

CENTRO RICERCHE DI STORIA RELIGIOSA IN PUGLIA

---

MINISTERO PER I BENI E PER LE ATTIVITÀ CULTURALI

ISABELLA DI LIDDO



**L'ARTE DELLA QUADRATURA**  
*Grandi decorazioni barocche in Puglia*

---

SCHENA EDITORE

**BIBLIOTECA DELLA RICERCA**  
fondata e diretta da Giovanni Dotoli

**PUGLIA STORICA**  
diretta da Giovanni Dotoli



CENTRO RICERCHE DI STORIA RELIGIOSA IN PUGLIA  
MINISTERO PER I BENI E PER LE ATTIVITÀ CULTURALI  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BARI ALDO MORO

ISABELLA DI LIDDO

L'ARTE DELLA QUADRATURA  
*Grandi decorazioni barocche in Puglia*

Introduzione di  
MIMMA PASCULLI FERRARA

SCHENA EDITORE

Il presente volume è pubblicato nell'ambito del Programma di ricerca scientifica di rilevante interesse nazionale (Coordinatore scientifico: Marcello Fagiolo; Responsabile scientifico dell'Unità di ricerca locale: Mimma Pasculli Ferrara) dal titolo *Atlante tematico del barocco in Italia: il sistema delle residenze nobiliari*.

#### *Referenze fotografiche*

Foto storiche. Archivio cattedra di Storia dell'Arte moderna (prof. M. Pasculli, Facoltà di Lingue e Letterature straniere, Dipartimento di Lingue e Tradizioni Culturali Europee).

Foto: Ciliberti - Ruvo di Puglia

Foto: Germone - Bari

Foto: Tartaglione - Bari

Foto: Dalena - Bari

Foto: Arch. I. Tancorre - Bari

#### *Con il contributo di*

Colonna Saverio s.r.l. - Bari  
Termoidraulica & Ceramiche  
[www.colonnasaverio.com](http://www.colonnasaverio.com)

© 2010 Schena editore - Z. I. Via Dell'Agricoltura, 63-65 - 72015 Fasano (Br - Italia)  
Tel. 080.4414681 - Fax 080.4426690  
[www.schenaeditore.it](http://www.schenaeditore.it) [schenaeditore@libero.it](mailto:schenaeditore@libero.it)

ISBN 978-88-8229-910-1

---

Finito di stampare nel mese di novembre 2010  
da Ragusa Grafica Moderna per Schena Editore - Fasano di Brindisi

**CAPITOLO I**

**IL QUADRATURISMO  
COME FENOMENO DECORATIVO IN ITALIA**

«Quando la prospettiva cessò di rappresentare un problema tecnico, cominciò ad essere in misura sempre maggiore un problema artistico. Perché la prospettiva è per sua natura un'arma a doppio taglio: essa offre ai corpi lo spazio in cui dispiegarsi plasticamente e muoversi plausibilmente ma anche permette alla luce di diffondersi nello spazio e di scomporre pittoricamente i corpi: essa crea una distanza tra gli uomini e le cose, ma poi elimina questa distanza assorbendo in un certo modo negli occhi degli uomini il mondo delle cose che esiste autonomamente di fronte a lui».

(E. PANOFSKY, *Die perspektive als symbolische form*, Berlino 1927)

Con il termine Quadraturismo si intende quel genere pittorico che ebbe grande sviluppo nel periodo barocco per rappresentare architetture illusorie e fantastiche all'interno degli edifici<sup>1</sup>.

«Questa attività era già fiorita nel mondo tardo-antico, in particolare con gli studi di ottica greca, e venne poi successivamente ripresa e sviluppata a partire dal XV secolo, infatti i precursori del quadraturismo furono proprio i pittori prospettici del Quattrocento.

Lo sviluppo maggiore di questo genere, però, va dal XVI al XVIII secolo, periodo nel quale si fece pressante l'esigenza, propria del Manierismo e del Barocco, di decorare con affreschi le vaste superfici murarie all'interno degli edifici, realizzando scorci prospettici che illustravano architetture illusorie e fantastiche»<sup>2</sup>.

L'architettura dipinta sulle pareti e nei soffitti di chiese e palazzi, avvalendosi delle regole prospettiche, ha avuto, in età Moderna fino a tutto il '700, grande diffusione non solo in Italia ma anche in Europa.

L'architettura dell'inganno spesso ha riguardato anche le facciate degli edifici, come per esempio il Collegio dei Nobili di Parma, dipinto da Ferdinando Bibiena che «trasforma un nobile e composito edificio in un coloratissimo palazzi incantato»<sup>3</sup>, dipingendo sia l'intera fac-

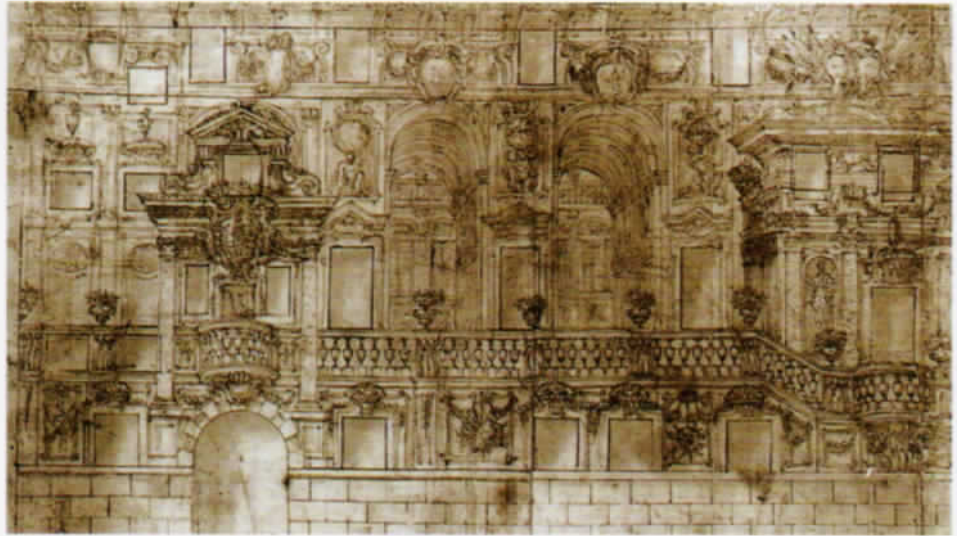
<sup>1</sup> Il presente capitolo, corredato da un ricco apparato iconografico, è frutto della mia Tesi al corso di Specializzazione per l'Insegnamento Superiore (Disciplina Storia dell'Arte) presso l'Università degli Studi di Bari (conseguita nell'anno accademico 2008-2009) e costituisce un ulteriore approfondimento sulle tematiche dei miei studi circa gli arredi e le decorazioni delle grandi residenze. La partecipazione al gruppo Redazione Locale Puglia (coordinatore prof. Mimma Pasculli) mi ha consentito, inoltre, di far parte del progetto nazionale Quadraturismo in Italia (a cura della prof. Fauzia Farneti - Facoltà di Architettura Università di Firenze).

<sup>2</sup> [www.quadraturismo.it](http://www.quadraturismo.it) (Web Director Fauzia Farneti e Stefano Bertocci).

<sup>3</sup> D. Lenzi, *Sui rapporti tra quadra turismo e scenografia: i Bibiena e la riforma del punto di vista*, in F. Farneti, D. Lenzi (a cura di), *Realtà e illusione nell'architettura dipinta. Quadraturismo e grande decorazione barocca*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Lucca, 26-28 maggio 2005), Firenze 2006, p. 277.



Fig. 1 - Ferdinando Galli Bibiena, *Facciata del Collegio dei Nobili di Parma* (disegno), Galleria Nazionale dei disegni e delle stampe, Roma (da F. Farneti, D. Lenzi 2006).



ciata che l'interno (fig. 1) (oggi del Collegio rimane solo un disegno della facciata).

Prima di puntare l'attenzione sugli aspetti variegati del quadraturismo in Italia, è utile proporre un veloce *excursus* relativo ai due secoli, '400 e '500, che precedono la grande stagione della quadratura fra Sei e Settecento.

La prospettiva dal latino *perspicere*, cioè vedere chiaramente, è un artificio che consente di trasferire su una superficie piana un oggetto che nella realtà è tridimensionale. Già nel mondo ellenistico-romano le nozioni di prospettiva erano molto evolute poiché risulta applicato il punto di vista centrale al quadro e, in maniera approssimata, posto all'altezza dell'occhio dell'osservatore. L'esigenza di dare l'idea di profondità alle raffigurazioni è già attestata nel Medioevo infatti dal bidimensionalismo delle tavole duecentesche si passa, con Cimabue prima e con Giotto dopo, a rappresentare forme dotate di un volume e quindi in uno spazio reale. Tuttavia rimane una rappresentazione intuitiva ed empirica senza applicare a tali operazioni leggi di matematica e di geometria.

#### *La prospettiva tra Quattro e Cinquecento*

«La prospettiva lineare, intesa come rappresentazione geometrica delle forme e delle distanze, riferita ad un punto di vista, in modo tale da produrre su una superficie l'illusione della profondità fu ricercata dall'arte fiorentina e costituisce uno dei caratteri più chiari del Rinascimento»<sup>4</sup>.

È Filippo Brunelleschi il primo che in maniera scientifica affronta la questione di sperimentare un metodo per la rappresentazione di una immagine che sia il più vicino possibile alla realtà, un'immagine cioè «vista da un determinato punto, e metodi che fissassero in un rapporto biunivoco la relazione fra l'oggetto e l'immagine»<sup>5</sup>. Avvalendosi probabilmente del-

<sup>4</sup> [www.quadraturismo.it](http://www.quadraturismo.it)

<sup>5</sup> Ibid.

la consulenza di Paolo Toscanelli, matematico e cartografo, l'artista compie esperimenti ottici raccontati dal suo biografo Anonio Manetti<sup>6</sup>.

Venne così elaborata la teoria della *Perspectiva Artificialis*, contrapposta alla *Perspectiva Naturalis* derivata direttamente dall'ottica greca. Nel 1413 Brunelleschi elabora la prima macchina prospettica attraverso le due celebri tavolette raffiguranti il Battistero di S.Giovanni ed il Palazzo della Signoria a Firenze (figg. 2-3), giungendo quindi ad elaborare la prospettiva lineare unificata quale metodo razionale da applicare alla rappresentazione figurata delle forme nello spazio.

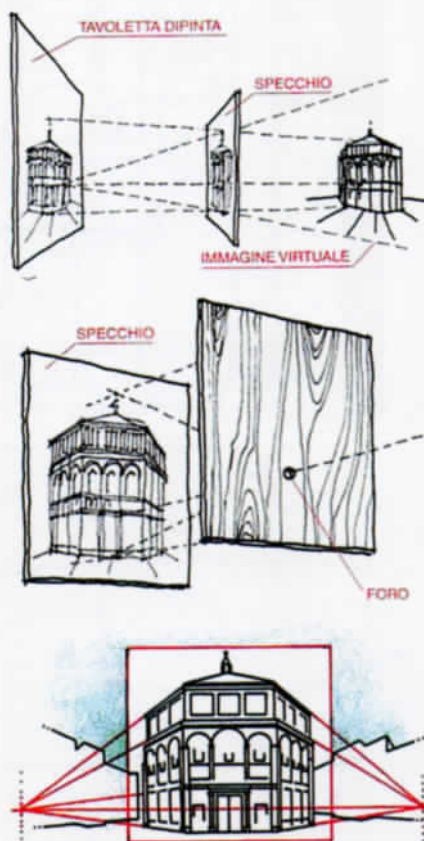


Fig. 2 - Schemi ricostruttivi del metodo della prospettiva attraverso le tavolette di Filippo Brunelleschi.

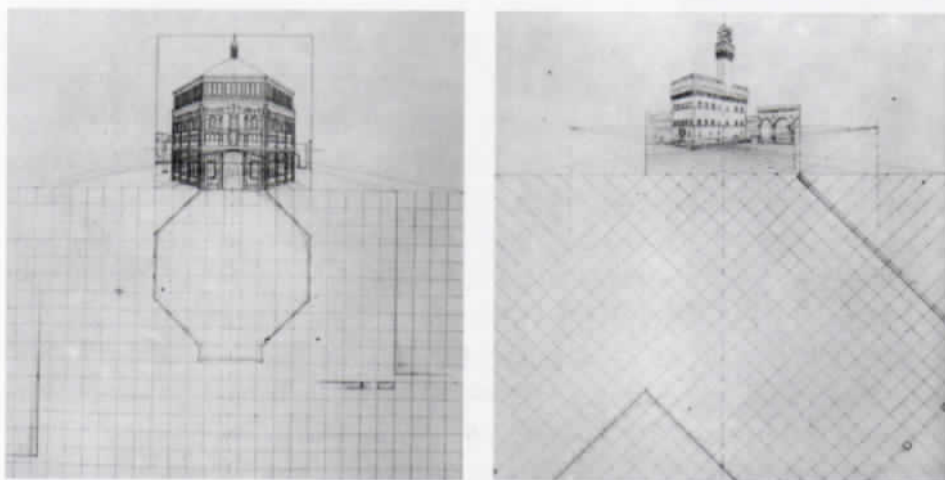


Fig. 3 - Schemi ricostruttivi del metodo della prospettiva brunelleschiana attraverso le tavolette raffiguranti il Battistero di S. Giovanni e Piazza della Signoria.

<sup>6</sup> S. Borsi, *Brunelleschi*, Art Dossier, Firenze 2007, p. 11.





Fig. 4 - Masaccio, *Trinità*, 1426-28, Firenze, S. Maria Novella. Studi di costruzione prospettica.

