca Johann Christoph Storer eseguendo le architetture del salottino degli specchi e della cosiddetta sala rossa. Mentre le prime andarono perdute, le seconde testimoniano la profonda cultura manierista di questo artista, percepibile nel solido e robusto impaginato. Gli interventi di quadratura nei due edifici bergamaschi sono inoltre da leggersi in sinergia con altri luoghi in cui è documentato l'intervento di Barbelli, nello specifico a Crema, al fine di indagare personalità emerse dai documenti d'archivio e ancora oggi poco note.

Silvia Cibolini, Storica dell'arte

"D'un brìo singolare, e d'un sotto in sù rigoroso". Antonio Campi quadraturista: modelli ed epigoni.

Il contributo si propone di indagare alcune scenografiche decorazioni realizzate dal pittore manierista Antonio Campi nell'ultimo quarto del XVI secolo, che denotano un aggiornamento su coeve soluzioni centro-italiche e bresciane e costituiscono una precoce espressione di illusionismo prospettico in ambito lombardo e soprattutto cremonese. A partire dall'analisi di alcune opere - come gli affreschi con finte architetture e riquadri in cui sono inserite le *Storie di San Pietro* nei transetti della chiesa di San Pietro al Po di Cremona e *Il carro di Elia* dipinto nella sagrestia del medesimo edificio religioso (1578-1579), si approfondisce la figura di un artista poliedrico ed esperto in architettura, e si individuano esempi, anche grafici, di strutture dipinte con arditi scorci prospettici esperite in diversi contesti cittadini e lombardi, che precorrono soluzioni quadraturistiche riferibili al XVII e XVIII secolo. Si procede, inoltre, all'individuazione dei modelli che hanno influenzato Antonio Campi, da rintracciarsi non soltanto in ambito pittorico, ma anche nella trattatistica coeva di Cristoforo Sorte, e si propongono alcune considerazioni sulla quadratura cremonese e lombarda nell'ultimo scorcio del Cinquecento.

Anna Còccioli Mastroviti, già Soprintendenza ABAP di Parma e Piacenza

"Nella nobile casa dei conti Magnoni […] una delle opere più belle del suo ingente pennello": Giuseppe Natali da Casalmaggiore a Cremona a Brescia a Pavia e oltre: tempi, luoghi, committenze.

Si presentano in questa sede due inediti apparati illusionistici dipinti da Giuseppe Natali (Casalmaggiore, 1654- Cremona, 1720) a Casalmaggiore, ove si formò nella bottega di Girolamo Pellizzoni detto Crescini, che Desiderio Arisi nella sua *Cremona literata* ricorda anche come eccellente architetto e ingegnere idraulico. Casalmaggiore, Roma e Bologna: sono queste le tappe del percorso formativo del nostro quadraturista che *da una Città, era dimandato ad un'altra*, convocato dalla nobiltà e dal clero per una carriera di successo che lo impegnò ben oltre la Lombardia asburgica. Nell'aggiornare quindi il catalogo del quadraturista si cercheranno di ricostruire i rapporti con il fratello Francesco (Casalmaggiore,1669-Pontremoli,1735) con il quale ha condiviso alcune importanti imprese decorative, e di individuare nelle sue architetture dell'inganno le derivazioni dalla

scuola bolognese che aveva introdotto a Milano una quadratura di solida impostazione strutturale e le prime attenzioni verso soluzioni pittorico-decorative che alleggeriscono le plastiche strutture con linee mosse e articolate, tuttavia senza mai trasformare l'elemento architettonico in una forma decorativa come faranno invece gli allievi di Antonio Castelli e Francesco Porro.

Francesco Nezosi, Storico dell'Arte

Per un profilo di Carlo Molinari, protagonista del quadraturismo a Brescia nella prima metà del Settecento

Sul versante della grande decorazione, Brescia conosce, nel corso del XVIII secolo, il progressivo esaurirsi della locale tradizione quadraturistica. Durante la prima metà del Settecento, stagione di grande vitalità artistica, il rinnovamento decorativo e di gusto che investì tanto l'edilizia sacra quanto quella civilevenne pertanto portato avanti soprattuttoda frescanti e pittori di architetture di provenienza emiliana, bolognese in particolare e lombarda. Tra le fila di questi ultimi seppe ritagliarsi un ruolo di primo piano Carlo Molinari, genovese di origine ma di fatto stanziato con il padre Gianlucaa Treviglio, nella bergamasca, almeno dal primo decennio del Settecento.In circa un trentennio di attività nel bresciano, fino alla morte sopraggiunta nel 1747,nonostante giudizi non sempre lusinghieri sulla sua opera, venne impegnato in numerosi cantieri cittadini, in chiese e palazzi a fianco di importanti pittori di figura come Carlo Innocenzo Carloni in palazzo Gaifami. Il presente contributo intende quindi offrire una prima complessiva disanima della sua opera, estesa anche ai documentati impegni per la città di Crema, con alcune nuove acquisizioni al suo catalogo, come il ciclo della chiesa di San Giorgio a Lovere, sul Lago d'Iseo.

Eugenia Bianchi, Università Cattolica Sacro Cuore Milano

Sulla sala di Apollo di villa Arconati Busca Serbelloni a Castellazzo di Bollate. Aggiornamenti e considerazioni

Uno degli episodi più significativi della "Regia villa" Arconati a Castellazzo di Bollate (Milano), all'epoca dei lavori voluti da Giuseppe Maria Arconati (decenni centrali del XVIII secolo), è la decorazione della "Sala di Apollo" al piano nobile, dove Fabrizio e Bernardino Galliari misero a segno una delle loro più alte prove di definizione illusoria dello spazio e di abilità scenografica, inscenando, in un serrato dialogo tra architettura e figura, *Il carro del Sole guidato da Fetonte e la sua caduta*. La decorazione è stata già presa in considerazione da Rossana Bossaglia (*I fratelli Galliari pittori*, Milano 1962) e poi da Simonetta Coppa (scheda in *Pittura a Milano dal Seicento al Neoclassicismo*, a cura di M. Gregori, Cinisello Balsamo 1999, pp. 309-310), ma offre ancora margini di indagine relativamente alla figura del committente, alla scelta da parte dell'Arconati di quell'immagine mitologica e soprattutto al dialogo e ai bilanciamenti tra scenografia e quadratura. Il presente contributo intende riflettere su questi temi, non mancando anche di evidenziare gli evidenti inserimenti ottocenteschi che hanno in parte compromesso l'unitarietà dell'insieme e che possiamo ricondurre alla stessa campagna che interessò lo scalone della villa, oggetto di studio presentato al convegno *Quadraturismo, scenografia e grande decorazione: reciproche influenze in sistemi affini* svoltosi a Rimini il 25-27 settembre 2025.

Simonetta Coppa, già Soprintendenza PSAE Milano

Il quadraturismo rococò di Antonio Agrati

Sconosciuti gli estremi biografici di questo quadraturista presumibilmente milanese (notizie 1729-1775), "tra i più spiritosi e ariosi decoratori settecenteschi lombardi (…) portatore di un linguaggio sfatto, arricciolato, metamorfico, antinaturalistico quanto a resa immediata e descrittiva di cose naturali,ma naturalistico nel suo animismo interno (…) rococò insomma", così lo definiva la Bossaglia (1971), e gli studi recenti hanno confermato l'indirizzo spiegatamente rococò del suo quadraturismo, costruito su di un linearismo ritmico e sfrangiato. Con lui ci troviamo di fronte a un estremo sviluppo del quadraturismo barocco, con una dissoluzione del partito architettonico in esiti di pura decorazione, confermati dalla capricciosa asimmetria degli apparati di mossi riccioli inanellati, volute, cartocci, fantasiosi elementi fitomorfi. Numerose sono a Milano e fuori le opere perdute menzionate nei documenti e nelle fonti. Tra le superstiti, importanti sono le quadrature della cappella di San Giovanni Evangelista e della sagrestia di Sant'Angelo a Milano (1752 ca.), in collaborazione con Federico Ferrario, del battistero e della cappella di S. Lucia nel duomo di Monza (1752-1755), in collaborazione col Borroni, di S. Maria degli Angeli a Brescia (1755), in collaborazione col Carloni. Nel contributo vengono prese in considerazione alcune opere eseguite in collaborazione con Biagio Bellotti (1714-1789): a Milano nella Certosa di Garegnano (cappella del Rosario e sala capitolare); in palazzo Monti ora Sormani; qui, come in palazzo Molopoi Perego, gli affreschi, perduti, sono parzialmente noti da fotografie; a Busto Arsizio, dove fu attivo in diverse chiese. Sempre nell'Alto Milanese, la decorazione dell'oratorio della confraternita del Santissimo Sacramento a Solaro, post 1762, testimonia ancora, in anni più avanzati, la persistente tenace adesione dell'Agrati alla poetica rococò.

Andrea Spiriti, Università degli Studi dell'Insubria Varese

Un caso di evoluzione: quadratura e architettura dipinta a villa Corio Bassi Brugnatelli in Robbiate (LC) dal Sei al Novencento

Villa Corio in Robbiate, fondata nel Cinquecento e passata nei secoli per varie proprietà fino all'attuale Bassi Brugnatelli, custodisce un'inedita e ben documentata serie di quadrature e pitture d'architettura, che consentono un'interessante seriazione cronologica: il ciclo tardoseicentesco ideato da Giovanni Ghisolfi e realizzato dai Marliani; il ciclo d'inizio Settecento di Giuseppe Baroffio (figurista Giovanni Battista Ronchelli); il ciclo proto-ottocentesco di matrice albertolliana e dai precisi legami col mondo napoletano; il ciclo

neobarocco/neo-neoclassico di Donato Frisia (1932). Risulta così possibile una seriazione di gusto lungo due secoli e mezzo, di forte ascendenza milanese ma con interventi della scuola varesina.

