



## IL BAROCCO E IL QUADRATURISMO



**ODV Progetto Cultura e Turismo Carignano**

**Tommaso CARENA**

# Indice

<b>1.Introduzione.....</b>	<b>3</b>
<b>2. IL BAROCCO .....</b>	<b>3</b>
2.1 Le origini del termine “BAROCCO .....	3
2.2 Il Barocco.....	3
2.3 Barocco come concetto di stile e di un’epoca .....	4
2.4 Il Barocco e la chiesa.....	4
2.5 Il Barocco e la pittura .....	6
2.5.1 Nascita e sviluppi .....	6
2.5.2 La pittura illusionista.....	9
2.5.2.1 Sotto in su .....	9
2.6 Quadratura.....	10
2.7 Pitture quadraturiste in Carignano .....	11
2.7.1 Chiesa dello Spirito Santo (Battuti Bianchi) .....	11
2.7.2 Cappella della Visitazione .....	13
2.8 Pitture Quadraturiste in Moncalieri.....	14
2.8.1 Chiesa di Santa Croce.....	15
2.8.1.1 Arciconfraternita di Santa Croce .....	15
2.8.1.2 La chiesa.....	15
2.8.2 Chiesa del Gesù.....	18
2.8.3 Monastero delle Carmelitane Scalze – Chiesa di san Giuseppe .....	19
2.9 Pitture Quadraturiste in Piobesi Torinese .....	21
2.9.1 Chiesa dello Spirito santo o dei Battuti Bianchi.....	21
2.10 Pitture Quadraturiste in Vinovo.....	23
2.10.1 Chiesa Santuario San Desiderio .....	23
2.11 Pitture Quadraturiste in Virle Piemonte .....	24
2.11.1 Palazzo Asinari di Piosasco .....	24
2.11.2 Chiesa di San Siro.....	24
<b>BIOGRAFIE .....</b>	<b>26</b>

## **1- Introduzione**

Non è possibile parlare di Quadraturismo senza introdurre alcune nozioni sul Barocco, senza comunque entrare nei dettagli di questo periodo artistico, a cui si rimanda, per informazioni più approfondite, a pubblicazioni che si possono trovare sul sito dell'associazione "carignanoturismo.org". Pertanto, di seguito, si riportano alcune informazioni relative a questo periodo artistico.

## **2- IL BAROCCO**

### **2.1 – Origine del termine "BAROCCO"**

Il termine "barocco" è stato coniato nel corso del '700 per indicare lo stile delle "forme che volano" e per contrapporre l'enfasi, l'esagerazione del Seicento alla sobrietà razionale dell'Illuminismo settecentesco; assume, infatti, sfumatura negativa per la probabile etimologia portoghese (barocco = perla irregolare), e perché richiama alla mente il nome di un sillogismo in cui la logicità della figura non determina la chiarezza del contenuto. Nonostante il Barocco sia stato ampiamente rivalutato alla fine dell'Ottocento, attualmente il termine è ancora utilizzato in maniera spregiativa per indicare un'artificiosità esageratamente ricercata.

### **2.2 – Il Barocco**

Nessuno quanto il poeta spagnolo Calderòn de la Barca ha caratterizzato il Barocco in maniera altrettanto compiuta. Nella sua rappresentazione teatrale allegorica "*El Gran Teatro del Mundo*" (Il grande teatro del mondo), messo in scena per la prima volta nel 1645, egli applica alla sua epoca l'antico luogo comune della "*vita come messa in scena*": di fronte a Dio Padre e alla sua corte celeste gli uomini agiscono come attori: lo spettacolo che essi rappresentano è la loro esistenza e il palcoscenico è il mondo.

La metafora del "*Teatro del Mondo*" attraversa l'intera età barocca, l'epoca compresa tra il volgere del XVI e il tardo XVIII secolo, un'epoca contrassegnata da forti contrasti che si svolgono davanti e dietro il sipario. Essere e apparire, fasto e ascesi, potere e impotenza sono i costanti antagonisti di questo tempo. In un mondo sconvolto da conflitti sociali, guerre e lotte di religione, la gigantesca messa in scena forniva un appiglio sicuro; la rappresentazione di sé dei signori barocchi, tanto papi che re, era al tempo stesso un programma politico. All'interno di questo "*Teatro del Mondo*" il cerimoniale, le indicazioni di regia, diventano lo specchio di un presunto ordine superiore di natura divina.

Le arti, le figurative quanto le plastiche, svolgevano un doppio ruolo: servivano a impressionare o, addirittura, ad "*abbagliare*" i sudditi e contemporaneamente come "*veicolo*" di contenuti ideologici. Esse costituivano le quinte del teatro e creavano l'illusione di un mondo perfettamente ordinato. Nulla può illustrare meglio questo concetto delle pitture prospettiche dei soffitti nelle chiese e nei palazzi: in esse lo spazio della finzione si apre sullo spazio reale e concede uno sguardo all'interno delle sfere celesti.