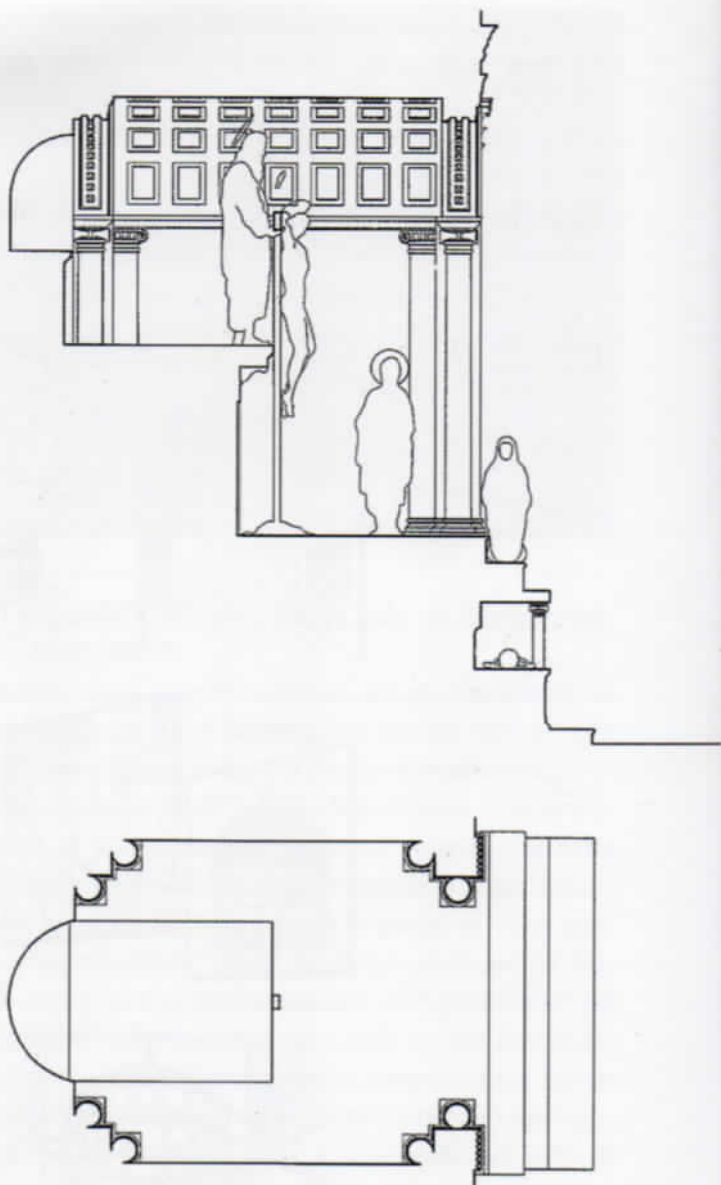


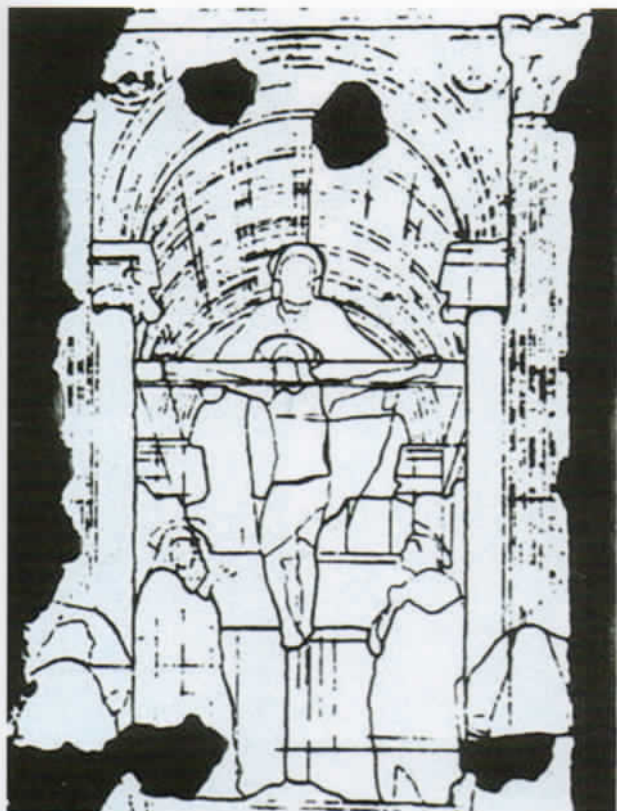
Fig. 5 - Masaccio, *Trinità*, 1426-28, Firenze, S. Maria Novella. Studi di costruzione prospettica.

Quindi nel corso del Quattrocento la prospettiva diviene un tema attorno al quale molti artisti si esercitarono e il pittore che attraverso la sua opera mostra una cosciente adesione al nuovo strumento geometrico-rappresentativo è sicuramente Masaccio.

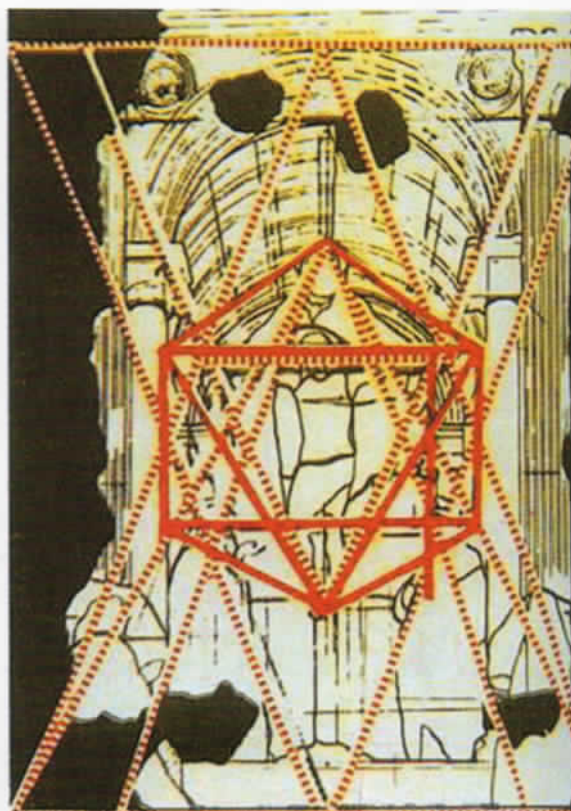
«La sua opera segna un momento decisivo per lo sviluppo della prospettiva; a tale proposito particolarmente significativo è l'affresco della SS. Trinità, dipinto tra il 1425 e il 1427 nella chiesa di Santa Maria Novella a Firenze, ove la figurazione si svolge all'interno di uno spazio architettonico virtuale studiato»<sup>7</sup> attraverso numerosi calcoli, come mostrano gli studi di costruzione prospettica (figg. 4-5) e le ipotesi di ricostruzione della struttura geometrica della *Trinità* (fig. 6). Anche nella scena del *Tributo* (1427) della

<sup>7</sup> [www.quadraturismo.it](http://www.quadraturismo.it)

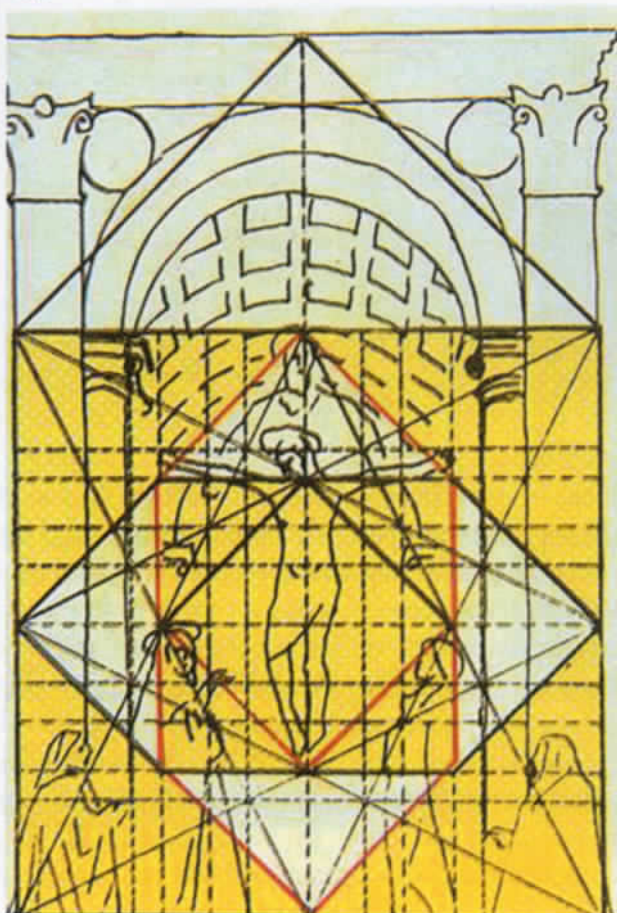




73a



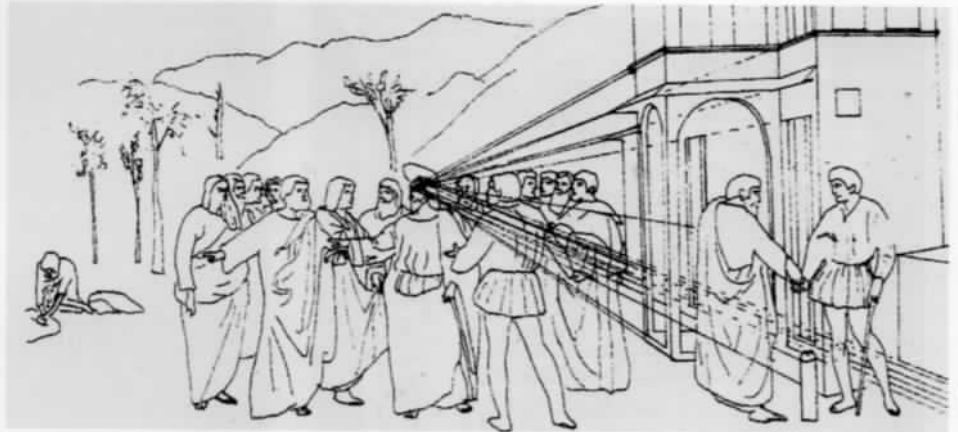
173b



173d

Fig. 6 - Masaccio, *Trinità*, 1426-28, Firenze. S. Maria Novella (da P. L. De Vecchi, E. Cerchiari, *Arte nel tempo*, 2000). Ipotesi ricostruttive della struttura geometrica.

Fig. 7 - Masaccio,  
Il Tributo (part.),  
Firenze. S. Maria  
del Carmine,  
cappella Brancacci.  
Schema di ricostruzione  
dei tracciati prospettici.



Cappella Brancacci in S. Maria del Carmine a Firenze (fig.7), appare evidente la rigorosa e unitaria costruzione dello spazio prospettico e le relazioni tra personaggi e la loro tridimensionalità è attenuata anche grazie all'uso della luce.

Se Brunelleschi aveva sperimentato la prospettiva Artificialis, la teorizzazione spetta, senza dubbio, a Leon Battista Alberti, che nel suo Trattato *De Pictura* fornisce «la prima descrizione della costruzione “per intersezione”, un sistema semplificativo rispetto a quello adottato dal Brunelleschi e definisce il “quadro” come sezione della “piramide visiva” che culmina nel punto di vista»<sup>8</sup> (fig. 8).

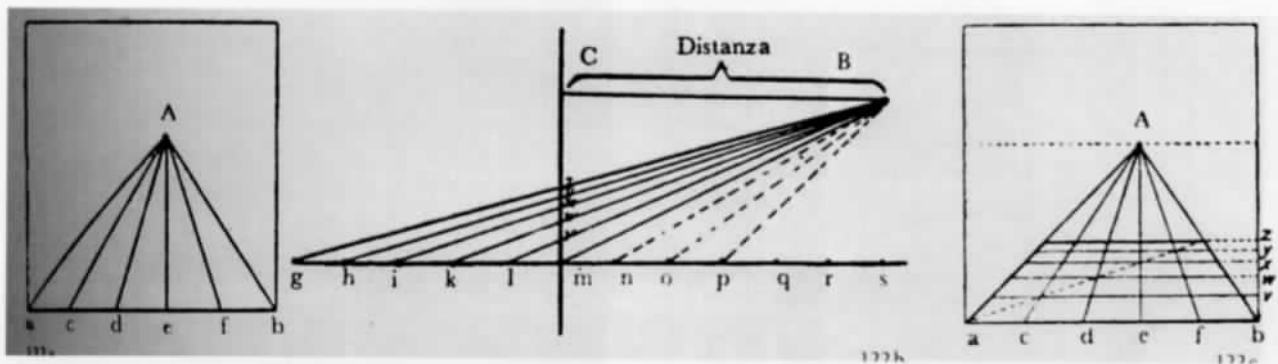
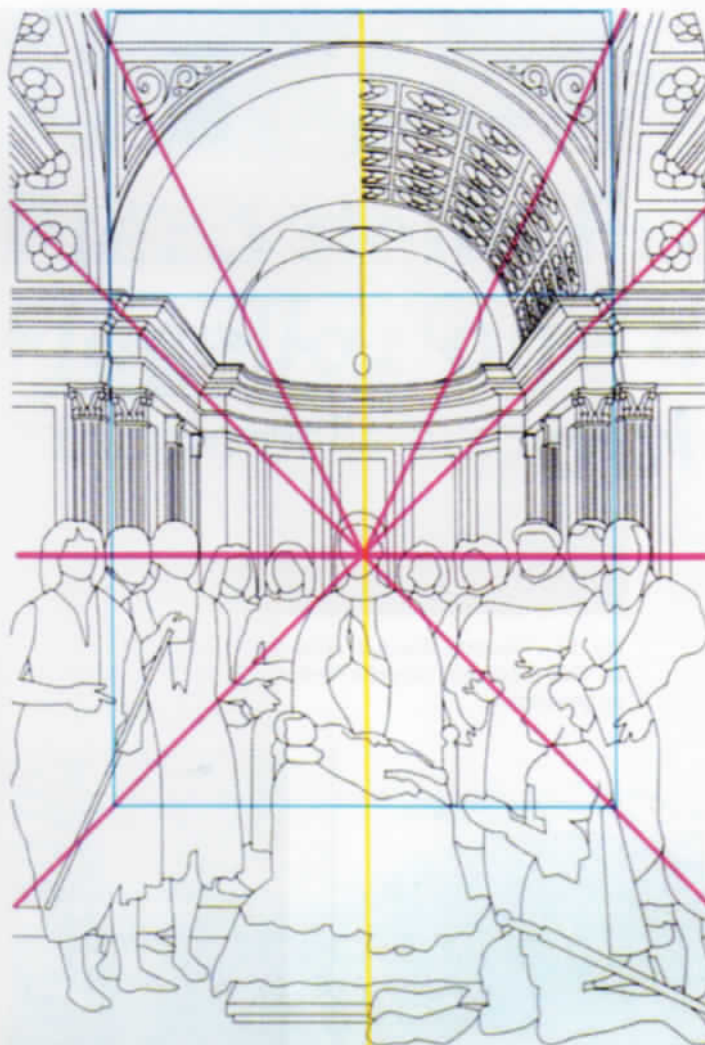


Fig. 8 - Schemi di ricostruzione prospettica secondo le indicazioni di Leon Battista Alberti nel trattato *De Pictura*.