Chiara Merlo, Museo Civico di Cremona

Giovanni Battista Manfredini nelle collezioni del Museo Civico Ala Ponzone

Giovanni Battista Manfredini (1730- 1790), pittore, scenografo, quadraturista, vedutista, "maestro de disegno e ornato" e infine architetto, fu una delle personalità di spicco dell'area lombarda ricompresa tra Milano, Brescia e soprattutto Cremona, città in cui nacque nel 1730. Capostipite di una dinastia di artisti decoratori, con una bottega assai prolifica con i figli Paolo, Giuseppe e Serafino impegnati in prima istanza nell'imitazione dell'arte paterna sino a costruirsi una carriera autonoma, unico artista vivente a cui Giambattista Biffi dedica una biografia, alquanto elogiativa, nelle sue "Memorie per servire la storia degli artisti cremonesi" (cc. 279-281), ben rappresenta la figura settecentesca attiva nella arti. Studioso dei grandi architetti del passato quali Vitruvio, Serlio, Scamozzi e Palladio, con una spiccata predilezione delle rovine archeologiche piranesiane, fu architetto per la Fabbriceria del Duomo di Cremona, ornatista di altari, come quello dei Corpi Santi realizzato nel 1788 nella Cattedrale cremonese, vedutista, due su tutte le splendide realizzazioni per l'attuale Palazzo Magio-Affaitati di Cremona, scenografo attestato presso il teatro Nazzari, insegnante di disegno e ornato presso il Ginnasio cremonese, nella decorazione degli interni per le grandi committenze sia nobiliari che religiose, trova la sua consacrazione più alta. Seppe inaugurare un nuovo capitolo nella decorazione quadraturista cremonese, distaccandosi dagli insegnamenti di Zaist, accogliendo le istanze dei quella sensibilità Neoclassica che si affacciava nella scena artistica, riportandosi ai modelli delle culture greco-romane e rinascimentali per la realizzazione d'interni monumentali. Nel piccolo ma significativo nucleo di opere custodite nelle collezioni del Museo Civico Ala Ponzone di Cremona, possiamo trovare uno spaccato di quella sensibilità neoclassica con alcuni interessanti esempi in cui la quadratura si fa spazio scenico e che risultano rappresentativi sia della cultura che dell'articolata figura artistica del Giovanni Battista Manfredini.

Quadraturismo e scenografia nell'Italia settentrionale e nel Granducato di Toscana

Paola Venturelli, Storica dell'Arte

La chiesa di S. Filippo Neri di Lodi. Progetto, spazio, arredi e percezione. Tra quadrature e arti decorative

Oggetto di un recente restauro delle parti pittoriche, la chiesa di San Filippo Neri è situata nel centro di Lodi, vicina al Duomo e alla piazza principale della città. Parte del complesso conventuale dei Filippini, sorge a partire dal 1740- 1741 su progetto del pavese Giovanni Antonio Veneroni (1683/ '86-1749), che propone un organismo dalla planimetria centrale a croce greca, conclusa da un profondo coro. Nel 1750 si avvia la campagna decorativa ad opera di Carlo Innocente Carloni (1686-1885), per le figure, e di Giuseppe Coduri, detto il Vignola (1720-1802), per le quadrature. Qui con la prima testimonianza nota della sua attività, Coduri è uno deipiù interessanti autori del Settecento lombardo, abituale collaboratore di Carloni e di Cesare Ligari (1716-1755).Terminati gli affreschi tra il 1756 e 1757, il 16 ottobre del 1756 la chiesa è consacrata. Tutte le superfici interne (pareti, soffitti, pavimenti) sono originali e riconducibili al progetto settecentesco, realizzato anche grazieal contributo di artigiani esperti nell'uso dei marmi, dei legni, del ferro battuto e del cotto. Completamente rivestita da decorazioni pittoriche che si integrano perfettamente con l'espressione architettonica, con l' arredo ligneo e imarmi policromi, la chiesa San Filippo Neri appare un caso particolarmente riuscito di fusione fra architettura, dipinti e artigianato artistico. Il contributo analizza questa unitarietà,concentrandosi sull'apporto fornito dalle arti decorative, di altissima qualità.

Federico Troletti, Museo Lechi di Montichiari

L'apparato pittorico del santuario della Via Crucis di Cerveno: nuove considerazioni riguardo all'interazione scenografica tra scultura e pittura

Le porzioni del santuario oggetto del presente studio corrispondono agli interni delle cappelle della *Via Crucis* e, in misura subordinata, al corridoio decorato a finte architetture. La letteratura storico-artistica pregressa, essendosi concentrata perlopiù sui gruppi statuari e scontando l'assenza di una visione d'insieme, non aveva finora riservato particolare attenzione a tali ambienti. La restituzione formale e cromatica dei dipinti murali, conseguente ai recenti interventi di restauro, ha tuttavia consentito di ricomporre l'intero apparato pittorico e di condurre un'indagine puntuale sull'edificio e sulla sua funzione, al fine di proporre una lettura organica dell'intero progetto decorativo. Il presente contributo verte sull'analisi delle scelte scenografiche adottate dalle maestranze attive all'interno del complesso. Vengono indagati i nessi intercorrenti tra il punto di vista dell'osservatore – il quale si muove lungo il percorso dettato dalla narrazione dei quattordici episodi della Passione – e le visioni prospettiche impostate sulle tre pareti di ciascuna stazione. Si evidenziano, inoltre, le relazioni tra l'architettura reale del santuario (caratterizzato da uno sviluppo a gradoni con pianerottoli a diverse quote, concepito per assecondare un itinerario devozionale predefinito) e le quinte architettoniche affrescate, connotate da punti di fuga che inquadrano scorci urbani e capricci architettonici d'invenzione. In passato, gli apparati pittorici posti sulle pareti interne delle cappelle erano stati interpretati da F. Minervino quali tentativi di contestualizzare la *Via Crucis* all'interno dell'effettivo tessuto viario di Cerveno, ricorrendo, di conseguenza, a scorci mimetici del borgo camuno. Tale tesi non risulta oggi più sostenibile; appare invece assai più plausibile che si tratti di architetture di pura invenzione. Le maestranze operanti nel santuario (Enrico Albrici, cui subentrò Paolo Corbellini con al seguito Giosuè Scotti), come atte-

stato dalla documentazione conservata presso l'archivio parrocchiale, lavorarono a stretto contatto con lo scultore Beniamino Simoni, condividendo le medesime fasi di cantiere. Dall'analisi del rapporto tra le scenografie dipinte e la disposizione dei gruppi statuari si evince come tra i diversi artefici vi sia stato un saldo coordinamento programmatico, funzionale all'articolazione di un percorso devozionale volto a favorire la massima immedesimazione del fedele. Lo studio analizza dunque gli affreschi realizzati sulle pareti, sulle volte e sui pavimenti di ogni stazione, proponendo inediti spunti di lettura e precisando le scelte compositive, i nessi con l'itinerario del santuario e la stringente dialettica spaziale con l'apparato scultoreo.

Martina Frank, Università Ca' Foscari, Venezia

Teatrini dipinti in villa

I recenti volumi sulla decorazione ad affresco delle ville venete, e mi riferisco in particolare a quelli dedicati al Sei e Settecento, hanno notevolmente ampliato le nostre conoscenze di un patrimonio immenso ma poco considerato, se non nei suoi esempi maggiori dovuti per lo più a pittori di fama, primo fra tutti Giambattista Tiepolo. La messa a disposizione di un repertorio così ampio attraverso campagne fotografiche e indagini documentarie consente ora uno sguardo più completo e più articolato sui sistemi decorativi propri delle residenze di campagna nella Repubblica di Venezia. Il presente contributo vuole portare l'attenzione su una tipologia di decorazione parietale assai diffusa nel Seicento e che consiste nella raffigurazione di situazioni sceniche inquadrate da illusionistici boccascena. Del resto, Anna Maria Matteucci, nella sua recensione al volume sugli affreschi seicenteschi delle ville venete, ha proprio notato la ricchezza di questi "teatrini" dipinti. Uno degli esempi meglio conosciuti, anche perché oggetto di un recente restauro, è la decorazione della sala centrale di villa Correr Pisani a Biadene di Montebelluna (Treviso). Qui è stato il bresciano Faustino Moretti ad aver realizzato negli anni 60 del Seicento per il procuratore di San Marco Angelo Correr un programma iconografico dedicato alle Quattro Stagioni accompagnato da un apparato illusionistico che alterna aperture su paesaggi e scenografie architettoniche (vedi immagine). Sfondi architettonici, finti palcoscenici, aperture paesaggistiche compaiono in molte altre ville. Si può ricordare p.es. un'altra villa Correr (del ramo di S. Fosca) a Porcia (Pordenone), ma anche committenti di ambito imperiale sembrano aver apprezzato questa tipologia decorativa (villa Lantieri a Zemono in Slovenia). Il contributo intende dunque censire le decorazioni della seconda metà del Seicento e formulare ipotesi sulla loro paternità (botteghe specializzate itineranti) e sul loro significato, a cominciare dal rapporto tra cultura teatrale e vita in villa così come è venuto a definirsi in seguito all'introduzione del teatro pubblico.

Francesco Rizzoni, Museo della basilica di Gandino

Giovan Battista Lambranzi: il teatro veneziano del Seicento a Gandino

Nella basilica di Gandino spicca per unicità la maestosa cupola di forma ottagonale irregolare; da Venezia venne commissionato al decoratore prospettico Giovan Battista Lambranzi, la decorazione della volta che realizzò nel 1681. A testimonianza impresse la sua firma entro un vistoso cartiglio. Si tratta di una descrizione architettonica a doppio registro nella quale l'estro barocco trova il suo compimento nell'avvicendarsi di colonne tortili e di immagini di musici monocromatici la cui resa è affollata, oltre a diversi sfondati verso l'azzurro del cielo. Il lavoro del Lambranzi nel profondo entroterra veneto, risulta essere uno tra i primi esempi di pura architettura dipinta, figlia di quel maturato gioco delle scenografie barocche teatrali, in auge a Venezia nel pieno Seicento.