Non sempre era possibile allontanare le avversità della vita quotidiana; così l'arte dell'età barocca sovente assume forme complesse. Al più esagerato sfoggio materiale si contrappone la gravità di una fede profonda, la più disinibita voluttà di fronte alla coscienza dell'inevitabile morte. In età barocca il motto "*memento mori*" diventa leitmotiv di una società turbata dalle opprimenti difficoltà dell'esistenza. Non a caso, all'interno di rigogliose nature morte del tempo, sovente si cela un richiamo alla caducità, magari sotto forma di verme, di un acino guasto o di un pezzo di pane morsicato.

L'arte barocca si rivolge sempre, in primo luogo, ai sensi degli osservatori: il suo *pathos* teatrale, l'illusionismo, il dinamismo delle sue forme vogliono impressionare, persuadere, indurre a un movimento interiore. Questo spiega il perché essa venga spesso percepita come esaltazione, come pura ricerca di effetti esteriori addirittura ampollosa.

Già lo scrittore italiano Francesco Milizia<sup>1</sup> intorno alla fine del XVIII secolo vide nell'architettura barocca, ad esempio nell'opera di Borromini, *"il superlativo del bizzarro, l'eccesso del ridicolo"*.

Anche in tempi a noi più vicini ci furono commenti di critica all'età barocca. Il filosofo Benedetto Croce, negli anni Venti del '900, ne lamenta la mancanza di "sostanza" e sostiene che il barocco sarebbe un *"gioco...una ricerca dell'espedito finalizzato a suscitare sbalordimento. A motivo del suo carattere il barocco... alla fin fine, malgrado la sua superficiale emotività e calorosità, offre un'impressione proprio di freddo; nonostante la sua ricchezza di immagini e la loro combinazione, lascia un senso di vuoto"*.

### **2.3 – "Barocco" come concetto di stile e di un'epoca**

Le riserve già menzionate nei confronti del Barocco come stile possono essere osservate analizzando l'evoluzione storico-linguistica del termine stesso. Prima che, intorno alla fine del XIX secolo, abbia potuto affermarsi come concetto di stile, esso era già ampiamente usato come aggettivo con l'accezione svalutativa di *"stravagante, bizzarro, sovraccarico, non chiaro e confuso, artificiale e falso"*.

Fu nel 1956, grazie allo studio di Hans Tintelnot<sup>2</sup> *"L'acquisizione del nostro concetto di Barocco"*, che se ne ebbe la prima trattazione a carattere storico.

Originata sullo sfondo di un'estetica classica o classicistica, venne propagata dalle Accademie, in maniera quasi dogmatica, l'immagine negativa di un'arte ampollosa e ridicola.

Solo Jakob Burckhardt<sup>3</sup> comprese l'architettura del XVII e XVIII secolo mettendone in risalto il fenomeno isolato e anomalo.

È pur vero che descrisse il passaggio dal Rinascimento al Barocco come *"l'inselvaticamento di un dialetto"*, ma da quel momento in avanti si era aperta la strada verso un approccio più complesso e verso le prime e più precise analisi formali.

Nel 1875 Burckhardt riconosceva: *"La mia ammirazione per il Barocco aumenta di ora in ora, sono propenso a considerare l'autentica conclusione e il massimo risultato dell'architettura esistente"*. Un notevole cambio di prospettiva.

Negli anni ottanta del XIX secolo il Barocco divenne definitivamente oggetto di ricerca; è vero che questo avvenne in anni in cui con il neobarocco si cominciava ad assumere un'attitudine più libera verso questo stile. Con il venir meno dei vincoli normativi accademici, si introdusse la formulazione del termine tecnico *"Barocco"* usato come sostantivo.

Con il passare degli anni l'immagine del Barocco si è ulteriormente trasformata. In primo piano adesso si trova *"l'opera d'arte totale"*, il concorso e la compenetrazione di tutti i generi artistici della parola e dell'immagine. Oggi, con il concetto di *"Teatro del Mondo"* si apre una sostanziale e più complessa immagine di un'epoca, ora non più percepita come una bizzarra senza senso ma, piuttosto, come intelligente scenario.

### **2.4 – Il Barocco e la chiesa**

All'inizio del XVII secolo, l'Europa era divisa in seguito alle guerre di religione. Le forze innovatrici della borghesia e della Riforma minacciavano l'Europa degli Asburgo. Stati come l'Olanda, l'Inghilterra, la Svezia, le città mercantili e una Francia che trovò la propria forza nella ricchezza della sua borghesia, si scontrarono con un mondo al culmine dello splendore, ma già prossimo al declino. La Germania era divisa in piccoli regni a struttura ancora feudale. La Spagna invece era stata quasi rovinata dalle guerre di Filippo II e dalla debolezza dei suoi re.