Le indicazioni dell'Alberti saranno recepite da Piero della Francesca che nel suo trattato *De Prospectiva Pingendi*, specifica la costruzione compositiva del dipinto attraverso «la convergenza delle rette parallele disposte su di un piano in un unico punto, come ad esempio quelle del pavimento e quelle del soffitto di una scatola prospettica architettonica, utilizzandole anche per la giusta disposizione nello spazio di ogni personaggio». La *Sacra Conversazione* costituisce il manifesto più rigoroso del suo nuovo metodo, unendo rigore prospettico e salda plasticità delle figure (figg. 9-9a). La lezione di Piero della Francesca è un lascito fondamentale per gli artisti urbinati (vedi Bramante e Raffaello) che svilupperanno grandi soluzioni di rappresentazione illusionistica in senso monumentale. Ciò appare evidente nel ciclo di af-

<sup>8</sup> Ibid.





freschi di Vincenzo Foppa nella Cappella Portinari nella chiesa di Sant'Eu-  
storgio a Milano. La restituzione degli schemi prospettici del *Miracolo di*  
*Narni* (fig.10) e dell'*Annunciazione* (fig. 11) mostra l'accordo tra architet-  
tura reale e spazio dipinto, la prospettiva appare impeccabile e tiene conto del-  
la posizione dello spettatore.

«Dunque possiamo affermare che la ricerca prospettica del Rinascimento  
raggiunge importanti risultati in quello che Vasari definisce "lavoro di qua-  
dro", cioè la composizione di finte architetture prospettiche realizzate in sca-  
le reale per "sfondare" illusionisticamente pareti o soffitti. Un esempio eclat-  
tante è il soffitto della Camera Picta (1465-1474) nel palazzo Ducale di Man-  
tova dove Andrea Mantegna affronta il problema della quadratura realizzan-  
do la finta balaustra che introduce la scena centrale del soffitto»<sup>9</sup> (fig. 12).

Mantegna nella costruzione dello spazio prospettico ha come costante  
punto di riferimento la posizione dell'osservatore e anche l'oculo dipinto  
nella volta con l'ardito sottoinsù è impostato per una visione perpendicola-  
re dal basso<sup>10</sup> (fig.13).

Fig. 9-9a - Piero  
della Francesca,  
*Sacra Conversazione*,  
1472, Milano.  
Pinacoteca Brera.  
Schema di ricostruzione  
prospettica.

<sup>9</sup> Ibid.

<sup>10</sup> L. Ventura, *Mantegna e la Corte di Mantova* Art Dossier, Firenze 2006, pp.19-29.

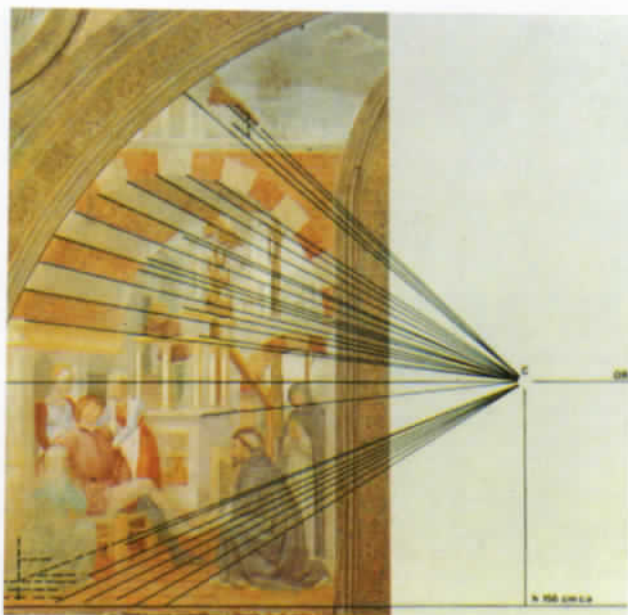


Fig. 10 - Vincenzo Foppa, *Il Miracolo di Narni*, 1464-68, Milano. Sant'Eustorgio, cappella Portinari. Restituzione degli schemi prospettici.



Fig. 11 - Vincenzo Foppa, *Annunciazione*, 1464-68, Milano. Sant'Eustorgio, cappella Portinari. Restituzione degli schemi prospettici.

Fig. 12 - Andrea Mantegna, *Camera degli Sposi*, 1465-74, Mantova. Palazzo ducale, castello di San Giorgio.



L'opera di Mantegna apre la via ad un genere affine e parallelo, quello delle prospettive aeree degli sfondati a cielo aperto, il cui più grande protagonista è da considerarsi Antonio Allegri detto Correggio, come vedremo.

Alla fine del Quattrocento Leonardo da Vinci sperimenta un nuovo metodo di rappresentazione prospettica, secondo cui i volumi non devono variare solo nella proporzione ma anche nel colore (prospettiva aerea) e nella nitidezza della forma (prospettiva di spedizione, cioè di contorni sfuggenti) in relazione alla loro posizione nello spazio. Quindi la rappresentazione delle forme sfumate tiene conto delle variazioni cromatiche apportate dall'incidenza della luce. Inoltre Leonardo nel *Trattato della Pittura* teorizza un metodo per la costruzione prospettica: una griglia prospettica a elementi cubici atta a fornire punti di riferimento precisi per stabilire le altezze dei corpi inseriti nello spazio.

«Il quadraturismo trova dei precedenti anche nella storia della prospettiva aberrata. I pittori quadraturisti, infatti, si avvicinarono anche ai concetti





Fig. 13 - Andrea Mantegna,  
*Camera degli Sposi*,  
 volta dipinta, 1465-74.  
 Mantova. Palazzo ducale,  
 castello di San Giorgio.

dell'anamorfosi per realizzare le loro opere. Un illustre anticipatore degli *studi anamorfici seicenteschi* fu Leonardo Da Vinci<sup>11</sup>, come mostra un foglio del Codice Atlantico che contiene un disegno anamorfico di Leonardo che rappresenta la testa di un bambino.

«L'anamorfosi è una deformazione dell'immagine prospettica tradizionale ottenuta adottando un quadro comunque disposto nello spazio, una prospettiva in cui la direzione dell'asse visivo non è perpendicolare al quadro; l'osservatore è portato quindi a scoprire il segreto dell'inganno ottico cercando il giusto punto di osservazione. Nelle anamorfosi prospettiche

<sup>11</sup> [www.quadraturismo.it](http://www.quadraturismo.it)



Fig. 14 - Michelangelo,  
Cappella Sistina,  
1508-12,  
Città del Vaticano.  
Palazzi Vaticani.

questo cambiamento del punto di vista modifica completamente la rappresentazione con effetti particolari perseguiti, per il loro valore fantastico, soprattutto nel periodo barocco. Il pensiero anamorfico era retto da una solida teoria geometrica e l'argomento destava interesse anche perché offriva la possibilità di creare, sulla base di certezze geometriche e regole assolute, una realtà mutevole ed effimera, modificabile dalla mente umana non solo con l'interpretazione dell'intelletto, ma anche attraverso una concreta lettura tramite la vista»<sup>12</sup>.

All'inizio del Cinquecento i principi della prospettiva lineare vengono applicati agli sfondi architettonici, che si arricchiscono di complessi e vasti cicli di affreschi. Il caso più emblematico è costituito dalla volta della Cappella Sistina dove la tipica cornice architettonica che inquadra le scene bibliche è sostituita da una struttura decorativa composta da variegata figure e cartigli (fig. 14).

«Due lesene, poste tra le vele, con cariatidi e balaustini dorati, costituiscono gli avancorpi di un trono che ha il piano di base come sospeso sui sottostanti cartigli e putti; questi ultimi, a raccordo tra lo spazio allusivo e quello reale, sono posti su un piedistallo sopra le lesene della parete (fig. 15). A collegamento della struttura, una forte trabeazione con aggetti su cui, in corrispondenza dei

<sup>12</sup> Ibid; vedi anche E. Gavazza, *Anamorfosi e inganno ottico. Alcune forme di decorazione ad affresco in Liguria nel secolo XVII*, in F. Farneti, D. Lenzi (a cura di), 2006, pp. 131-140 e per lo studio delle quadrature in Liguria vedi E. Gavazza, *Lo spazio dipinto*, Genova 1989; E. Gavazza, L. Magnani (a cura di), *Pitture e decorazioni a Genova e in Liguria nel settecento*, Genova 2000, L. Magnani, *Luca Cambiaso da Genova a L. Escoriale*, Genova 1995.



piedritti, si imposta una membratura trasversale a chiusura dello spazio virtuale. Le cornici delle vele sono raccordate dalla trabeazione tramite un cranio di ariete. La macchina architettonica svolge una funzione coesiva tra le parti figurate, differenziandole in tre registri sovrapposti: la parte centrale è suddivisa in nove riquadri narranti le storie della Genesi, il secondo registro è costituito dai troni dei Profeti e delle Sibille; nei pennacchi, l'ultimo è costituito da vele e lunette contenente gli antenati di Cristo. Michelangelo non utilizza un punto di vista unico, costringendo l'osservatore ad un'unica visione preferenziale ma dà un punto di fuga ad ogni coppia di lesene»<sup>13</sup> (fig.16).



Fig. 15 - Michelangelo, Cappella Sistina, Sibilla cumana, 1508-12, Città del Vaticano. Palazzi Vaticani.



Fig. 16 - Michelangelo, Cappella Sistina, Creazione di Adamo, 1508-12, Città del Vaticano. Palazzi Vaticani.

<sup>13</sup> [www.quadraturismo.it](http://www.quadraturismo.it); *Michelangelo e la Sistina. La tecnica, il restauro, il mito*, Catalogo della mostra, Roma 1990; F. Mancini, *Raffaello in Umbria, cronologia e committenza. Nuovi studi e documenti*, Perugia 1987.



Fig. 17 - Raffaello, *Stanza dell'incendio del Borgo*, 1508-20, Città del Vaticano. Palazzi Vaticani.



Le sperimentazioni di architettura dipinta operata da Raffaello e dal suo entourage costituisce una tappa importante per lo sviluppo della quadratura e sarà determinante per lo sviluppo successivo di generi pittorici specifici che da essi dipenderanno: vedutismo prospettico, pittura di rovine, scenografia teatrale, tutti affini al quadraturismo.

Gli affreschi della *Segnatura*, di *Eliodoro* e *l'Incendio di Borgo* e dell'*Incoronazione di Carlo Magno* nelle stanze di Giulio II (figg. 17-18), costituiscono un ciclo pittorico importante per Raffaello e i suoi collaboratori (Giulio Romano, Giovanni da Udine e Perin Del Vaga), in quanto tutte le scene vengono inquadrate da una finta architettura, ripartita da figure di telamoni, erme, figure monocrome, realizzata con punti di vista multipli. Lo spessore degli archi, con il sottarco decorato, è costruito in è prospettiva centrale, con un punto di vista proprio, diverso da quello utilizzato nella rappresentazione delle scene figurate.