Helmut Stampfer, Storico dell'Arte

Kaspar Waltmann quadraturista tirolese

Kaspar Waldmann nato a Innsbruck nel 1657 e morto ivi nel 1720 è considerato uno dei pittori più importanti del Tirolo negli anni a cavallo del 1700. Benchè non sia accertato un suo soggiorno in Italia aveva assunto le novità del barocco romano attraverso Egid Schor, enipontano pure lui, che era stato a Roma e aveva collaborato con Pietro da Cortona. Di Waldmann sono particolarmente apprezzati gli affreschi nelle cupole e sui soffitti di edifici sacri come la chiesa della Madonna Ausiliatrice a Innsbruck, dell'abbazia premonstratense di Wilten e della cappella del palazzo Vescovile a Bressanone per citare soltanto tre esempi a nord e sud del Brennero, cioè nel Tirolo Storico. In ambito profano aveva dipinto una sala nel palazzo Tannenberg a Schwaz nell'anno 1700, purtroppo danneggiata già nel 1809 e completamente distrutta dalle bombe della Seconda Guerra Mondiale. Tanto più importanti sono i tre soffitti al piano nobile del palazzo Sternbach a Brunico, dipinti da Waldmann nel 1715. Due di essi sono stati puliti e conservati alcuni anni fa, il terzo, nascosto da un controssoffitto messo in opera alla fine dell' 800 per motivi pratici, è stato fotografato due anni fa e può essere studiato attraverso le foto. A questo complesso va aggiunta la sala della cosiddetta casa d'estate delle dame nobili a Hall presso Innsbruck, decorata dal nostro pittore non soltanto sul soffitto, ma anche sulle pareti. I soffitti di Brunico e la sala di Hall, ambedue di proprietà privata e di non facile accesso, si qualificano come le prime opere di pittura barocca in campo profano nel Tirolo Storico.

Maria Vittoria Cattaneo, Politecnico di Torino

Un intervento di Giovanni Battista Alberoni nella cappella del Seminario Metropolitano di Torino

A Torino, nella cappella del Seminario Metropolitano, è ancora oggi presente parte dell'intervento decorativo a quadratura realizzato nel 1756-57 da Giovanni Battista Alberoni (Bologna, 1703-1784), pittore di architettura e prospettiva, quadraturista e scenografo. Allievo del Bibiena, fu membro dell'Accademia Clementina e nel 1780 «principe» dell'istituzione felsinea (maestro «teatrista e quadrista»). A cavallo della metà del Settecento fu attivo per circa un

ventennio presso la corte di Torino, dove giunse al seguito di Giuseppe Galli Bibiena, che era stato chiamato nella capitale sabauda per l'inaugurazione del Teatro Regio in qualità di «Architetto, ed ingegnere delle Scene». Durante la sua permanenza a Torino, Alberoni operò come disegnatore e pittore di scene per il Teatro Regio, intervenne nella realizzazione di apparati effimeri per le feste di corte e di quadrature in alcune residenze dei Savoia (si presta in particolare a un confronto con quanto resta nella cappella del Seminario la decorazione della "Sala delle Prospettive" della Palazzina di Caccia di Stupinigi). È inoltre documentato tra i membri dell'Accademia dei Pittori, Scultori e Architetti di Torino, detta di San Luca, istituzione che godeva del patrocinio sabaudo, svolgeva una funzione formativa e didattica e aveva il compito di controllo e gestione della produzione artistica; i suoi affiliati erano perlopiù legati ai circuiti privilegiati dei cantieri di corte. Recenti indagini archivistiche hanno fatto emergere informazioni e dati inediti sulla cappella del Seminario di Torino, aprendo a nuove considerazioni sugli artisti che nella seconda metà del XVIII secolo furono impegnati nella decorazione del piccolo luogo di culto e sui legami tra committenza ecclesiastica e committenza di corte. Lo studio sull'intervento di Alberoni al suo interno risulta inoltre occasione per un approfondimento sulle interazioni tra contesto culturale bolognese e sabaudo nel corso del Settecento.

Rita Binaghi, già Università degli Studi di Torino

Filippo Juvarra e i pittori di architettura

L'architetto Filippo Juvarra si serve di pittori specializzati nella riproduzione di architetture per avere testimonianza visiva di sue opere. Il fatto rispondeva a due esigenze: documentale e soprattutto celebrativa del committente. Emblematico il caso del Castello di Rivoli che Juvarra chiede di riprodurre in quadro da cavalletto a ben quattro pittori: Andrea Locatelli, Giovanni Paolo Pannini, Marco Ricci e al piemontese Massimo Teodoro Michela. Il sapere applicato era lo stesso utilizzato dai quadraturisti: geometria pratica e ottica, cui si associava una buona conoscenza dell'architettura. Nel quadraturismo però il soggetto dell'operare è lo spazio illusoriamente ricreato, mentre nella pittura d'architettura il focus principale è l'edificio con in evidenza tutte le caratteristiche in grado di creare un "unicum" da celebrare.

Susanna Pighi, Ufficio Beni Culturali della Diocesi di Piacenza - Bobbio

Il quadraturista piacentino Giuseppe Turbini (1702 –1788), figlio d'arte: appunti biografici e storico artistici

A Piacenza, la grande decorazione ebbe nel Settecento diversi protagonisti. Se le imprese più prestigiose furono affidate in primis ai membri della famiglia Natali, non mancarono come è noto artefici locali che si dedicarono all'arte della quadratura per l'aristocrazia e la committenza ecclesiastica. Tra questi va annoverato Giuseppe Turbini (Piacenza, 1702 – 1788) che, a giudicare dalla documentazione e dalle opere pervenute, fu molto apprezzato nel contesto e talvolta si cimentò anche in dipinti da cavalletto. Figlio d'arte, - il padre Pietro Turbini era pittore di qualche importanza -, fu attivo nelle chiese parrocchiali di San Martino a Rivalta Trebbia e di San Michele Arcangelo a Corneliano, nell'ex chiesa di Santa Maria della Quercia a Cimafava e in altri edifici sacri, ma anche nelle dimore della nobiltà. In città si conservano suoi lavori, in parte inediti. Si citano almeno le pitture murali negli oratori confraternali di San Giorgio Sopramuro e di San Dalmazio, nella basilica di Santa Maria di Campagna, in palazzo Scotti di Sarmato. Nel presente intervento, in considerazione del fatto che la vicenda storico artistica del Turbini non è mai stata indagata dal punto di vista monografico, si intende inquadrare la figura per quanto concerne il profilo biografico, della documentazione e della produzione nota o sinora sconosciuta, analizzata dal punto di vista stilistico e del formulario decorativo, non senza significativi cenni all'attività del padre pittore. Un approccio utile al fine di individuare il contesto di formazione e altre opere ascrivibili al quadraturista nel contesto piacentino, che lo vide protagonista per un cinquantennio lungo l'arco del Settecento.

Marinella Pigozzi, Università degli Studi di Bologna

Agostino Mitelli (Bologna,1609-Madrid, 1660), quadraturista, scenografo, poeta. Committenti e compagni di lavoro

Agostino Mitelli si è formato a Bologna partecipando alla scuola del disegno del pittore figurista Pellegrino Miniati, che Marcello Oretti ricorda attivo nel 1620. Ha studiato quindi prospettiva frequentando l'architetto e ingegnere Guido Antonio Costa e la sala Hermathena all'interno del palazzo di Melchiorre Zoppio, sede dell'accademia dei Gelati. Nel teatro allestito al piano terra si mettevano in scena spettacoli teatrali su testi e musica degli stessi accademici. Sollecitato da Costa, Mitelli si è interessato agli scritti del matematico Euclide importanti per l'applicazione della geometria alla prospettiva, e si è rivolto pure alle pagine di Vitruvio. Ricorrere a Vitruvio significa misurarsi con una solida tradizione teorica che attraverso lo studio degli ordini spinge a individuare una chiara linea di continuità tra le esperienze dell'antichità e il presente. Si seguirà Agostino al lavoro con il quadraturista Girolamo Curti, detto il Dentone, e con il pittore figurativo Angelo Michele Colonna, coinvolti da cardinali Legati, e non, da duchi, granduchi, sovrani, accademici.

Cristina Candito, Università degli Studi di Genova

La meravigliosa evoluzione del Falcone a Genova: da osteria a teatro

Un luogo di ospitalità e ritrovo assume il ruolo di primo teatro genovese aperto al pubblico. Il Teatro del Falcone è infatti attestato come osteria nel Cinquecento e nel secolo successivo attraversa delle fasi che lo conducono all'acquisizione di un più definito carattere architettonico e di allestimento. Nel 1602 l'Osteria del fal-

cone viene acquistata da Gabriele Adorno, esponente di una delle famiglie più cospicue dell'oligarchia genovese. A partire dal 1610 viene probabilmente allestito il palco fisso e, nel 1651 circa, lo spazio viene trasformato nel primo teatro pubblico a pagamento della Repubblica di Genova, seconda solo a Venezia. Alla fine del Seicento, il teatro è acquistato da Eugenio Durazzo, già proprietario del più importante palazzo in Strada Balbi, oggi Palazzo Reale, a cui il teatro verrà annesso. Come spesso accade, alcune testimonianze si reperiscono nel contesto di una rappresentazione: Francesco Gemelli Careri, nel suo Giro del mondo (Napoli, 1699-1700) assiste ad uno spettacolo il 19 ottobre 1698 e descrive un teatro piccolo e con quattro ordini di 18 palchetti ciascuno. Tale fase, forse frutto di trasformazioni a metà del Seicento, è stata nel passato attribuita, non senza contraddizioni, ad Andrea Seghizzi. A inizio Settecento, le personalità architettoniche e i loro legami con la committenza hanno fatto pensare ad un coinvolgimento di Carlo Fontana, che aveva progettato il Teatro Capranica e nel palazzo genovese disegna l'ampliamento poi trasformato in Galleria degli specchi da Domenico Parodi. Le due realizzazioni sono accomunate dalla trasformazione dell'architettura in macchina della meraviglia barocca. In questa sede, infatti, interessa la relazione tra spazio del pubblico e spazio scenico che realizza un continuum tra realtà e finzione, grazie agli artifici prospettici, luminosi e alle macchine sceniche di varia natura. Due disegni di Filippo Juvarra, forse appartenenti all'atelier di Carlo Fontana, possono chiarire alcuni aspetti architettonici, ma un passaggio fondamentale è quello costituito da un contratto di sublocazione con l'inventario di tele e teloni delle scenografie. Pur in assenza di documentazione grafica, si possono effettuare comparazioni stilistiche con altri esempi coevi per restituire almeno in parte il patrimonio immaginifico di un'architettura distrutta insieme alle sue antiche stratificazioni.