La città nella quale fiorisce una vera e propria scuola di pittori prospettici e quadraturisti fu Mantova, dove Giulio Romano, allievo di Raffaello e

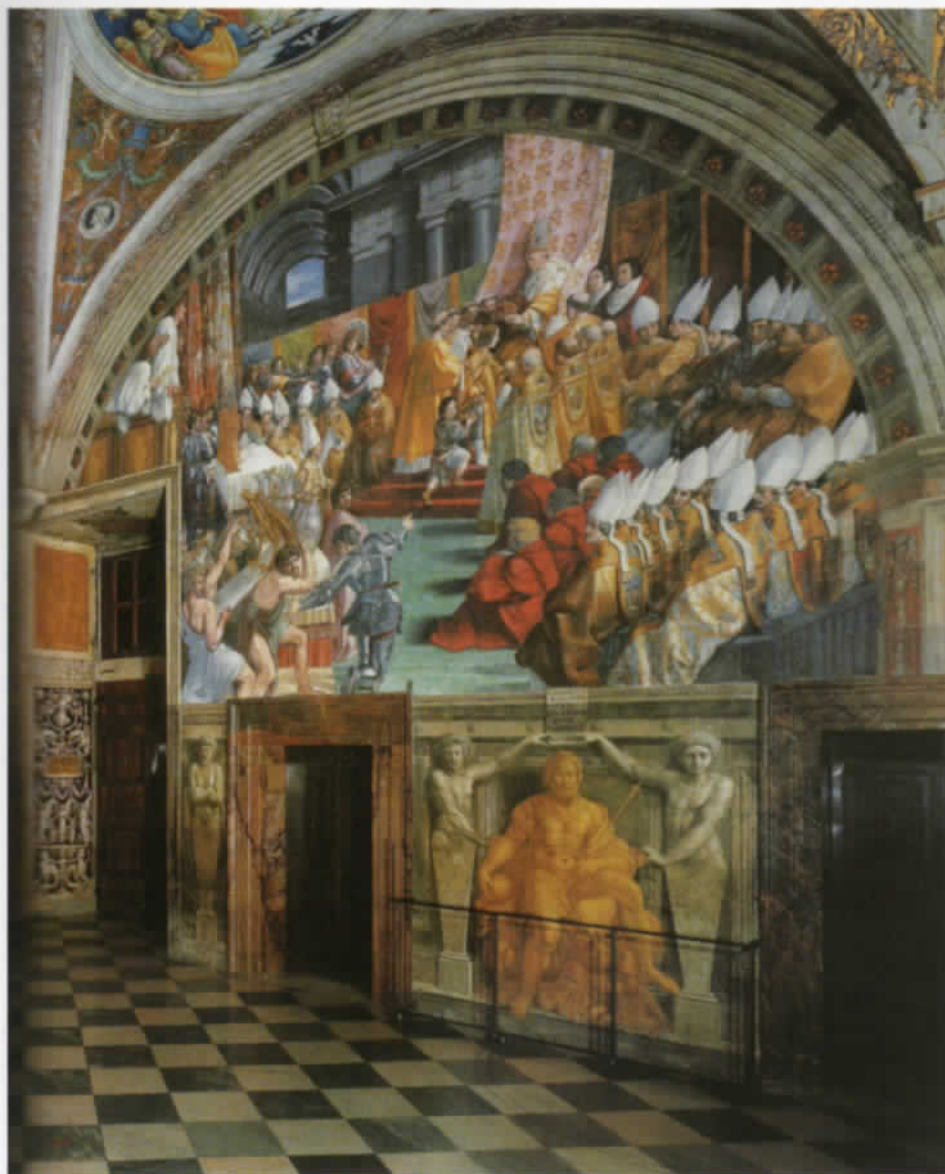


Fig. 18 - Raffaello,  
*Stanza dell'incendio  
del Borgo, Incoronazione  
di Carlo Magno*,  
1508-20,  
Città del Vaticano.  
Palazzi Vaticani.



pittore e architetto di Federico Gonzaga, realizza la decorazione di Palazzo Te. Qui lo sperimentalismo illusivo coinvolge varie stanze, particolarmente ardite sono la Sala dei Giganti e la Stanza dei Cavalli.

«Nel soffitto della Sala dei Giganti (fig. 19) viene simulato un finto loggiato circolare che crea un illusionismo prospettico che sarà tipico del barocco, con una accentuazione della ascensione senza precedenti, e dove il gusto della meraviglia e dell'artificio ingegnoso raggiungono toni elevatissimi. Giulio Romano spinge al massimo la propria inclinazione al capriccio e alla licenza, già sottolineati in altre parti, sia architettoniche che decorative del palazzo. Nella stanza dei Cavalli (fig. 20) il pittore qualifica le pareti con una struttura architettonica dipinta a pilastri corinzi, ricordando esempi di palazzi romani tra cui la Sala delle Colonne alla Farnesina. Tra i pilastri si aprono finte nicchie in cui sono atteggiati come statue, divinità dipinte in monocromo, entro finestre illusorie, sullo sfondo di paesaggi dall'orizzonte ribassato, l'artista inserisce i cavalli che vengono esaltati da una straordinaria monumentalità»<sup>14</sup>.

A partire dalla seconda metà del Cinquecento si registra il genere della quadratura diviene molto in voga nel Veneto e in Emilia, e tuttavia non può considerarsi lo sviluppo di una tradizione decorativa solo locale, ma risulta il felice incontro di una soluzione decorativa congeniale allo stile architettonico di quelle regioni, con l'applicazione dei principi della prospettiva elaborati dai trattatisti.



Fig. 19 - Giulio Romano,  
*Sala dei Giganti*,  
1531-34, Mantova.  
Palazzo Te.

<sup>14</sup> [www.quadraturismo.it](http://www.quadraturismo.it); M. Fagiolo, M. L. Madonna (a cura di), *Baldassarre Peruzzi. Pittura, scena e architettura nel Cinquecento*, Roma 1987.



Fig. 20 Giulio Romano,  
*Stanza dei Cavalli*,  
1531-34, Mantova.  
Palazzo Te.

«Nel XVI secolo si assiste ad una fioritura di trattati di architettura i quali riservano un ampio spazio allo studio della prospettiva applicata; quasi tutti i trattatisti, oltre al già citato Sebastiano Serlio, Vincenzo Danti, Daniele Barbaro, Andrea Palladio, Jacopo Barozzi detto il Vignola e Vincenzo Scamozzi rivestono il ruolo di ispiratori del genere della quadratura e del prospettivismo pittorico»<sup>15</sup>.

Nel Secondo Libro di *Architettura* (1545) di Sebastiano Serlio oltre ai concetti e alle celebrazioni della prospettiva rinascimentale si annoverano preziose indicazioni sulla scenotecnica e sono presenti tre incisioni delle tre scene, la tragica (fig. 21), la comica e la satiresca, che Vitruvio indicava nel suo Trattato. Anche Baldassarre Peruzzi contribuirà ad incrementare gli studi sulle prospettive legate alla scenografia, come mostra del resto l'incisione della scena della commedia (fig. 22): lo spazio piano e interamente agibile del proscenio si prolunga in profondità, verso il fondale, con un piano in declivio, inclinato secondo un certo angolo, con quinte prospettiche disposte simmetricamente in profondità. L'illusione spaziale è il collegamento tra lo spazio agibile e quello prospettico del fondale dipinto attraverso elementi ugualmente rappresentati. Lo stesso Peruzzi fu l'autore della grande Sala delle colonne della villa Farnesina a Roma (fig. 23), dove il grande effetto illusionistico è reso attraverso un finto loggiato costituito da imponenti colonne doriche.

Questo genere di decorazioni diventano parte integrante nella progettazione di una residenza come mostra il celebre connubio delle pitture illusionistiche di Paolo Veronese che decorano l'interno delle famose ville palladia-

<sup>15</sup> [www.quadraturismo.it](http://www.quadraturismo.it)





Fig. 21 - Sebastiano Serlio, *Sette Libri sull'Architettura, Scena Tragica*, incisione, 1600, Milano, Museo Teatro alla Scala.



Fig. 22 - Baldassarre Peruzzi, *Bozzetto di scena per Commedia*, Firenze Uffizi.

ne. Villa Barbaro a Maser (fig. 24) costituisce l'esempio più evidente del forte legame tra la progettazione della villa e dell'impianto pittorico.

L'opera di Mantegna, come abbiamo visto, apre la via ad un genere affine e parallelo, quello delle prospettive aeree, degli sfondati a cielo aperto, il



Fig. 23 - Baldassarre Peruzzi, *Sala delle colonne*, 1509-12, Roma. Villa Farnesina.



Fig. 24 - Paolo Veronese, *Sala dell'Olimpo*, (part.), 1560-62, Maser. Villa Barbaro.



cui più popolare realizzatore è da considerarsi Antonio Allegri detto Correggio. Nella cupola del duomo di Parma si realizza una fusione tra spazio della chiesa e l'immagine pittorica tanto da suscitare nello spettatore un forte coinvolgimento emotivo dato il profondo vortice nel quale sono risucchiate figure e nubi (figg. 25-26)



Fig. 25 - Antonio Allegri detto Correggio, *Assunzione della Vergine, Trionfo d'angeli e Patroni di Parma*, 1526. Parma. Duomo, cupola.





Fig. 26 - Antonio Allegri detto Correggio, *Affreschi della volta*, 1519, Parma. Monastero di S. Paolo. Camera della Badessa.

### La grande stagione della Quadratura fra Sei e Settecento

Lo sviluppo della quadratura trova nel periodo barocco il momento di maggiore espressione, infatti sposando a pieno la poetica della meraviglia gli scenografici "sfondati" producono architetture illusorie al limite del virtuale, grazie alla conquista scientifica della tecnica prospettica. Il ruolo da protagonista nella realizzazione del genere della quadratura spetta senza dubbio ai due pittori emiliani Agostino Mitelli e Angelo Michele Colonna che lasceranno un patrimonio inestimabile di architetture dipinte. In Italia collaborarono entrambi a diversi cantieri decorativi di residenze tra l'Emilia e la Toscana, in particolare si ricorda la celebre decorazione dei Saloni di Palazzo Pitti tra il 1639 e il 1641 (figg. 27-28-29-30-31). A testimonianza della popolarità del genere pittorico in cui i due pittori emiliani si erano specializzati, nel 1658, furono chiamati a Madrid per collaborare alla decorazione dell'*Alcazar Real* e del *Palacio del Buen Retiro*. A Mitelli inoltre spetta anche la pubblicazione di un manoscritto intitolato *Freggi dell'architettura* (1645) (fig. 32), che sicuramente contribuì a rendere più immediata la diffusione di tale genere pittorico.



Fig. 27 - A. Mitelli,  
M. Colonna, Salone.  
1639-41, Firenze.  
Palazzo Pitti.





Fig. 28 - A. Mitelli, M. Colonna, Salone. 1639-41, Firenze. Palazzo Pitti.

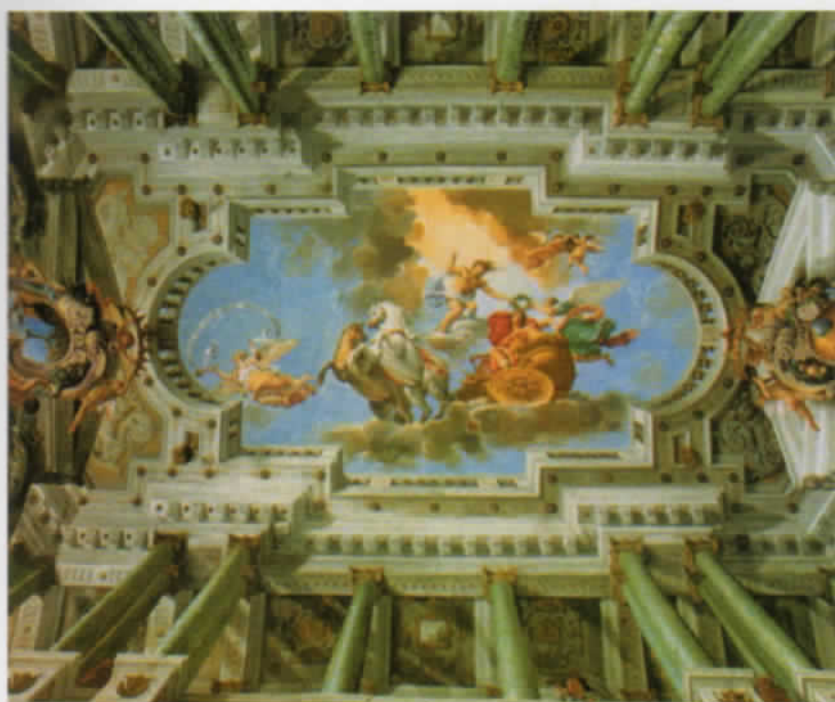


Fig. 29 - A. Mitelli, M. Colonna, *Trionfo di Alessandro Magno*, volta, 1639-41. Firenze. Palazzo Pitti.



Fig. 30 - A. Mitelli, M. Colonna, *Trionfo di Alessandro Magno*, (part.), 1639-4. Firenze. Palazzo Pitti.



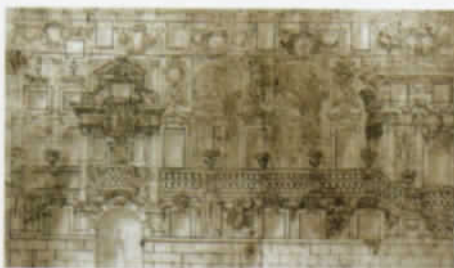
Fig. 31 - A. Mitelli, M. Colonna, *Trionfo di Alessandro Magno*, (part.), 1639-41. Firenze. Palazzo Pitti.



Fig. 32 - A. Mitelli,  
*Freggi dell'Architettura*,  
incisione, 1645.



Fig. 33 - Ferdinando Galli  
Bibiena, *Facciata  
del Collegio dei Nobili  
di Parma* (disegno).  
Galleria Nazionale  
dei disegni e delle stampe,  
Roma.



Ancora in Emilia si debbono annoverare Francesco e Ferdinando Bibiena che formatosi a Bologna andarono via via «specializzandosi come pittori di architetture illusionistiche, vale a dire di quadrature e di scene, nei quali gli artisti bolognesi detenevano un indiscusso primato»<sup>16</sup>. In particolare Ferdinando si specializzerà nel campo della scenografia e dopo un breve soggiorno a Roma rientrerà a Bologna e inizierà a collaborare con i grandi allestitori di spettacoli effimeri, come Mauro Aldovrandini per la decorazione del Teatro della Fortuna di Stefano Torelli. Al rientro da Fano riceve i primi incarichi per quadrature in ville e palazzi signorili<sup>17</sup>, in particolare la decorazione del Collegio dei Nobili a Parma (fig. 33), oggi purtroppo perduta. A Francesco Galli Bibiena spetta la decorazione del Salone del Palazzo Fantuzzi di Bologna (fig. 34), datata 1684.

Fig. 34 - Francesco Galli  
Bibiena, affreschi  
del salone, 1684. Bologna.  
Palazzo Fantuzzi.



<sup>16</sup> D. Lenzi 2006, p. 276; id. (a cura di), *I Galli Bibiena. Una dinastia di architetti e scenografi*, Bibbiena 1997; V. Fortunati (a cura di), *Pittura bolognese del '500*, Bologna 1986.

<sup>17</sup> D. Lenzi 2006, pp. 276-277; A. M. Matteucci, *I decoratori di formazione bolognese tra Settecento e Ottocento. Da Mauro Tesi ad Antonio Basoli*, Milano 2002; Id., A. Stanziani (a cura di), *Architetture dell'inganno. Cortili bibieneschi e fondali dipinti nei palazzi storici bolognesi ed emiliani*, Bologna 1991.

Un altro caposaldo importante di questa stagione artistica è rappresentato dalla figura di Andrea Pozzo, pittore e teorico, che realizzò opere importantissime in Italia, la navata della chiesa di S. Ignazio a Roma, e in Europa e che opera una trattazione esauriente sul genere pittorico del quadraturismo nel suo trattato *Perspectiva pictorum et architectorum*, in cui fornisce alcune tavole semplificative sulla costruzione prospettica (figg. 35-36-37). In questo trattato sono numerose le questioni affrontate come la pratica del sottoinsiù che secondo Pozzo è pensata per essere trasportata su un reticolo piano i cui fili sono tenuti come fili di riferimento. «Per le cose che si fanno in piano, bastano due graticole come è noto; una delle quali si mette nel disegno, l'altra nell'Opera grande» (P. A. Pozzo *Perspectiva pictorum et architecto-*

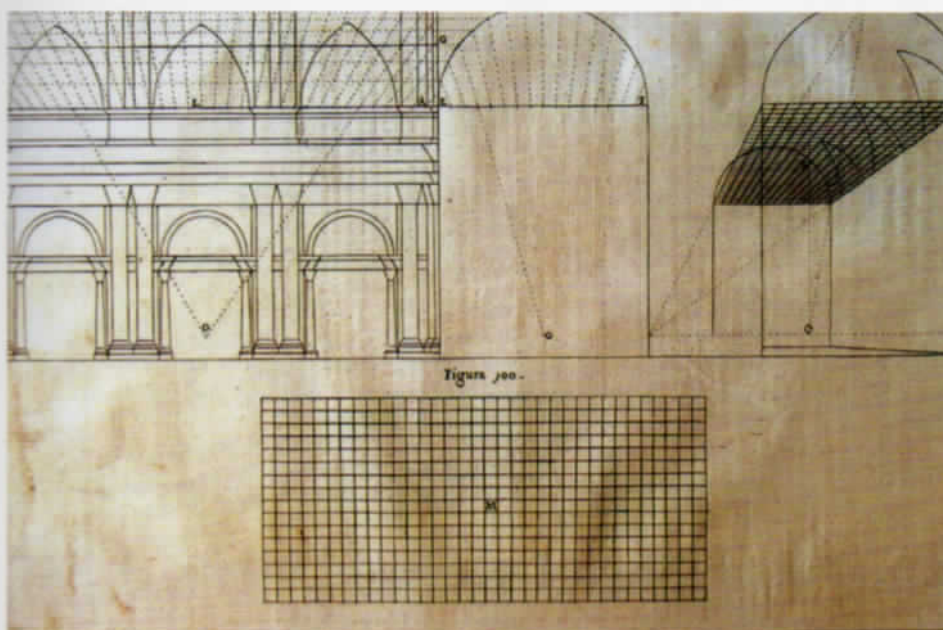


Fig. 35 - Andrea Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum*, 1693, tavola 100 (da F. Farneti, D. Lenzi 2006).

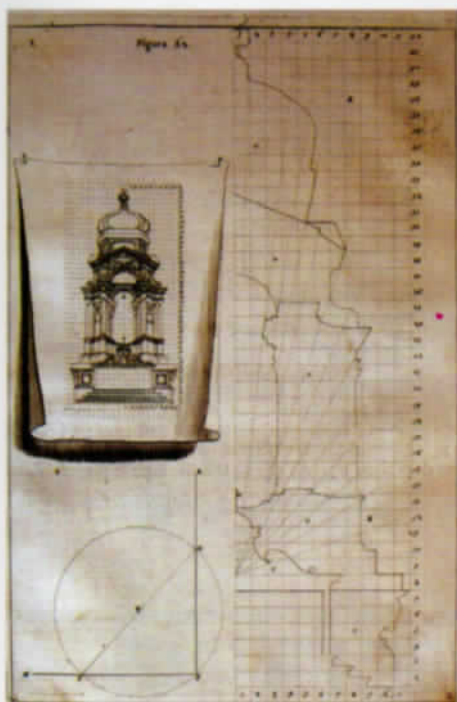


Fig. 36 - Andrea Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum*, 1693, tavola 62 (da F. Farneti, D. Lenzi 2006).

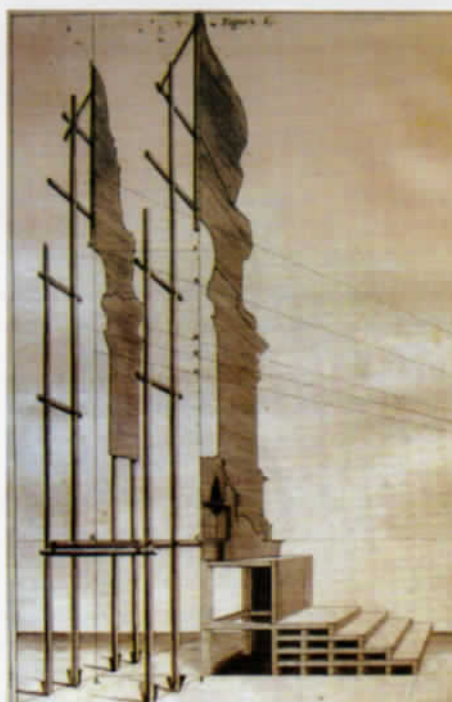


Fig. 37 - Andrea Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum*, 1693, tavola 63 (da F. Farneti, D. Lenzi 2006).



rum)<sup>18</sup>. Mi sembra molto interessante mostrare lo studio di Elena Fossi che mostra la presenza nella quadratura fiorentina di S. Maddalena dei Pazzi a Firenze del metodo della graticola di Pozzo con l'individuazione dei centri geometrici (fig. 38). Lo stesso Pozzo intraprende anche decorazioni anamorfiche, per esempio nella chiesa della Missione a Mondovì<sup>19</sup>, qui la pittura apparirà distorta sino a quando l'osservatore non individui il giusto punto di vista (fig. 39).

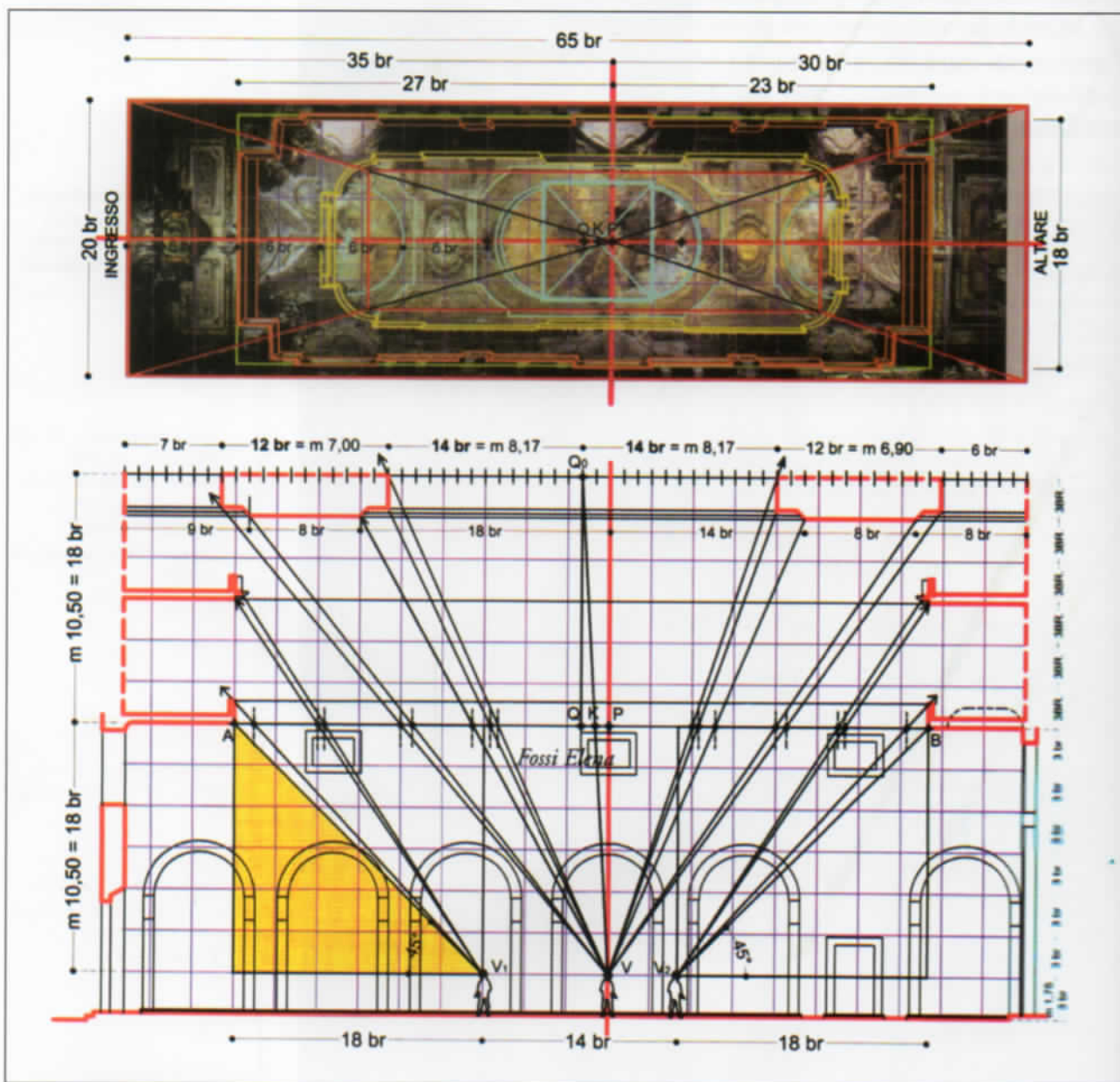


Fig. 38 - Schema grafico della quadratura e sezione longitudinale e individuazione dei tre punti di vista dell'osservatore della volta di Santa Maria Maddalena dei Pazzi, Firenze. Ricostruzione a cura dell'arch. Elena Fossi (da F. Farneti, D. Lenzi 2006).

<sup>18</sup> M. T. Bartoli, E. Fossi, *Quadraturismo: le tre graticole di Padre Pozzo e il soffitto di Santa Maria Maddalena a Firenze*, in F. Farneti, D. Lenzi (a cura di 2006), p. 68.

<sup>19</sup> B. Aterini, *Andrea Pozzo e l'illusione ottica dello spazio: la chiesa della Missione a Mondovì*, in F. Farneti, D. Lenzi (a cura di 2006), pp.335-346.



Fig. 39 - Ricostruzione della cupola della chiesa della Missione di Mondovì secondo l'unico punto di vista corretto. Ricostruzione a cura di Barbara Aterini (da F. Farneti, D. Lenzi 2006).



### La grande stagione dell'illusionismo prospettico in Italia meridionale

Quale è la situazione artistica tra Napoli capitale e le province riguardo alla grande decorazione tra '600 e '700?

Interessanti note introduttive al problema sono state offerte da Riccardo Lattuada con particolare attenzione al pittore Giacomo del Po e Viviano Codazzi a Napoli<sup>20</sup>.

L'intuizione di Mimma Pasculli circa il rapporto tra Puglia e Campania, espresso nei suoi studi con puntuali confronti e dati documentari<sup>21</sup>, ha suscitato l'interesse alla verifica in Campania da parte di Giuseppe Rago, che ne ha evidenziato la consistenza nel suo recente saggio sul Quadraturismo nelle residenze nobiliari campane<sup>22</sup>.

Infatti il Rago pone giustamente a confronto la controsoffittatura in tela (simulante un affresco) (figg. 39-40) della galleria di Palazzo Correale (Casa grande datata sul portale 1776) a Sorrento con le già note volte pugliesi a architetture illusionistiche del Palazzo Manes a Bisceglie (fig. 41, 41a e 41b) e del Palazzo Broquier a Trani (fig. 42), attribuito dalla Pasculli a Filippo Pascale per analogie con la volta (1767) del Palazzo Troiano Spinelli a Napoli<sup>23</sup>.

Si potrebbe ipotizzare la mano di Filippo Pascale per tutte e tre le volte, a cui posso aggiungere come confronto un altro recente ritrovamento nel Salento a Botrugno, nel Palazzo baronale (fig. 43). Quest'ultimo, di simile costruito prospettico ma di qualità inferiore – a mio parere – rispetto ai già citati altri esempi, è documentato come opera del "pittore ornamentista" Ludovico Giordano finora sconosciuto (1773)<sup>24</sup>.

<sup>20</sup> R. Lattuada (a cura di), *Capolavori in festa. Effimero barocco a Largo di Palazzo (1683-1759)*, Catalogo della Mostra, Napoli 1997.