Fauzia Farneti, Università degli Studi di Firenze

Il «bravo artista piacentino di nome Gio. Battista Natali» in villa Malaspina a Caniparola

Nonostante le numerose ricerche avviate dagli studiosi in relazione a Giovan Battista Natali, molti sono i quesiti che necessitano di ulteriori approfondimenti quali, ad esempio, quelli della sua formazione che non può essere avvenuta unicamente accanto al padre e della sua prima attività, precedente l'intervento realizzato tra il 1725 e il 1727 nella 'casa di delizie' dei Malaspina di Fosdinovo a Caniparola, come la definisce il Branchi. Ovviamente ci chiediamo perché i Malaspina si rivolsero al giovane Giovan Battista e chi fece da tramite in un momento in cui il padre Francesco era impegnato in molti cantieri. Si può presumere che sia stato il padre ad affidargli i lavori; questo intervento sembra essere il primo da lui condotto autonomamente e gli apparati decorativi realizzati nella cappella e nel salone di villa Malaspina mostrano come ancora risenta grandemente dei modi, del lessico del padre.

Quadraturismo nel Granducato di Toscana, nell'Italia centrale e meridionale

Luciano Bertocchi, Storico dell'Arte

L'importanza dello stucco nell'ambito del decorativismo tardo barocco pontremolese

L'indagine intende valutare l'importanza dello stucco nel contesto del decorativismo tardo barocco in Pontremoli. Alcuni complessi religiosi , ma non solo, trovano nello stucco la tecnica con la quale vengono realizzate opere decorative di grande impatto come le chiese di San Francesco e di Santa Maria Assunta, dove alcuni artisti, primi fra tutti i ticinesi Portogalli, si trovano ad applicare la loro tecnica per decorare tutti gli spazi disponibili. Lavori di diversa natura, alla base dei quali è probabile la presenza di Giovan Battista Natali. Alle due situazioni, che evidenziano un primo momento di crisi della pittura di prospettiva, si affiancano lavori in abitazioni private dove lo stucco si propone al meglio della sua efficacia estetica.

Elisa Acanfora, Università della Basilicata

Aggiunte sulla quadratura in Basilicata: gli affreschi nella chiesa di Sant' Arcangelo

Il contributo prosegue la linea di ricerca della recente riscoperta della quadratura in Basilicata, presentata al VII Convegno sul quadraturismo tenutosi a Varese nel 2022. In questo caso, lo studio porta all'attenzione e analizza criticamente gli affreschi con quadrature architettoniche che decorano i due vani contigui della sagrestia della chiesa abbaziale francescana di Santa Maria d'Orsoleo nel Comune lucano di Sant'Arcangelo. Si tratta di una decorazione ancora inedita, mai presa in considerazione in sede critica, che si può far risalire al Settecento, proponendone, in mancanza di riferimenti documentari, un contesto artistico di riferimento e di committenza di ambito francescano.

Davide Righini, Università di Parma

Quadraturismo a Macerata nel Settecento. Modelli, adattamenti e identità locali

Nel corso del Settecento Macerata si configura come un osservatorio privilegiato per indagare la diffusione del quadraturismo nelle Marche e, insieme, le modalità di ricezione locale dei modelli bolognesi e romani. Attraverso l'esame di alcuni fra i principali cicli decorativi cittadini – da palazzo De Vico a palazzo Buonaccorsi, dalla chiesa della Misericordia a palazzo Compagnoni Marefoschi – il saggio ricostruisce un panorama articolato, nel quale l'architettura dipinta si afferma gradualmente come dispositivo strutturale e scenografico, capace di ridefinire lo spazio e di orientare la percezione dello spettatore. Già nei primi decenni del secolo il caso maceratese mostra una precoce penetrazione della cultura emiliana attraverso la presenza di artisti quali Agostino Orsoni, Carlo Antonio Rambaldi e Antonio Dardani. A questa componente si intreccia progressivamente il lessico della grande decorazione romana, evidente nella

Galleria dell'Eneide di palazzo Buonaccorsi e, in forma pienamente integrata all'impianto architettonico, nella volta della chiesa della Misericordia dipinta da Francesco Mancini. Nella seconda metà del secolo, con Giuseppe Mattei e Giuliano Alberti, il quadraturismo si radica stabilmente nel contesto locale, rielaborando suggestioni bibienesche, memorie pozzesche e un gusto ornamentale ormai pienamente settecentesco. Ne emerge non il profilo di una scuola autonoma, ma quello di un tessuto continuo di esperienze, mediazioni e soluzioni ibride, sviluppato in stretto rapporto con la committenza aristocratica ed ecclesiastica e con le diverse funzioni degli ambienti decorati. In questa prospettiva, Macerata cessa di apparire come una periferia passiva e si rivela piuttosto un centro capace di assimilare e trasformare linguaggi differenti, offrendo un contributo significativo alla ridefinizione della geografia del quadraturismo nelle Marche.

Stefano Bertocci e Manuela Ferretti, Università degli Studi di Firenze

Le pitture anamorfiche del complesso conventuale di Trinità dei Monti a Roma e il modello digitale della decorazione architettonica del refettorio di Andrea Pozzo

Il lavoro presenta lo studio scientifico delle pitture anamorfiche presenti nel complesso conventuale di Trinità dei Monti a Roma, un luogo d'eccellenza per l'applicazione teorica e pratica della prospettiva anamorfica e dell'ottica fra la metà del Cinquecento ed il Seicento. Lo studio si sofferma sulle opere principali ospitate nella struttura, a partire dalle celebri anamorfosi realizzate sulle pareti e sul soffitto della galleria al primo piano del chiostro: quella di *San Francesco di Paola* (1642), realizzata in grisaille da Padre Emmanuel Maignan nell'ambulacro occidentale, e quella a colori di *San Giovanni evangelista* (1639-1640) di Padre Jean François Niceron nel corridoio orientale. I due spazi sono collegati da una galleria trasversale che ospita un astrolabio catottrico, progettato sempre da Maignan nel 1637. Viene poi studiato in questa ottica il refettorio di Andrea Pozzo (1694) aggiornando con gli spetti della moderazione 3D dell'architettura virtuale il contributo presentato allo scorso convegno del 2025. L'architettura dipinta, solitamente intesa come apparato decorativo a completamento di spazi architettonici interni o esterni, può permettere di superare i limiti imposti dallo spazio reale, ingannando l'occhio e spingendo lo sguardo dell'osservatore attraverso spazi illusori; nei casi trattati dal presente studio si palesa il notevole contributo che le scienze ottiche hanno offerto agli operatori ed agli artisti nel corso dell'epoca del barocco. Attraverso gli strumenti oggi offerti dalle metodologie di rilievo digitale e fotogrammetrico si sperimentano nuovi contributi relativi all'analisi degli spazi attraverso la realizzazione di modelli digitali 3D. Questi permettono di indagare anche gli aspetti percettivi relativi alla riproduzione delle condizioni ideali di osservazione delle opere presenti a Trinità dei Monti, offrendo interessanti ed inediti spunti di riflessione in relazione agli intenti sperimentali e divulgativi relativi all conoscenze scientifiche che gli autori, anche attraverso opere letterarie e scientifiche, avevano come evidente obiettivo. Il lavoro di rilievo e restituzione di modelli digitali appare quindi particolarmente utile, oltre che per le analisi di verifica, per la divulgazione degli aspetti scientifici sottesi alle opere precedentemente citate.

Marco Fasolo e Laura Carlevaris, Università Roma La Sapienza

Magia e illusione nella scenografia teatrale barocca: arte e tecnica tra prospettiva e "machinerie"

Il teatro è da sempre il luogo per eccellenza dell'illusione. Un'illusione che riguarda la relazione che si instaura tra lo spettatore, la narrazione e i personaggi, ma che coinvolge anche lo spazio stesso, creando un inscindibile legame tra platea e palcoscenico, spettatore e teatrante. Tutto ciò inizia senz'altro con il teatro antico rinnovandosi attraverso i secoli, ma trova un nuovo assetto fondamentalmente "moderno" nel corso del Seicento, con la nuova progettazione tanto dell'edificio destinato ad accogliere gli spettacoli, quanto delle modalità di costruzione del legame tra lo spettatore e l'azione teatrale. Nel teatro barocco la volontà di illudere non può certo prescindere dal ricorso alla ben collaudata e sperimentata tecnica prospettica, che anzi viene riproposta e portata verso nuovi traguardi, fino a farne uno strumento di costruzione dello spazio scenico stesso. La prospettiva "solida", che aveva fatto la sua comparsa solo saltuariamente nella storia dell'arte e dell'architettura (si pensi all'efficacia illusoria del progetto di Donato Bramante per il coro di Santa Maria presso San Satiro), trova nel Seicento nuovo slancio nell'applicazione alla scena teatrale. Come avviene per la prospettiva parietale, anche alla realizzazione dell'illusione scenica concorrono molti fattori. Scenografia e scenotecnica collaborano fortemente per la riuscita della "magia". L' azione scenica è supportata da quinte prospettiche, luci, ombre, effetti visivi e sonori che sono resi possibili da movimenti di scena governati da sofisticate "machinerie", opera di figure a cavallo tra l'artista e l'ingegnere, quali Nicola Sabbattini (1574-1654), Giacomo Torelli, il "Gran Stregone" (1608-1678), Fabrizio Carini Motta (??-1700) e altri. Il contributo che si vuole presentare intende indagare l'apporto della tecnica prospettica e delle macchine di scena alla realizzazione di quelle illusioni ottiche-sonore che hanno profondamente caratterizzato il teatro barocco, ripercorrendo, attraverso i trattati e i bozzetti per le scene, l'apporto della componente tecnico-scientifica alla realizzazione della magia scenica.