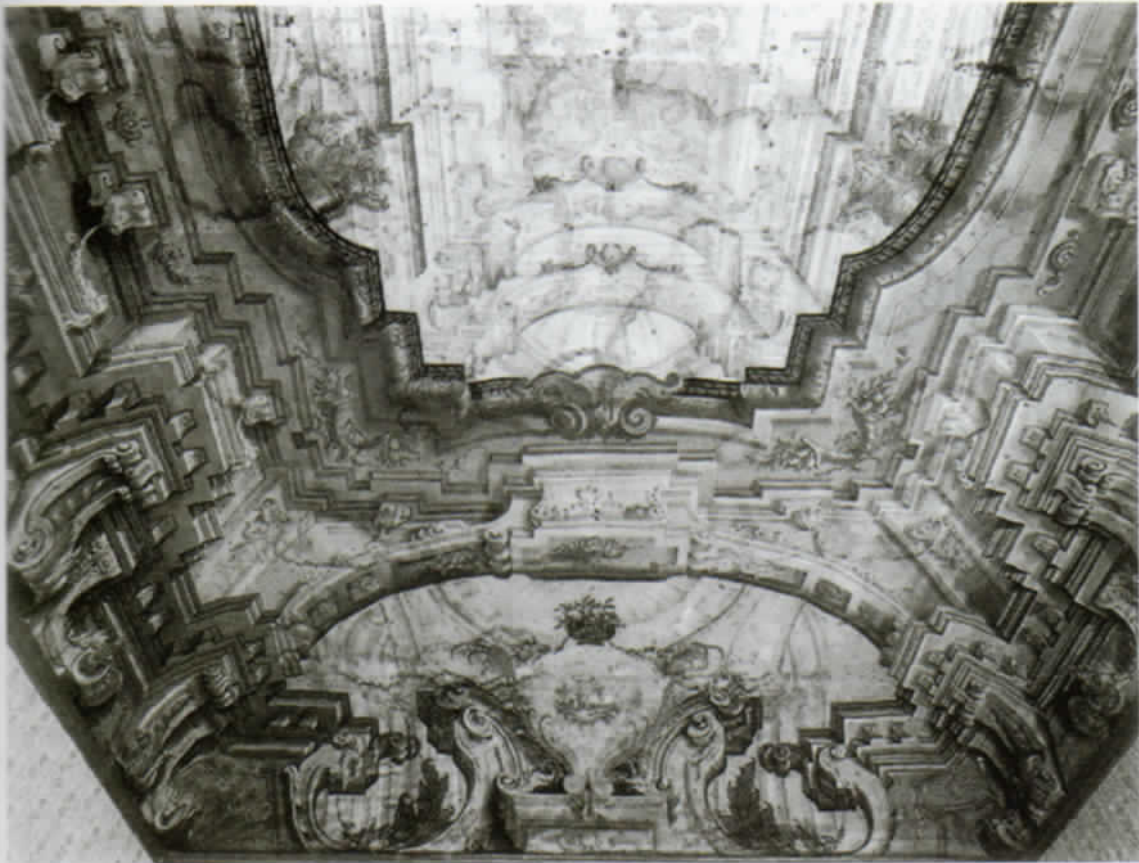
<sup>21</sup> A cominciare dal volume *Arte napoletana in Puglia dal XVI al XVIII secolo* (dai Documenti dell'Archivio Storico del Banco di Napoli a cura di E. Nappi), Fasano di Puglia 1983, per arrivare al saggio *Paolo de Matteis e la grande decorazione barocca in Puglia* (in M. Fagiolo, V. Cazzato, M. Pasculli Ferrara, *Atlante del Barocco in Italia. Terra di Bari e Capitanata*, Roma 1996, II edizione 2002, III edizione 2008, pp. 97-116). In questo saggio è stata evidenziata per la prima volta in maniera analitica per il '700 la differenza di tecnica e di materiali per realizzare, in chiese e in palazzi, la decorazione totale delle volte:

- a) dipingendo direttamente ad affresco sulle volte in muratura;
- b) realizzando una "controsoffittatura", formata da un soffitto a lunghi listelli di legno accostati, con centina, da dipingere direttamente o da utilizzare come supporto per enormi tele applicate con chiodi o incollate;
- c) realizzando un "soffitto ligneo a tavolato", piatto, formato da lunghi listelli di legno accostati, da dipingere direttamente o da utilizzare come supporto per tele applicate con chiodi o incollate che coprono l'intera superficie, oppure per tele che parzialmente ricoprono la superficie (e in genere vengono incorniciate), mentre il resto del tavolato ligneo è dipinto direttamente, quindi con effetto di tecnica mista. Vedi anche P. Leone de Castris, *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1573-1606. L'ultima maniera*, Napoli 1991; Id., *Pittura del Cinquecento a Napoli. 1540-1573. Fasto e devozione*, Napoli 1996; Id., *Italia meridionale*, in M. Gregori (a cura di), *Pittura murale in Italia. Il Cinquecento*, Bergamo 1997, pp. 216-245.

<sup>22</sup> G. Rago, *Quadraturismo nelle residenze nobiliari campane*, in M. Fagiolo (a cura di) *Atlante tematico del Barocco in Italia. Il sistema delle Residenze nobiliari. Italia meridionale*, Roma 2009, pp. 97-101.

<sup>23</sup> Ibidem, p. 101.

<sup>24</sup> A. Cassiano, *Decorazioni scenografiche nei palazzi aristocratici del Salento*, in M. Fagiolo (a cura di) *Atlante tematico del Barocco in Italia. Il sistema delle Residenze nobiliari. Italia meridionale*, Roma 2009, p. 284.



Figg. 39-40 - Sorrento. Palazzo Correale (Casa Grande). Volta della Galleria (attribuibile al quadraturista napoletano Filippo Pascale, secolo XVIII, controsoffittatura lignea di Gaetano e Francesco Petagna).





Fig. 41 - Bisceglie (Bari). Palazzo Manes. Volta del salone (attribuita al quadraturista napoletano Filippo Pascale, secolo XVIII).

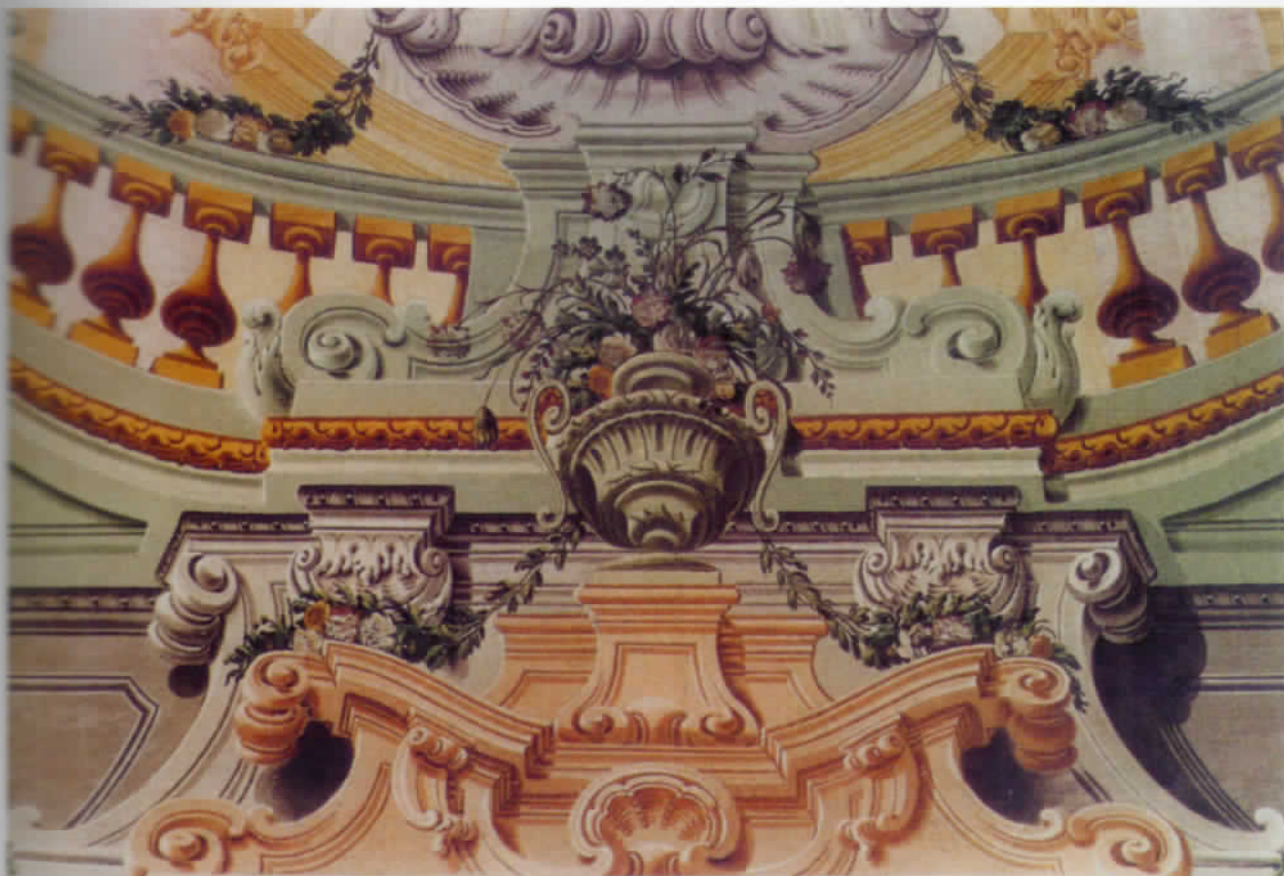


Fig. 41a - Bisceglie (Bari).  
Palazzo Manes.  
Volta del salone (attribuita al quadraturista napoletano Filippo Pascale, secolo XVIII), particolare della decorazione.



Fig. 41b - Bisceglie (Bari).  
Palazzo Manes.  
Volta del salone (attribuita al quadraturista napoletano Filippo Pascale, secolo XVIII), particolare.





Fig. 42 - Trani (Bari). Palazzo Brouquier. Volta del salone a finte architetture (attribuita a Filippo Pascale, secolo XVIII).





Fig. 43 - Botrugno (Lecce). Palazzo baronale. Volta del salone (documentata al pittore ornamentista Ludovico Giordano, 1773).



Culmina in Puglia tale tipo di decorazione nel Palazzo ducale di Martina Franca nelle varie sale affrescate e decorate a prospettiva illusionistica, dove grazie all'intervento del pittore martinese Domenico Carella si introducono stilemi pienamente rococò nei riccioli dei cartigli e delle cornici (1771-1776).

Si ignora il nome del pittore ornamentista (fig. 44), tuttavia sottolineo l'impressionante somiglianza con la decorazione di palazzo Butera a Palermo e precisamente – per fare un esempio – col particolare dell'affresco della volta del Salone siciliano, dove troneggia la figura di una dama (fig. 45) (opera di G. Martorana, le quadrature di autore ignoto, dopo il 1759) al di sotto della solita architettura illusionistica dell'arco mistilineo, che si apre sul rituale fondale panoramico. Dunque da Napoli alla Puglia alla Sicilia il linguaggio dell'illusionismo prospettico nel '700 sembra simile, mentre meno chiaro è l'orizzonte per quanto riguarda il secolo XVII.

I casi delle quadrature prospettiche alla Andrea Pozzo presenti fra fine '600 e inizio '700 nel Palazzo baronale di Sternatia (in provincia di Lecce) (fig. 46) e della cattedrale di Sansevero (in provincia di Foggia) (fig. 47) sembrano essere allo stato attuale degli studi gli unici esempi dell'influenza della cultura ufficiale della Quadratura in Puglia.

La realtà meridionale e napoletana sembra come distaccata o per lo meno non fortemente influenzata nel '600 dalla temperie artistica centro-settentrionale, anche se non possiamo dimenticare a Napoli la figura dell'ar-

Fig. 44 - Palermo.  
Palazzo Butera.  
Particolare della volta  
del salone (figure  
di G. Martorana,  
architetture attribuite  
a Giuseppe Cavarretta,  
post 1759).





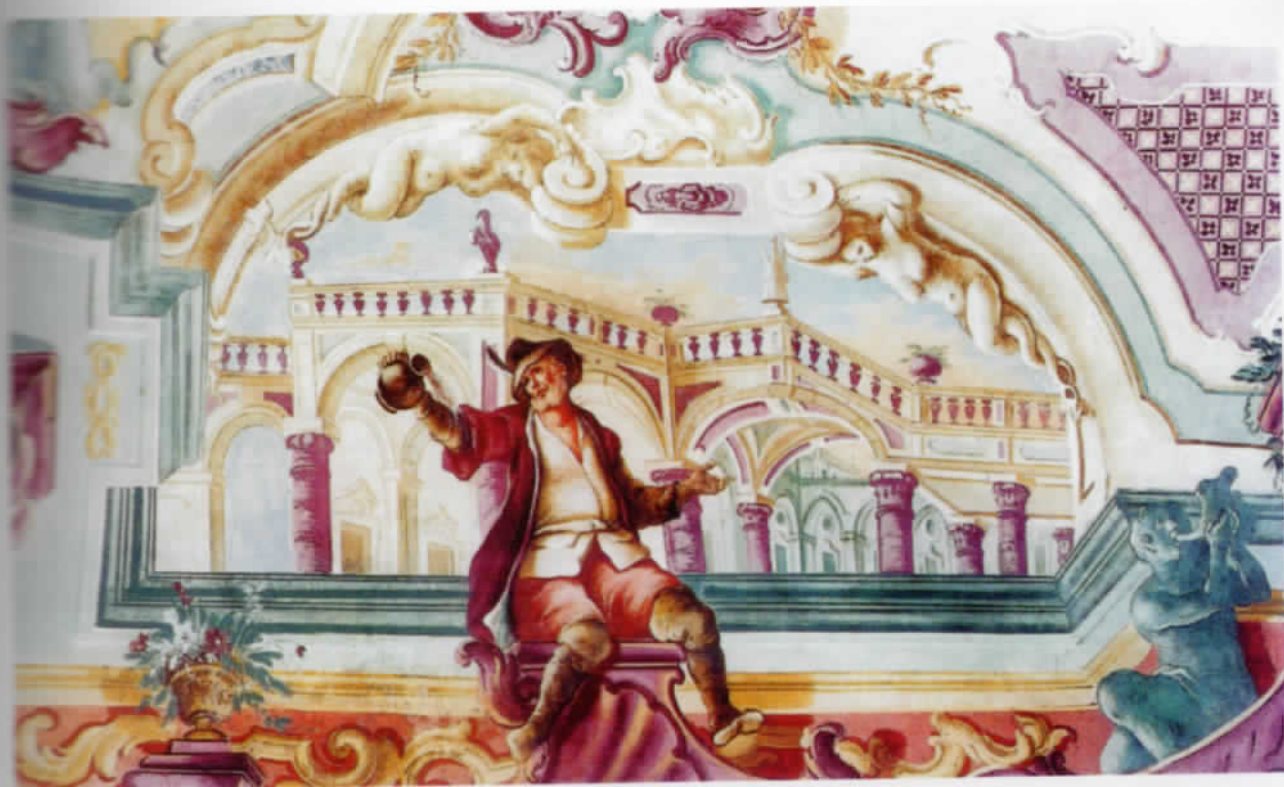


Fig. 45 - Martina Franca. Palazzo ducale. Particolare della volta (Domenico Carella, allegoria; affresco, 1776-1777).

chitetto scenografo Guglielmelli e il suo operato "quadraturistico" dopo il terremoto del 1688. Abbiamo visto come il quadraturismo abbia raggiunto altissimi livelli a Roma nell'opera di padre Pozzo che «fondendo i principi della prospettiva architettonica con quella aerea di derivazione correggesca in una egregia organizzazione di spazi fittizi e di cieli aperti, creò un modello decorativo cui guardò tutta la pittura barocca, e in particolare i quadraturisti del Settecento tedesco»<sup>25</sup>. A Roma anche Mitelli e Colonna sono presenti, lasciando un pregevole esempio del loro operato in una Sala di Palazzo Spada, grazie alla committenza del raffinato cardinale Spada<sup>26</sup>.

Ma Mitelli e Colonna non saranno mai a Napoli, mentre partiranno per la Spagna, chiamati a decorare le grandi residenze tra cui il Buen Retiro. Certo, giravano i trattati, a cominciare dai due volumi del *Perspectiva pictorum et architectonorum*, illustrati da 220 tavole, che sappiamo una certa influenza hanno esercitato nella prima metà del '700 sull'architetto napoletano Ferdinando Sanfelice<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> M. Marafon Pecoraro, *La decorazione degli spazi interni dei palazzi palermitani nel XVIII secolo*, in M. Fagiolo (a cura di), *Atlante tematico del Barocco in Italia. Il sistema delle Residenze nobiliari. Italia meridionale*, Roma 2009, p. 325; M. Guttilla (a cura di), *Il Settecento e il suo doppio. Rococò e Neoclassicismo, stili e tendenze europee nella Sicilia dei vicere*, Palermo 2008; F. Farneti, D. Lenzi (a cura di), *L'architettura dell'inganno: quadraturismo e grandi decorazioni nella pittura di età barocca*, Atti del Convegno (Rimini, 28-30 novembre 2002), Firenze 2004.

<sup>26</sup> M. L. Vicini, *Guida alla Galleria Spada*, Roma 1998; Id., *Il collezionismo del Cardinale Fabrizio Spada*, Roma 2008.

<sup>27</sup> R. Lattuada, *Napoli e Bernini: spie di un rapporto ancora inedito*, in *Centri e periferie del Barocco. Barocco napoletano*, Roma, 1992, pp. 647-671; M. Pasculli Ferrara, *Evoluzione della tipologia dell'altare dal Fanzago a Sanmartino*, in V. Casale, *Cosimo Fanzago e il marmo commesso fra Abruzzo e Campani nell'età barocca*. Atti del Convegno (Pescocostanzo, settembre 1992), L'Aquila 1995, pp. 35-62; G. Cantone, *Campania barocca*, Milano 2003.





Fig. 46 - Sternatia (Lecce). Palazzo Granafei. Volta della sala della Gloria dell'Olimpo, affrescata a finte architetture (secolo XVIII).

Sarà proprio un napoletano, il famoso Luca Giordano (1634-1705), ad essere invitato nel 1692 in Spagna da Carlo II per “svecchiare l’ambiente” di un Mitelli e Colonna ed offrire nuove realtà decorative con i suoi cieli sfondati, a cominciare dalla volta del grande Scalone dell’Escorial, residenza del Re.

L’artista napoletano, dopo aver reso internazionale il linguaggio napoletano, torna in patria nel 1692 e muore a Napoli nel 1705, lasciando la grande eredità della sua pittura nella volta della Certosa di San Martino e aprendo la strada al rococò<sup>28</sup>.

Perciò – pensiamo – determinante potrebbe essere stata la presenza di Luca Giordano (Luca “fa presto”) a Napoli, nella seconda metà del ‘600 (pur con le sue grandi tappe a Firenze a Palazzo Medici-Riccardi), a moderare lo sviluppo della quadratura alla maniera del Pozzo, Mitelli, Colonna, Bibbiena. E ciò grazie alla sua prorompente personalità e la sua grande e numerosa scuola operosa fra la seconda metà del ‘600 e la prima metà del ‘700 a Napoli e nelle province<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> O. Ferrari-G. Scavizzi, *Luca Giordano*, vol. I-II, Napoli 1966; II edizione *Luca Giordano 1634-1705*, Napoli 2001; N. Spinosa, *Spazio infinito e decorazione barocca*, in *Storia dell’Arte*, vol. VI, Torino, pp. 324-330.

<sup>29</sup> V. Pugliese, M. Pasculli Ferrara, *Pittura napoletana in Puglia I, II*, in R. Pane (a cura di), *Seicento napoletano. Arte Costume Ambiente*, Napoli, 1984, pp. 196-243, 244-272; M. Pasculli Ferrara, *Luca Giordano, Miglionico ed altri episodi giordaneschi*, in *Ricerche sul Seicento napoletano*, Milano 1991, pp. 209-248.

Perciò si può constatare a Napoli una tendenza di minore presenza di quadrature sulle pareti perché preferibilmente ricoperte interamente di dipinti (come ci testimonia più volte Gerard Labrot nei suoi studi)<sup>30</sup>, e un maggior accentramento di decorazione nelle volte.

Le volte, siano esse affrescate o con controsoffittatura ricoperta di grande tela, sono generalmente dotate alla base di un cornicione a decorazione prospettica mentre nella volta possono avere o un cielo "sfondato" cioè aperto con figure, o un cielo sfondato da architetture multiple.

Questa ultima tipologia si diffonde a cominciare dalla prima metà del Settecento, per trovare più sviluppo come gusto ricorrente nelle residenze reali o nobiliari fra metà '700 e seconda metà del Settecento, fino all'insorgere della diffusione tardiva del gusto neoclassico con volte a motivi a grottesche.

«La controsoffittatura come supporto per la decorazione diventa nel Settecento il veicolo fondamentale della diffusione dei temi della grande stagione decorativa del Barocco napoletano nella provincia campana. La consuetudine del soffitto cassettonato, dorato e intagliato (includente al suo in-



Fig. 47 - San Severo (Foggia). Cattedrale. Quadrature illusionistiche nella zona del presbiterio e del coro (ignoto pittore "prospettico", secolo XVIII).

<sup>30</sup> G. Labrot, *La peinture dans les Inventaires des docteurs napolitains. Quelle peinture?*, in M. Pasculli Ferrara (a cura di) 2004, pp. 310-328; Id., *Peinture et société à Naples. XVI<sup>e</sup> - Commandes, Collections, Marchés*, Seyssel 2010.

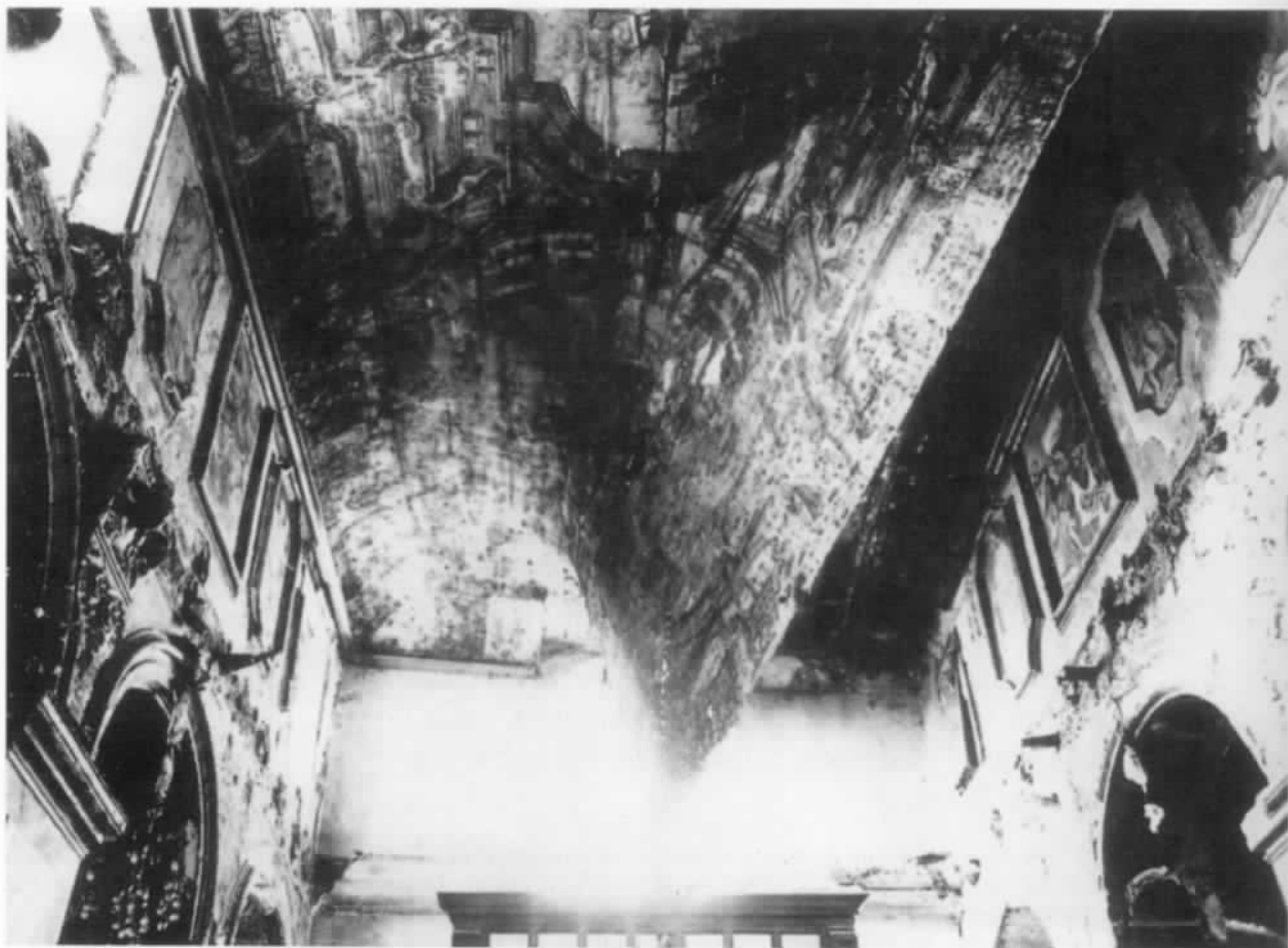


Fig. 48 - Frigento (Caserta). Cattedrale. Soffitto della navata (Antonio Vecchione, dipinto su tela realizzato dopo il sisma del 1731). La foto storica mostra il crollo del suddetto soffitto dipinto, a seguito del terremoto del 23 novembre 1980, e nello stesso tempo rivela come appunto la leggerezza del manufatto dipinto non abbia provocato danni alla chiesa durante la caduta per le scosse.

terno dipinti su tavola e, successivamente, su tela) e la pratica del quadraturismo architettonico ad affresco trovano infatti una più tarda elaborazione in opere costituite dapprima da semplici tavolati di assi di legno su cui la pittura è stesa spesso senza preparazione e soltanto in seguito da strisce di tela di canapa disposte insieme in senso longitudinale, cucite insieme e ancorate al soffitto, il più delle volte di tavole di castagno in maniera tale da simulare una volta a incannucciata, 'ribassata spesso fino al punto di raccordo con le pareti della navata a formare una curva o raccordata da eleganti gelosie in legno intagliato e dorato al registro superiore della navata'»<sup>31</sup> (fig. 48).

La controsoffittatura ricoperta da tela dipinta si diffonde notevolmente a partire dal terremoto del 1731, per via della necessità di avere volte leggere che non creano problemi di eventuali pesanti crolli. Per cui si preferisce questa struttura sia a Napoli che in tutte le province campane e pugliesi<sup>32</sup>.

Su queste controsoffittature si sviluppa la decorazione a prospettiva illusionistica. Grandi esempi nelle ville vesuviane, e nella Reggia di Portici tra gli anni quaranta e cinquanta del Settecento ad opera del pittore e ornamentista Vincenzo Re, che è anche scenografo presso il Teatro S. Carlo a Napoli.



<sup>31</sup> G. Rago 2009, p. 97.

<sup>32</sup> M. R. Nappi, *I soffitti*, in *Dopo la polvere*, 1994, pp. 158-159.

È dunque spiegato lo stretto nesso tra la scenografia, grazie agli apparati effimeri, e questo tipo di decorazione a prospettiva illusionistica che si diffonde a Napoli e nelle province<sup>33</sup>.

E per la pratica esecutiva ci sono molte botteghe con "pittori di figure" e "pittori di ornamenti" tra cui da ricordare sono quelle della famiglia Vecchiano, di Angelo Michele Ricciardi, di Angelo Mozzillo.

«Spesso la simulazione illusionistica non pertiene soltanto alla raffigurazione architettonica, ma anche a quella dello stucco, della scultura e della pittura (sia attraverso il monocromo che col quadro riportato). Qui la rappresentazione dell'architettura, derivante dal trattato di Andrea Pozzo, si arricchisce dell'idea dell'attraversamento degli spazi attraverso le continuità tra i linguaggi e, in particolare, il travalicamento della rappresentazione in stucco nel campo di quella pittorica, scultorea e architettonica, che rimanda alle sperimentazioni romane del Baciccio, brillantemente riprese in ambito napoletano da Francesco Solimena. L'amplificazione dipinta dell'architettura appare amplificazione retorica dello spazio su cui si innesta, mentre il gioco della citazione rimanda all'esempio aulico della galleria di palazzo Pamphili a Roma, dove Pietro da Cortona ripete in affresco il motivo della serliana, presente nel vano architettonico sottostante»<sup>34</sup>.