Isabella Di Liddo, Università degli Studi di Bari

Giuseppe Baldo quadraturista, la chiesa di S. Maria Maggiore a Mirabella Eclano (AV) e la sua attività a Napoli

Il 20 novembre 1732 un violento evento sismico determinò la distruzione della chiesa di Santa Maria Maggiore nel piccolo centro di Mirabella Eclano. Tale evento rese necessaria la ricostruzione dell'edificio sacro, i cui lavori risultano conclusi entro il 1750. Di particolare rilievo appare il tavolato ligneo dell'unica navata, al cui centro è collocata la tela raffigurante l'Assunzione della Vergine, datata 1749 e firmata dal pittore Giuseppe Taoajoli, di origine pugliese, formatosi dapprima

presso Giacomo Del Po e successivamente presso Francesco Solimena. Il tavolato si distingue per una complessa decorazione prospettica, che trova continuità nell'ampia cornice, anch'essa impostata secondo principi illusionistici, sviluppata lungo la muratura tra gli otto finestroni. In un raffinato impianto scenografico, il quadraturista dispone, negli interspazi tra le finestre, otto medaglioni prospettici, ciascuno dei quali accoglie al proprio interno un tondo raffigurante gli evangelisti e i dottori della Chiesa. Sullo sfondo dei medaglioni, una sequenza di colonne dipinte simula un ulteriore sviluppo spaziale, contribuendo a definire un effetto di accentuata tridimensionalità architettonica del cornicione. L'autore della quadratura, come si intende dimostrare nel presente studio, è da identificarsi con il pittore Giuseppe Baldo, frequentemente confuso con l'architetto della chiesa, ma in realtà documentato come pittore ornamentista attivo tra il 1735 e il 1782. Come emergerà dall'analisi proposta, egli risulta inoltre figlio dello scenografo Francesco Baldo, a sua volta segnalato come collaboratore di Francesco Saracino presso il Teatro San Bartolomeo di Napoli; entrambi appaiono legati, per formazione e contesto culturale, alla figura di Giacomo Del Po. Il gusto della quadratura in ambito provinciale si articola attorno a botteghe specializzate, animate sia da pittori provenienti da Napoli sia da maestranze locali adeguatamente aggiornate. Non lontano da Mirabella, infatti, si colloca il settecentesco palazzo abaziale di Loreto a Mercogliano, il cui ingresso e la cui farmacia risultano decorati a quadratura dal pittore Antonio Vecchione (Di Liddo, in *Un meraviglioso artificio*, a cura di Bertocci, Còccioli Mastroviti, Farneti, 2023). In tal modo, per Avellino e il suo territorio provinciale, si viene progressivamente a configurare una rete di botteghe specializzate nella quadratura, come già osservato per il caso di Taurano, piccolo centro anch'esso in provincia di Avellino, in cui si registra la presenza del quadraturista Pasquale Vecchione in collaborazione con il pittore figurista Angelo Mozzillo.

Mimma Pasculli, Università degli Studi di Bari

Dal castello di caccia di Marchione degli Acquaviva d'Aragona ai palazzi nobiliari Santomasi Pomarici a Gravina e Macario a Bari. Esempi di quadraturismo e grande decorazione barocca

In agro di Conversano si erge maestoso il castello cosiddetto Marchione (ovvero 'Macchione') perché al centro di una macchia verde forestale frequentata per la caccia dai componenti della nobile famiglia degli Acquaviva d'Aragona, normalmente residenti nel castello urbano. L'originaria struttura fortificata a quattro torri angolari fu modificata dopo il 1646 in un'accogliente residenza estiva dei duchi, scapitozzando le torri e trasformandole in ampie terrazze collegate tra loro e alla barocca scalinata, su cui si apre il loggiato che da luce ad un grande salone centrale, ricoperto da un soffitto ligneo a tavolato dipinto con quadratura presente a tratti al di sotto della scialbatura bianca praticata come soluzione veloce dall'ultima discendente Giulia Acquaviva d'Aragona (1887-1967) negli anni Trenta del '900 al maniero abbandonato. Al centro del soffitto domina, preservato, l'imponente stemma dipinto del Conte di Conversano Giangirolamo II d'Aragaona (1626-1665) inquartato con quello di sua moglie Isabella Filomarino (1600-1679). Oggi il soffitto è oggetto di restauro scientifico. Allo storico palazzo Pomarici Santomasi a Gravina un recente restauro ha restituito alla totale fruizione i vari soffitti dipinti a tavolato giunti a noi integri nell'originario assetto settecentesco, mentre bisognevole di un restauro è, all'interno del Palazzo Macario a Bari (fine '500- inizio '600), l'ampio salone con grande volta a padiglione interamente affrescato a prospettiva illusionistica con al centro Mercurio e Le muse (secolo XVIII).

Il quadraturismo nell'Italia meridionale

Ruggero Doronzo, Centro Ricerche di Storia religiosa in Puglia. Bari

Nuove proposte per Ludovico Giordano. La decorazione a quadratura del castello di Ugento (Lecce)

A seguito degli studi condotti da parte di chi scrive su Ludovico Giordano, quadraturista che firma e data (1773) gli affreschi del palazzo marchesale di Botrugno, questo contributo propone il caso di studio del castello di Ugento come elemento paradigmatico per ampliare la conoscenza delle sue opere in Salento. Dall'analisi stilistica, alcuni ambienti affrescati del castello, appartenente alla famiglia D'Amore, feudataria della Terra d'Ugento dal 1643 e ammodernato in forme barocche subito dopo, possono essere attribuiti al medesimo autore. Le sale del piano nobile, decorate verso gli anni Cinquanta del Seicento con prospettive illusionistiche che incorniciano episodi delle *Metamorfosi* di Ovidio in chiave encomiastica, furono integrate nel 1775 da una seconda campagna decorativa, che riguardò ulteriori tre vani. Qui, ardite architetture prospettiche con balaustre, volute, volte a cassettoni, cornicioni sovrastati da vasi floreali e sculture antropomorfe dialogano strettamente con gli affreschi di Botrugno, rivelando come l'intervento di Giordano non sia stato isolato, ma parte di una rete estesa di decorazioni a quadratura nei palazzi residenziali del Salento, promossi da famiglie spesso unite da vincoli di parentela. Supportati da inediti documenti d'archivio, questi dati innovativi dimostrano come le *élites* salentine si allineassero ai gusti artistici diffusi a Napoli, aggiornando i loro palazzi in un vivace dialogo con il centro.

Irene Malcangi, Centro Ricerche di Storia religiosa in Puglia. Bari

Tracce di quadrature perdute: ipotesi di ricostruzione per gli spazi a prospettiva illusionistica dei palazzi nobiliari di Bisceglie

Bisceglie conserva entro le sue mura un notevole patrimonio di palazzi nobiliari. Alcuni di essi – come palazzo Manes e palazzo Consiglio – sono già noti per i loro soffitti a prospettiva illusionistica, di cui tuttavia non sono emersi ancora oggi i nomi degli artisti benché uno attribuito a Filippo Pascali. Partendo proprio dallo studio di questi casi celebri, esiste un repertorio finora completamente inesplorato: una serie di frammenti e «tracce» di prospettiva illusionistica disseminate in altri edifici storici del centro, mai studiate prima. A questi

si aggiunge il palazzo Vescovile di Bisceglie. Edificato a ridosso della cattedrale cittadina, il palazzo Vescovile di Bisceglie è sorto in stretta relazione con l'erezione della diocesi locale nella seconda metà dell'XI secolo, quando la sede episcopale venne stabilita nel cuore del centro antico. La fisionomia attuale del complesso, tuttavia, non è quella medievale: fu il famoso vescovo Pompeo Sarnelli, tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento, a imprimere una svolta decisiva all'edificio, ampliandone l'altezza con un nuovo piano e introducendo quella scenografica scala a tre arcate che ancora oggi ne caratterizza l'ingresso. Il palazzo dunque conserva al suo interno ulteriori esempi di prospettiva illusionistica di grande interesse. In particolare, in una sala con soffitto a capriate dipinte si trovano due tracce che si presentano oggi come dipinti a sé stanti, ma che in origine dovevano appartenere a un soffitto prospettico a tavolato dipinto più ampio, del quale costituivano una porzione. La loro posizione attuale, frutto di strappi e ricollocazioni successive, restituisce solo un frammento di ciò che doveva essere una decorazione organica e unitaria. Lo studio di queste due Allegorie religiose (Fede e Speranza), insieme alle altre tracce individuate (anche documentarie) nei palazzi del centro, permette di avviare una prima ricostruzione di un patrimonio finora silenzioso, capace di gettare nuova luce sulla diffusione della cultura 'illusionistica' in un centro importante ma ancora in parte da scoprire come Bisceglie.

Marianna Saccente, Centro Ricerche di Storia religiosa in Puglia. Bari

Domenico e Francesco Carella nelle settecentesche quadrature architettoniche di Palazzo Ducale a Martina Franca. Un emblema della nobiltà napoletana in Puglia

Il Settecento pugliese si rivela un secolo di straordinario fermento artistico, caratterizzato dalla diffusione di cicli decorativi a prospettiva illusionistica spesso inediti o scarsamente documentati. In questo scenario, la ricerca offre una nuova prospettiva sull'intensa attività della bottega di Domenico e Francesco Carella, padre e figlio originari di Francavilla Fontana. Il loro linguaggio pittorico, evolutosi dal Barocco al Rococò, trova nelle decorazioni di palazzo Ducale di Martina Franca (documentate al 1776) il proprio fulcro stilistico, lasciando un'impronta indelebile nelle residenze nobiliari della città. È proprio attraverso la mia indagine finora condotta su palazzo Recupero, palazzo Finelli e palazzo Blasi Colucci — accomunati da apparati decorativi a quadratura riconducibili alla bottega dei Carella — è stato possibile ricostruire un profilo artistico dei Carella finora poco esplorato. Sebbene noti principalmente per la vasta produzione di dipinti su tela in Puglia e nel Meridione, lo studio ne riabilita il ruolo cruciale nell'ambito del Quadraturismo. Cardine di questa importante produzione artistica è il palazzo Ducale di Martina Franca fulcro dei possedimenti dei Caracciolo e simbolo del prestigio e dell'egemonia della famiglia, la cui corte dialogava idealmente con le grandi realtà nobiliari di Napoli, Roma ed Europa. La presenza dei Caracciolo a Martina Franca ha contribuito a inserire la città in un contesto socio-culturale più ampio e stimolante che stava coinvolgendo tutto il Regno di Napoli. Petracone V Caracciolo, quindi, per la costruzione del suo palazzo scelse un sito dove erano i resti del castello eretto nel 1338 dal principe di Taranto Raimondello Orsini del Balzo, nei pressi della monumentale Porta di S. Stefano a Martina Franca. La costruzione del palazzo ebbe varie fasi storiche fino a giungere alla seconda metà del Settecento quando raggiunse l'apice della suo splendore. Questo studio si pone dunque come punto di partenza per un'analisi approfondita del palazzo Ducale e dell'operato dei Carella, figure chiave nella definizione di un'identità artistica che ha reso questo monumento un emblema unico della nobiltà napoletana in Puglia.

Rosanna Zucaro, Storica dell'Arte

Quadrature e prospettive illusionistiche nelle dimore nobiliari di Trani: i cicli decorativi di palazzo Lambert e palazzo Quercia

Trani vanta diverse dimore storiche i cui saloni sono impreziositi da eccellenti decorazioni a quadratura. Tra gli esempi più significativi spiccano i palazzi Lambert e Covelli Forges Davanzati, che nelle aree di rappresentanza conservano raffinate prospettive illusionistiche settecentesche sulle volte. Nel palazzo Lambert, in particolare, una complessa cornice architettonica in stile rocaille incornicia un'apertura verso il cielo. Qui domina una scena solenne, La Fama e il trionfo delle Virtù, recante la firma "Felix Porta Pinxit 1752" su un mappamondo. L'autore, un artista finora poco noto, è probabilmente riconducibile alla famiglia di pittori molfettesi Porta, attivi nella cerchia di Corrado Giaquinto. Un esempio tecnico di grande interesse è rappresentato dal palazzo Quercia, dove si trova una decorazione a tavolato ligneo. In questo caso, i listelli di legno sono stati incurvati per adattarsi alla forma della volta in muratura preesistente. Sebbene oggi appaia purtroppo deteriorato, lo scalone monumentale è sovrastato da questa imponente copertura decorata con racemi e prospettive, firmata "THOMAS FONTANA P." all'interno di una conchiglia rococò e datata 1766 in un altro inserto decorativo.

Luigi Agus, Accademia di Belle Arti di Palermo

Il trattato del palermitano Paolo Amato (1733) e il suo "nuovo" metodo per disegnare in prospettiva "in qualunque superficie qualsivoglia oggetto"

Tra i diversi trattati pubblicati nel XVIII secolo, particolare rilevanza per il quadraturismo, riveste quello del palermitano Paolo Amato, architetto del Senato cittadino, pubblicato postumo nel 1733 a cura di Giuseppe Di Miceli, in una edizione che comprendeva la sola prima parte. Il volume, intitolato *La nuova pratica di prospettiva nella quale si spiegano alcune nuove opinioni e la regola universale di disegnare in qualunque superficie qualsivoglia oggetto*, è diviso in sei parti, che si snodano dopo un ampio proemio che, attraverso due capitoli, introduce l'argomento, a cui si sommano 36 tavole fuori testo. Il trattato, nel suo corpo principale, inizia argomentando di geometria piana e solida, per passare poi ad un "trattato" di ottica "overo prospettiva", quindi ai prin-

cipi pratici della prospettiva, al "trattato sul nuovo modo di disegnare l'oggetti posti avanti le superficie", prosegue con un "discorso circa la distanza tra l'occhio e la superficie", per concludersi con la "nuova" regola per disegnare in prospettiva proposta dall'autore. Particolare importanza riveste quest'ultima parte, divisa in tre ampie sezioni, che costituisce il vero fulcro dell'opera dell'Amato, il quale - dopo un'ampia disamina dei trattati sulla materia, ivi inclusi i più recenti, come quello di Andrea Pozzo, contenuta nel proemio - propone un suo innovativo metodo "pratico" per realizzare illusioni prospettiche su qualunque superficie, sia piana, che curva. Il trattato, che a Palermo ebbe larga risonanza, probabilmente ispirando anche altri autori successivi come Giovanni Amico, il quale nel 1750 pubblicò un trattato di architettura "pratica", risulta scarsamente preso in considerazione dalla più recente critica, soprattutto da un punto di vista tecnico legato al quadraturismo, che pure è il tema principale del lavoro dell'Amato. Con il presente intervento si intende colmare tale lacuna, procedendo con una dettagliata disamina del "nuovo" metodo proposto dall'architetto palermitano, senza tralasciare le altre parti introduttive e i confronti che lo stesso autore fa con altri metodi contenuti in altri simili trattati.

La diffusione del quadraturismo in Europa e nei paesi extra europei

Sara Fuentes, Universidad a distancia Madrid

Palomino e la quadratura gesuitica: spettacolo cortigiano nel collegio imperiale

La decorazione della cappella della Congregazione dell'Immacolata del Collegio Imperiale di Madrid, progettata da Antonio Palomino nel 1723, costituisce un caso privilegiato per analizzare l'integrazione tra quadratura, cultura visiva gesuitica e teatralità cortigiana nel contesto madrileno del tardo Barocco. Al di là della sua dimensione ornamentale, il programma sviluppato per questo spazio rivela il consolidarsi di una tradizione di architettura fittizia strettamente legata alla formazione tecnica promossa dalla Compagnia di Gesù e alla circolazione dei modelli italiani di prospettiva e scenografia. La relazione propone di studiare la cappella come uno spazio ibrido - sala accademica, luogo devozionale e teatro di corte — la cui architettura e i cui usi condizionarono in modo decisivo il progetto pittorico di Palomino. La presenza di gradinate, tribune, balconi e dispositivi gerarchici di visione, oggi ricostruita grazie alla documentazione d'archivio e a fotografie storiche, permette di comprendere meglio il funzionamento dello spazio come vera macchina scenica destinata tanto alla celebrazione religiosa quanto alla rappresentazione politica e festiva davanti a un pubblico selezionato, compresa la famiglia reale. In questo contesto, la quadratura realizzata da Palomino va intesa non soltanto come risorsa illusionistica, ma come un autentico dispositivo scenico capace di integrare architettura reale, architettura dipinta e spettatori in un'unica esperienza visiva. La composizione rivela chiaramente l'impronta della tradizione bolognese e di modelli fondamentali per la cultura gesuitica europea, in particolare Andrea Pozzo, la cui *Perspectiva Pictorum* fece parte della formazione tecnica del pittore grazie all'ambiente intellettuale dei Reali Studi del Collegio Imperiale. Attraverso l'analisi congiunta delle fonti documentarie, della configurazione architettonica della cappella e delle soluzioni prospettiche adottate nella decorazione, l'intervento esamina il modo in cui Palomino rielaborò la tradizione italiana della quadratura all'interno di un contesto specificamente gesuitico e cortigiano, nel quale teatro, devozione, pedagogia visiva e rappresentazione del potere confluivano in un unico spazio cerimoniale.

Magno Mello, Universidade Federal de Minas Gerais

"Moto franciscano" no illusionismo perspéctico da igreja do convento de S. Antônio em João Pessoa

L'affresco sul soffitto della navata della chiesa del convento francescano di Paraíba è tuttora privo di un autore accertato, né attraverso la documentazione né mediante considerazioni stilistiche. Le sue caratteristiche stilistiche o estetiche vengono spesso menzionate negli studi storiografici, senza tuttavia fornire alcuna indicazione su un possibile autore o una datazione. Questo soffitto presenta una struttura prospettica di grande ampiezza e dovrebbe essere associato a una delle più significative opere illusionistiche prodotte nel Brasile del XVIII secolo. Questo studio si propone di evidenziare tali aspetti sulla base della costruzione dell'architettura dipinta.

Luciana Giovannini, Universidade Federal de São Paulo

A quadratura da capela do Rosário dos Homens Pretos de Catas Altas (MG): interlocução artística entre Minas Gerais e o Norte de Portugal no século XVIII

A presente proposta de comunicação tem como objetivo apresentar a análiseda pintura de perspectiva da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos de Catas Altas (MG), articulando os aspectos formais, estilísticos, iconográficos e históricos. A pequena capela foi construída logo no início do Setecentos,por iniciativa da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, que também atuou como comitente dapintura de quadratura, atribuída ao pintor Gonçalo Francisco Xavier (at. 1742-1775), que trabalhou em Conceição do Mato Dentro, Catas Altas e Cocais, distrito de Barão de Cocais, próximo a Ouro Preto. Conforme os aspectos visuais e estilísticos da quadratura, consideramos que o artífice pertenceu à primeira geração de pintores de falsa arquitetura atuantes na Capitania de Minas Gerais entre os anos de 1740 e 1760, aproximadamente, cujas obras se destacam por composições cerradas e compartimentadas. Dito em outras palavras, o suporte pictórico é organizado a partir de linhas visuais traçadas nos sentidos longitudinal e transversal, as quais delimitam o lugar destinado à disposição de alguns elementos basilares da falsa arquitetura, como pilastras e colunas,entablamentos e arcos. Seguindo a tradição portuguesa, as arquiteturas imaginárias produzidas neste período sempre envolvem um quadro central, geralmente emoldurado por uma forma quadrada, oval ou circular. Na pintura do Rosário de Catas

Altas, a representação daAssunção da Virgem encontra-se envolvida por uma estrutura quadrilobada. No tocante ao tratamento dado às cores, observamos a predominância de tons quentes e terrosos: marrons, amarelos e vermelhos.Note-se que os espaços delimitados pela trama arquitetônica são decorados conforme o princípio do horror vacui: toda a superfície da pintura é preenchida com guirlandas, arranjos de flores, tarjas, florões, enrolamentos, volutas, concheados, mísulas com folhas de acanto, ornamentos monocromáticos em relevo e cabecinhas de anjos etc. Ao rastrearmos em Portugal as referências para as composições dessa primeira geração de pintores de perspectiva ativos em Minas Gerais, encontramos uma linguagem visual semelhante na região de Trás-os-Montes, situada no nordeste do país, mais precisamente nas pinturas das naves do antigo Convento de Santa Clara e da Igreja de Santa Maria de Assunção, atribuídas a Manuel Xavier Caetano Fortuna (at. 1733-1766) ou a Damião Rodrigues Bustamante (at. 1711-1763), ambas localizadas em Bragança. Pelas datas atribuídas às referidas pinturas e suas principais características, o estudo sugere uma correspondência estilística entre a pintura de Gonçalo Francisco Xavier, a primeira geração de pintores ativos na Comarca de Vila Rica e aqueles que trabalharam em Trás-os-Montes, indicando uma interlocução artística entre a Capitania de Minas Gerais e o Norte de Portugal.