Tra i grandi "pittori di ornamenti" e di "figure" è da ricordare il famoso pittore Domenico Mondo (già operoso alla Reggia di Caserta) che nel suo palazzo a Capodrise (Caserta) orna il salone angolare del piano nobile attraverso una controsoffittatura in tela con finte prospettive architettoniche e agli angoli le *Virtù cardinali* e *Virtù teologali*<sup>35</sup>.

Se nelle province campane sembra – allo stato attuale degli studi – che si usino più le controsoffittature, a Napoli invece già dalla prima metà del '700 si dipingono direttamente su muro ad affresco. Artisti (pittori di ornamenti o figuristi) da ricordare tra Napoli e le province campane sono Giovanni Greco, già operoso nel 1717 a Nola, Michele Foschini, Filippo Pascale, Lorenzo Zicchitella con Crescenzo Gamba, Nicola Alfano, Giovanni d' Ajello in tante residenze nobiliari.

Eclatante il caso del pittore Giuseppe Funaro quadraturista che insieme al fratello Giovanni decora (con grande sapienza prospettica) la strepitosa volta del convento di S. Francesco a Maddaloni tra il 1756 e il 1757.

E Giovanni Funaro lavorerà come quadraturista alla Villa Campolieto di Ercolano, prima che i fratelli Magrì piacentini giunti con Luigi Vanvitelli lo sostituiscano<sup>36</sup>.

In linea al formulario stilistico del quadraturismo campano settecentesco si muove la decorazione a prospettiva illusionistica in Puglia, in Calabria e nella Sicilia, dove è da ricordare il caso eclatante e unico della volta (1757-58) del Salone (figg. 49-50) di Palazzo Valguarnera Gangi a Palermo, for-

<sup>33</sup> Ricordiamo l'interessante saggio (sul rapporto instauratosi tra i quadraturisti e gli scenografi nel '600) di D. Lenzi, *Quadratura e scenografia: i Bibiena*, in F. Farneti, D. Lenzi, *Realtà e illusione nell'architettura dipinta. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca in Puglia*, Atti del Convegno (Lucca, 2005). Lucca, 2006, pp. 275-284; L. Magnani, A. Leonardi, *Al di là della parete: paesaggio ed elementi di natura nell'illusione dell'affresco*, in L. Farneti, D. Lenzi (a cura di) 2006, pp. 147-156.

<sup>34</sup> G. Rago, 2009, p. 98.

<sup>35</sup> Ibid., p. 99.

<sup>36</sup> Ibid., p. 100.

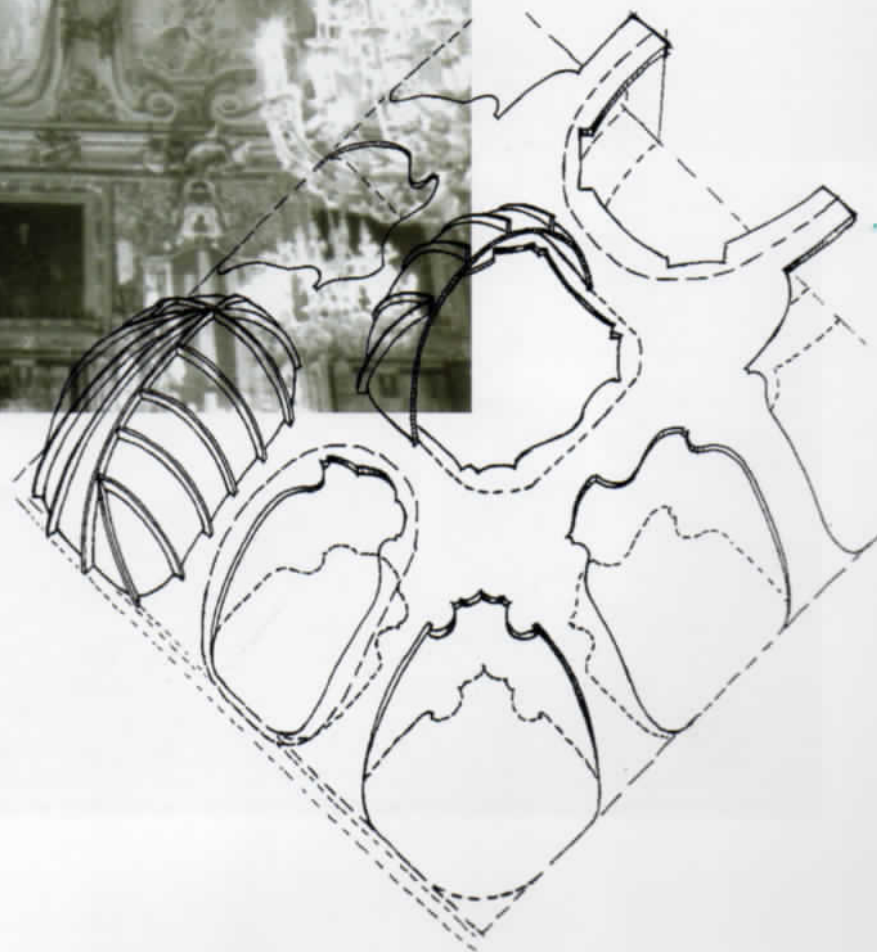




Fig. 49 - Palermo. Palazzo Valguarnera Gangi. Particolare della volta della galleria (1757-58).



Fig. 50 - Palermo.  
Palazzo Valguarnera  
Gangi. Volta della galleria  
(ricostruzione  
assonometrica  
dell'impianto  
con le voltine)  
(da M. Fagiolo, a cura di,  
*Atlante tematico  
del Barocco in Italia.  
Residenze nobiliari.  
Italia meridionale.*  
Roma 2009.





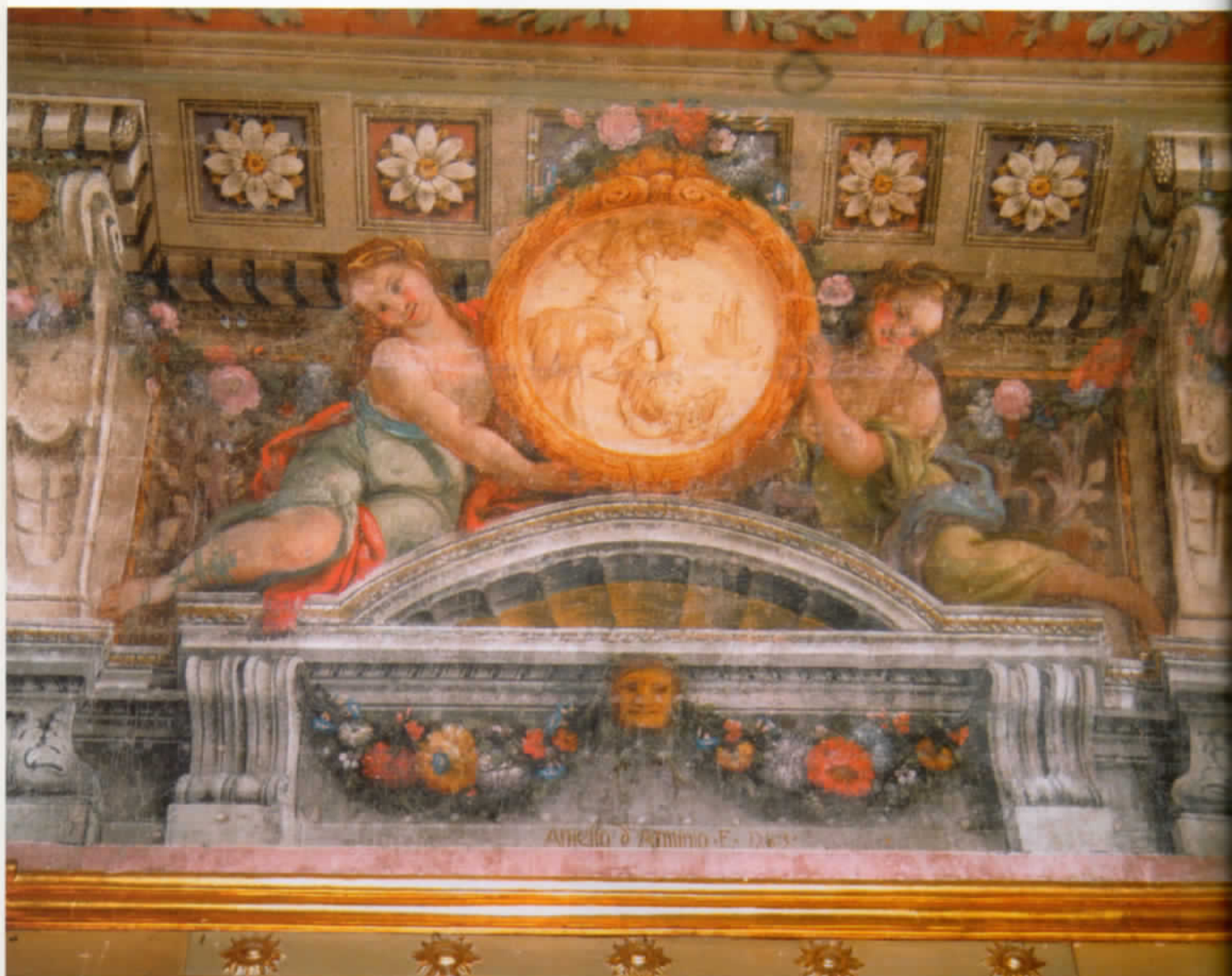


Fig. 51 - Mola di Bari (Bari). Palazzo Roberti-Alberotanza. Decorazione della volta a finta prospettiva illusionistica del primo salone, con particolare della firma "Aniello d'Arminio F. 1783" e dei satiri agli angoli. La volta è realizzata col sistema della controsoffittatura lignea con centine ricoperte da grandi tele dipinte, incollate e inchiodate.

Fig. 52 (a fianco) - Dintorni di Londra. Windsor Castle. Volta della Camera di adunanza della regina (A. Verrio, Allegoria della regina Caterina di Braganza, affresco).







mata da una controsoffittatura a calotta traforata, con una volticina corrispondente ad ogni traforo della calotta stessa, e collegabile a influssi bibieneschi<sup>37</sup>.

Per la Puglia rimando al capitolo specifico successivo in cui vengono segnalati i vari casi di decorazione sparsi sul territorio regionale, testimonianza oggi cospicua di un gusto diffuso, a cui non ancora corrispondono i nomi degli artefici, se non per alcuni casi (come il napoletano Aniello d'Arminio, 1783, per Palazzo Roberti Alberotanza a Mola (fig. 51). Mentre un nome certo e molto affermato è quello del pittore leccese Antonio Verrio, di cui nulla in questo campo si conosce a Lecce (se non testimonianza documentaria di sue tele realizzate per un apparato effimero delle Quarantore per i Gesuiti di Lecce<sup>38</sup>, ma che invece conosciamo come uno dei più grandi decoratori della Londra della metà del '600, operoso per 37 anni sia nelle residenze private che nelle Residenze reali di Windsor Castle e di Hampton Court (figg. 52-53) dove abita fino alla sua morte avvenuta nel 1707<sup>39</sup>.

<sup>37</sup> S. Piazza, *Stagioni costruttive dell'architettura residenziale a Palermo tra XVII e XVIII secolo*, in M. Fagiolo (a cura di) 2009, pp. 304-316. In particolare per l'eventuale influenza dei Bibiena: «A influssi bibieneschi è stata ricondotta anche la volta traforata della galleria, per le affinità riscontrate con i sistemi a doppia calotta ideati da Ferdinando e Antonio Galli Bibiena. Ma la struttura della volta di palazzo Valguarnera in realtà è del tutto originale: non si tratta infatti di una double ceiling ma di un'unica calotta traforata sormontata da cupole cieche di varia forma. Lo scenario messo in atto da questo convegno trova poi diretti riscontri con la pittura a quadratura diffusa in quegli anni a Palermo, di cui la volta della galleria sembra materializzarne gli effetti illusionistici. Questo passaggio da illusione a realtà è stato del resto già individuato nel rapporto tra le quadrature di Colonna e Mitelli e le volte traforate dei Bibiena. I possibili rimandi alle esperienze bibienesche potrebbero quindi dipendere da affinità di intenti più che da un influsso diretto. Il repertorio decorativo e l'atettonicità visiva nei movimenti asimmetrici dei trafori riconducono comunque l'opera nell'orbita del rococò italiano» (ibid., p. 312).

<sup>38</sup> M. Pasculli Ferrara, *Il baldacchino argenteo di Geronimo de Benedetto per la chiesa di S. Croce a Lecce*, in M. Pasculli Ferrara, *Per la Storia dell'Arte in Italia e in Europa. Studi in onore di Luisa Mortari*, Atti del Convegno (Bari, settembre 2003), Roma 2004, pp. 479-483. Degne di nota le notizie che ci tramanda il De Dominicis nelle sue *Vite* (1742-1745), sulla attività giovanile del Verrio per i Gesuiti, dalla macchina delle *Quarantore* per i Gesuiti di Lecce (ibid., p. 479, figg. 9-10), alla volta della "Farmacopea" del Gesù Vecchio a Napoli, datata e firmata 1661.

<sup>39</sup> M. Pasculli Ferrara, *Londra e il suo hinterland: i cicli decorativi di Antonio Verrio nelle Residenze Reali di Windsor Castle e di Hampton Court*, in M. Basile Bonsante (a cura di), *Londra tra realtà e invenzione*, Venezia 2005, pp. 95-126.

Fig. 53 (a sinistra) - Londra. Hampton Court. Scalone affrescato (A. Verrio, *Allegoria di Guglielmo III d'Orange sostenitore del protestantesimo e della libertà*, quale Giuliano l'Apostata; affresco commissionato nel 1700-1701).





ISSN: 2036-0371

ISBN 88-8229-910-1



9 788882 299101 >