Cenise Monteiro, Universidade Federal de Minas Gerais

Cor e devoção no céu de São Gonçalo, Serro (Minas Gerais): práticas ilusionísticas no século XVIII

La regione del Serro Frio si sviluppò all'inizio del XVIII secolo, in seguito alla scoperta di oro e diamanti, e conserva importanti esempi di pittura illusionistica sui soffitti delle chiese, soprattutto lungo il Sentiero dei Diamanti e verso nord. In questo contesto, il presente studio preliminare analizza la pittura sul soffitto del presbiterio della chiesa di São Gonçalo a São Gonçalo do Rio das Pedras. L'opera reca l'iscrizione "PINTOUSE emoanno d1787", che ne conferma l'esecuzione nel XVIII secolo. Inizialmente attribuita a un discepolo del Guarda-mor José Soares de Araújo, la pittura venne in seguito associata a Silvestre de Almeida Lopes, attivo nel Serro Frio a partire dal 1764. La composizione accosta elementi architettonici fittizi e figure come angeli, i quattro evangelisti e San Gonçalo do Amarante, sorretti da una struttura architettonica pittorica che ricorda la volta della navata della cappella dell'Ordine Carmelitano di Diamantina. Parte di questa struttura forma un balcone con frontone rialzato e conchiglia, dove gli angeli si appoggiano alla balaustra – una soluzione simile ai dipinti di Inhaí e Couto de Magalhães. Vasi floreali e altri ornamenti seguono il modello di Carmo. La tavolozza presenta un'intensa policromia e una finitura alquanto grezza, in contrasto con i dipinti strutturati da Guarda-mor José Soares de Araujo. Al centro della composizione si trova San Gonçalo, in piedi, circondato da nuvole e da uno sfondo blu indaco. Le opere attribuite a Silvestre de Almeida Lopes rivelano caratteristiche più rustiche e semplici, ma la sua produzione dimostra una notevole espressività in un settore poco documentato della regione diamantifera. Ricerche future potrebbero chiarire meglio la sua opera e il ruolo della pittura illusionistica in Serro Frio.

Danielle Pereira, Universidade Federal de Minas Gerais

A cúpula pintada na igreja de S. Anna do Inhaí, Minas Gerais

Il remoto distretto di Inhaí appartiene a Diamantina e si trova a circa 58 km dal suo capoluogo, incastonato come un raro diamante nella catena montuosa della Serra do Espinhaço, nello stato di Minas Gerais. La chiesa di Sant'Anna do Inhaí ne è una testimonianza. L'edificio risale al XVIII secolo, così come tutte le sue decorazioni. Le dimensioni ridotte della costruzione sorprendono l'osservatore; al suo interno si possono ammirare dipinti sui soffitti della navata e del presbiterio, probabilmente entrambi opera del pittore di Braga José Soares de Araújo, lo stesso maestro portoghese autore delle numerose pitture a quadratura realizzate a Diamantina, Serro e in molti altri distretti dell'antico Arraial do Tijuco. La volta a botte della navata ospita un arco centrale, privo di elementi architettonici artificiali o altri elementi di sostegno, mentre il presbiterio rivela nella sua volta una pittura prospettica, una quadratura con squisita architettura artificiale, dalle proporzioni equilibrate, con balconi riccamente ornati da angeli seduti. Quest'ultima pittura è oggetto di analisi e ricerca nel presente studio. Pertanto, si propone di presentare la pittura del presbiterio e di effettuare un'analisi delle sue caratteristiche tipologiche, della quadratura, del supporto su cui si colloca l'opera, del suo stato di conservazione generale (architettura artificiale reale). Le soluzioni adottate da José Soares de Araújo rivelano un'abilità tecnica straordinaria, soprattutto considerando che il soffitto del presbiterio è molto basso rispetto all'altezza dello spazio e che la cappella nel suo complesso presenta proporzioni ridotte. Il pittore, nello sviluppare il suo programma pittorico, è riuscito, pur con questi limiti, a costruire una prospettiva illusoria e ad ampliare lo spazio reale.

Joao Paulo Cabeleira, University of Minho

António Simões Ribeiro e as pinturas da Igreja do Hospital em Santarém (1723/1725)

António Simões Ribeiro (c. 1680-1755), pintor de quadratura português, é responsável pela consolidação do género pictórico em Portugal, bem como pela sua transferência ao Brasil. De origem incerta, há, contudo, registos da sua atividade desde o início do século XVIII, trabalhando como retratista em Coimbra e variando a partir daí a sua atividade entre esta cidade e Santarém até 1734. É nessa data que António Simões Ribeiro parte para S. Salvador da Bahia transformando o panorama brasileiro da pintura arquitetónicae deixando discípulos que divulgam o género pela colónia. Considerando António Simões Ribeiro desde a perspetiva da história global, nomeadamente na circulação de conhecimento, práticas e modelos no espaço transatlântico, a proposta

de comunicação incide mais particularmente nas pinturas realizadas na igreja do Hospital da Ordem Terceira de São Francisco em Santarém. Executadas entre os anos de 1723 e de 1725, o conjunto revela-se da maior importância,tanto pela qualidade pictórica, comopela capacidade de propor ilusão, mas também pela sua extensãoque compreende a pintura da abóbada do subcoro e de sete das capelas laterais da igreja. Neste encalce, a comunicação exporá uma breve panorâmica do percurso e obra do pintor, enquadrando o estudo das pinturas igreja do Hospital da Ordem Terceira de São Francisco, o qual convoca documentação coeva, investigações recentes e o levantamento arquitetónico e pictórico empreendido, tanto para o reconhecimento global da igreja como de cada uma das capelas. Um percursoessencial para cruzar as qualidades do espaço construído com as do espaço ilusório. Consequente à configuração do templo, a quadratura de cada uma das capelas detém uma estrutura perspética independente em coerência com a autonomia do programa arquitetónico ilusório, decorativo e iconográfico. Nas capelas a colocação do centro de projeção no seu centro é fundamentada pela pouca profundidade e autonomia espacial, enquanto, na abóbada do subcorose definem pontos de vista autónomos ao centro de cada tramo na sequência do reduzido pé-direito que constringe o afastamentodo olhar.Particular atenção será dada às capelas de *S. Luís Rei de França e a da Glória do Espírito Santo*, exemplos cuja quadratura opera uma maior transformação do espaço construído, sugerindo uma efetiva transmutação do espaço e dissolução das superfícies.

Janaina De Moura, Storica dell'arte

José Teófilo de Jesus e a pintura ilusionista da Igreja do Senhor do Bonfim: da Bahia a ì Sergipe, uma quadratura singular

José Teófilo de Jesus (Salvador, Bahia, 1758 – Salvador, 1847) foi pintor, dourador, e encarnador e ganhoudestaque como um dos principais pintores da Escola Baiana de Pintura. Descendente de escravos e pertencente à primeira geração nascida livre, foi o dileto discípulo de José Joaquim da Rocha (1737-1807), auxiliando-o na pintura e douramento de figuras secundárias de tetos e painéis. A historiografia da arte o aponta comoexecutor da pintura em perspectiva ilusionistado forro da capela-mor da capela do engenho Jesus Maria José (cidade de Laranjeiras, Sergipe, construída em 1769), por volta da década de 1840.Em 1991, a prefeitura de Laranjeiras enviou ofício ao Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural (IBPC), pedindo autorização para a remoção dos bens integrados da capela visto as condições ruins de conservação do imóvel. Oretábulo-mor e os laterais, assim como o tabuado com a pintura do forro da capela-mor, foram trasladados e reinstalados na Igreja do Senhor do Bonfim, na área urbana de Laranjeiras em 1994 pois os trabalhos de talha e pintura do forro que lá estavam haviam sido destruídos por um incêndio ocorrido, provavelmente, na década de 90. Como testemunha do faustoso passado da região baiana e sergipana, a pintura revela a liberdade deste pintor em compor o espaço à sua maneira, privilegiando o ponto de fuga central em harmonia com os adornos que corroboram para a narrativa sacra. Teófilo foi um dos primeiros pintores a assinar as suas obras como "Teófilo inventou e pintou", evidenciando uma linguagem mais autoral e o jeito particular de dinamizar a composição.

Luiz Da Cruz, Universidade Federal Minas Gerais

Ilusionismo arquitetônico de Joquim José da Natividade na capela de São Miguel, Minas Gerais

O artífice Joaquim José da Natividade (1771-1841)atuou na execução da ornamentação da Capela de São Miguel Arcanjo, distrito do Cajuru, em São João del-Rei, Minas Gerais, Brasil. Os riscos dos retábulos, a policromia, o douramento, os tetos pintados da capela-mor e da nave são atribuídos a este mestre. O presente artigo analisa a estrutura arquitetônica ilusionista do teto danave dessa capela, que se conforma a partir do muro parapeito, colunata e o medalhão central. A estrutura do suporte, o cromatismo, os elementos ornamentais, os personagens e a composição arquitetônica organizada por este artífice nesse teto se destacam, tornaram-se numa das mais graciosas soluções ilusionistas do rococó brasileiro. Com certeza, conforme apresentado, o pintor recorreu às fontes inspiradoras que circularam no Brasil, a partir da primeira metade século XVIII, em especial os tratados arquitetônicos.

Maria Claudia Almeida Orlando Magnani, Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri

Il ritorno della quadratura sulla scena. Continuità del repertorio diamantinese nel sipario del teatro Santa Izabel

Il sipario del teatro Santa Izabel di Diamantina (1841), Brasile, dipinto da Estanislau Antônio de Miranda, è stato finora studiato soprattutto dal punto di vista iconografico. Il presente contributo propone invece una lettura incentrata sulla sua struttura quadraturistica e sul ruolo che essa svolge nella continuità della tradizione pittorica locale. Derivato probabilmente dal frontespizio vasariano del *De re aedificatoria* di Leon Battista Alberti, il modello viene trasformato mediante un'architettura dipinta che prolunga illusionisticamente lo spazio reale del teatro. Tale soluzione richiama il rapporto, sviluppatosi dal Rinascimento e culminato con i Galli Bibiena, tra scenografia e quadratura. Nel contesto di Diamantina, essa si inserisce in una tradizione inaugurata nel XVIII secolo da José Soares de Araújo e proseguita nell'Ottocento da Caetano Luiz de Miranda, suo allievo. Il sipario rappresenta così il ritorno della quadratura a una delle sue matrici storiche, il teatro, testimoniando la continuità e la capacità di trasformazione di un repertorio illusionistico che, dopo l'esperienza della pittura sacra, ritrova sulla scena una nuova espressione.

Conservazione e tutela degli apparati a quadratura

Giovanni Minutoli, Università degli Studi di Firenze

La cappella del Crocifisso nella chiesa di Ramintoja a Vilnius: restauro e lettura dell'apparato decorativo a quadratura

Questo contributo analizza il quadro storico-architettonico e conservativo della cappella del Crocifisso nella chiesa di Santa Maria Vergine della Consolazione (Ramintoja) a Vilnius. Monumento tardo barocco a tre navate con campanile incassato in facciata, l'edificio ha subito sostanziali trasformazioni: la conversione in chiesa ortodossa (1859), l'aggiunta delle cappelle frontali e il radicale riuso sovietico a magazzino, che comportò l'inserimento di solai in cemento armato e l'occultamento o la perdita di gran parte degli apparati decorativi, che hanno bipartito anche la cappella del Crocifisso. L'indagine scientifica per la conoscenza del bene e l'impostazione del restauro ha integrato il rilievo digitale 3D (Laser Scanner Faro Focus M70 e fotogrammetria SfM da drone e terra), la documentazione archivistica e l'analisi stratigrafica delle murature. Nel 1845, la raffigurazione del presbiterio nel dipinto *Lietuvaitè su Verbomis* di Kanutas Ruseckas testimonia l'originaria finitura pittorica e l'impostazione prospettica degli interni. La lettura delle superfici e l'analisi dei quadri fessurativi offrono un supporto propedeutico fondamentale per comprendere le dinamiche di dissesto e guidare gli interventi di consolidamento e restauro conservativo dell'apparato decorativo a quadratura.

Monica Lusoli, Università degli Studi di Firenze

Villa Le Viterete a Borgo San Lorenzo: un episodio di illusionismo architettonico da indagare

Villa Le Viterete, presso Borgo San Lorenzo, costituisce una significativa testimonianza dell'architettura di villa nel Mugello, ancora poco nota agli studi sull'architettura dipinta toscana. Documentata dal XVII secolo come proprietà della famiglia Marucelli, appartenne alla casata nel periodo della sua affermazione nel patriziato fiorentino, di cui palazzo Marucelli Fenzi costituisce una delle principali testimonianze. Passata nel Settecento ai Brunaccini e, attraverso il matrimonio tra Giovanna Brunaccini e Ottaviano Compagni (1796), ai Compagni, fu acquistata all'asta nel 1864 da Andrea Cini e successivamente trasmessa ad Attilia Bruschi Rosselli del Turco. La ricostruzione delle vicende proprietarie, attraverso fonti archivistiche, costituisce il presupposto per interpretare le trasformazioni decorative dell'edificio. Il piano nobile conserva tre sale decorate da articolati apparati di quadratura prospettica. Il salone principale presenta una monumentale architettura dipinta con serliane impostate su colonne marmorizzate, aperte su vedute paesistiche e unificate da una ricca cornice rocaille. Il secondo ambiente ripropone il medesimo impianto illusionistico, sviluppato attraverso una successione di logge; pur coerente nella costruzione prospettica, l'apparato presenta differenze nel trattamento pittorico e nel lessico ornamentale rispetto al salone principale. Nella terza sala, un sistema di tendaggi dipinti si sovrappone ai lacerti di una precedente decorazione architettonica, documentando una complessa stratificazione delle superfici. L'analisi comparata delle pitture e la lettura stratigrafica consentono di escludere l'ipotesi di un'unica campagna decorativa e orientano la ricerca a verificare se l'attuale configurazione derivi da un restauro ottocentesco su preesistenze settecentesche oppure da una completa ridecorazione ottocentesca secondo i modelli del quadraturismo. Il contributo integra ricerca archivistica, analisi stilistica e osservazione delle superfici dipinte per ricostruire il rapporto tra proprietà e campagne decorative. Il confronto con palazzo Marucelli Fenzi, con la cultura della quadratura fiorentina, in particolare con l'ambito di Niccolò Pintucci, e con le pratiche di restauro decorativo ottocentesche, documentate nel Mugello dall'attività della famiglia Chini, affronta il problema della distinzione tra materia originale e reintegrazione, proponendo Le Viterete come un significativo caso di studio per la conservazione degli apparati decorativi tra XVIII e XIX secolo.

Valerio Tesi e Linda Puccini, Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio di Pisa e Livorno

Le dimore storiche di Pisa: esempi di conservazione e di tutela delle quadrature

A partire dagli anni trenta del Seicento, nelle maggiori città toscane, Firenze e Pisa, si assiste al formarsi di veri e propri specialisti nel campo della pittura di architettura che conferirono, basandosi sui fondamenti principali della prospettiva, un nuovo volto agli ambienti delle residenze, proponendosi il fine di suscitare «meraviglia nello spettatore».Gli interni di importanti dimore storiche di Pisa furono impreziositi con costrutti architettoniche di grande effetto scenografico, creando effetti illusionistici di compenetrazione fra spazi reali e architetture dell'inganno. Il contributo è volto ad illustrare alcuni esempi dello stato di conservazione delle quadrature a Pisa, come ad esempio il costrutto architettonico affrescato dai fratelli Giuseppe e Francesco Melani sulle volte della prima sala del corpo trasversale del piano nobile,in palazzo Pilo Boyle, ubicato in via Santa Cecilia, sede della Scuola Superiore Sant'Anna e *L' Allegoria di Pisa con San Ranieri*, realizzata sempre dai fratelli Melani, tra il 1723 e il 1726, in palazzo Gambacorti, sede del Comune di Pisa. I progetti di conservazione e restauro delle quadrature sono conservati presso gli archivi della SABAP di Pisa e Livorno.

Cristian Prati, Soprintendenza ABAP di Parma e Piacenza

"Da severo ricetto difensivo ad ameno e fresco ninfeo". Le facciate dipinte da Ferdinando Galli Bibiena al castello di Lisignano, il cantiere di restauro

La prima attestazione dell'opera di Ferdinando Galli Bibiena nell'antico castello di Lisignano a Gazzola (PC) parrebbe risalire al 1981, quando con un articolo a stampa la studiosa Carmen Artocchini ne dava notizia riprendendo la relazione del 1803, approntata da Mo-

reau de Saint-Méry. L'amministratore napoleonico generale degli ex stati borbonici di Parma, Piacenza e Guastalla, infatti, nel descrivere il cortile che terminava in una loggia di mattoni, segnalava che era ornato di «militari trofei delineati dal pittore Bibiena». Si tratta di un intervento di indubbia rilevanza che vedeva nella corte il culmine di uno straordinario costrutto illusorio in grado di unire interno ed esterno della struttura castellana. Oltre al fossato, infatti, due fabbricati rustici, le cui facciate erano caratterizzate da altrettante quadrature, fungevano da quinta scenica al giardino posto in asse con l'antica via per Gazzola, a creare un lungo e suggestivo cannocchiale prospettico. Intervento voluto dalla famiglia Leoni, di origini mercantili, che aveva acquisito il titolo comitale solo nel 1680. È noto che Ferdinando Galli Bibiena lavorò al servizio dei duchi di Parma dal 1685 al 1708, sino al suo trasferimento a Barcellona. Nel medesimo periodo l'architetto e quadraturista bolognese fu particolarmente attivo anche a Piacenza e provincia, ed è forse a questa fase della sua prolifica attività che si possono ascrivere anche le facciate dipinte di Lisignano – e più in generale la riforma architettonica in chiave barocca del maniero che, per citare Anna Maria Matteucci, fu così trasformato "Da severo ricetto difensivo ad ameno e fresco ninfeo" – sebbene non siano ancora stati rinvenuti documenti in merito. Il cantiere di messa in sicurezza e restauro attualmente in corso costituisce un'importante occasione di approfondimento su di un intervento, invero un po' trascurato dalla storiografia, che stupisce per complessità e articolazione degli spazi coinvolti, con una straordinaria alternanza di elementi dipinti ad altri reali. L'installazione dei ponteggi ha permesso una lettura ravvicinata delle superfici che, seppur lacunose, conservano con ogni evidenza importanti brani dell'apparato decorativo e significative tracce delle tecniche preparatorie ed esecutive delle quadrature. Il contributo intende pertanto documentare il recente cantiere condotto sulle facciate dipinte del cortile d'onore del castello di Lisignano, già attribuite a Ferdinando Galli Bibiena, rimarcando l'importanza di un'attenta analisi del documento materiale per lo studio delle opere di quadratura, soprattutto in assenza di fonti documentarie, consentendo al contempo di puntualizzare l'opera del maestro felsineo.

CONVEGNO INTERNAZIONALE A CURA DI:

Anna Còccioli Mastroviti, Fauzia Farneti, Mario Marubbi

COMITATO SCIENTIFICO:

Elisa Acanfora, Maria Claudia Almeida, Beatriz Blasco Esquivias, Stefano Bertocci, Anna Còccioli Mastroviti, Isabella di Liddo, Fauzia Farneti, Sara Fuentes Lazaro, Anna Maria Matteucci, Susana Mora Alonso-Muñoyerro, Magno Moraes Mello, Domenica Pasculli Ferrara, Marinella Pigozzi, Andrea Spiriti, Silvio Van Riel.

SEGRETERIA SCIENTIFICA:

Monica Lusoli

SEGRETERIA ORGANIZZATIVA:

Comune di Cremona, Associazione Assform

CONTATTI

Segreteria convegno: Monica Lusoli Cell. +39 338 6087 943

segreteria@quadraturismocremona.it

www.quadraturismocremona.it

PATROCINI

CON IL SOSTEGNO DI



Associazione Assform
Corso Giovanni XXIII, 131 / 47921 Rimini (Rn)
T. +39 0541 1796402 - F. +39 0541 1791818

www.assform.it email: info@assform.it