Nel bel mezzo di quest'Europa in guerra, Roma godeva un periodo di pace. E proprio qui maturò la cultura del barocco: arte trionfale ma anche arte fatta per illustrare, segnò l'apice di una chiesa universale, che già universale non era più. Benché non si possa ridurre il barocco al solo aspetto religioso, è palese il fatto che si diffuse soprattutto nei paesi per i quali il **Concilio di Trento** costituì una linea da seguire, e che invece incontrò resistenze in tutti i paesi riformati da **Lutero**, l'Olanda in

particolare. Occorre però evitare di identificare barocco e Controriforma. Dal punto di vista della storia delle idee, in questo periodo, è importante la difesa e la rivalorizzazione delle immagini artistiche: da un lato esse favorirono, all'opposto della Riforma, lo slancio dell'opera d'arte religiosa e dall'altro garantirono la continuità con il Rinascimento.

L'Italia è frammentata in numerosi staterelli sui quali padroneggia lo Stato della Chiesa. Il Papato, reduce dalla Controriforma, reprime le idee innovative degli scienziati-filosofi come Giordano Bruno, Campanella, Galileo Galilei, non solo rifiutandole categoricamente, ma condannandole con asprezza attraverso il Tribunale dell'Inquisizione, giungendo talvolta alla repressione violenta.

Infatti il potere con cui ci si deve confrontare è quello della Chiesa Romana che, come uno dei primi atti della nuova politica papale organizza, nel 1622, la *Propaganda Fide*, centro di coordinamento strettamente legato alla mentalità gesuita. E la "propaganda", la "persuasione" diventano il concetto dominante della cultura figurativa la quale deve esercitare il potere di convincimento sullo "spettatore". Ma la persuasione si ottiene attraverso lo stupore di chi guarda; non a caso è di Bernini la frase "*l'ingegno e il disegno sono l'arte magica attraverso cui si deve arrivare a ingannare la vista in modo da stupire*".

Tutta l'arte barocca, nasce da una nuova concezione del mondo dando origine ad una nuova scienza.

La nuova scienza nasce soprattutto con Copernico che aveva saputo opporre alla teoria tolemaica della terra come centro dell'Universo, la visione di un cosmo in cui la Terra è solo uno dei tanti elementi, colloca l'uomo in condizione di sperduto contemplatore della divinità e della natura. Di fronte a questo nuovo concetto, due sono le posizioni che l'uomo può assumere: chiudersi sgomento tragicamente in se stesso, ed è il caso della *Riforma*, oppure aprirsi alla collettività protendendosi alla globalità cosmica a "lode e gloria di Dio", caratterizzando la scelta della *Controriforma*.

Il *Barocco*, figlio della Chiesa Romana, percorre la seconda strada: l'arte assume forme differenti cercando di dare la sensazione di spazio aperto. I caratteri principali del Barocco sono:

- **la complessità**, il rifiuto delle forme semplici e l'uso di forme e strutture articolate
- **la fantasia**, con il ricorso all'immaginazione e a soluzioni strane, imprevedibili, miranti a suscitare meraviglia
- **il senso dell'infinito**, la pittura si allarga alla decorazione illusionistica fino a raddoppiare lo spazio, a "sfondare" i confini delle volte, come in Sant'Ignazio di Andrea Pozzo.

Il "barocco" non è stato, come spesso erroneamente si sostiene, lo stile della Controriforma e soprattutto vanno evitate valutazioni unidirezionali, dato che l'arte barocca contiene al suo interno tendenze molto variegata e talvolta contrastanti. Il barocco diviene in brevissimo tempo, grazie alla sua esuberanza, alla sua teatralità, ai suoi grandiosi effetti e alla magniloquenza profusa su ogni superficie e con ogni materiale, lo stile tanto della Chiesa cattolica che delle monarchie europee, tese verso un assolutismo che ha bisogno di esprimere il proprio potere con tutto il fasto possibile.

Come era già successo nell'epoca del Gotico internazionale, uno stile solo informa quasi tutta l'Europa ed esso diviene la lingua con cui la classe dirigente riscrive la propria storia passata (come nel caso delle grandi famiglie genovesi), e traccia le linee per le future, possibili, vittorie. A Roma il rinnovamento del centro urbano fu per il papato di Urbano VIII prima, di Alessandro VII poi, un'espressione di prestigio: Roma diviene così la prima città che nella sua struttura urbanistica rispecchia il proprio ruolo politico di principale capitale europea. La piazza, un elemento architettonico che già era stato ripensato in chiave monumentale nel XVI secolo da Michelangelo Buonarroti (con la formidabile risistemazione della piazza del Campidoglio), diviene ora la chiave di ogni rinnovamento. San Pietro in Vaticano con i completamenti berniniani della piazza, piazza Navona con la chiesa di Borromini e la fontana del Bernini, piazza del Popolo con le sue tre vie (Ripetta, Lata, del Babuino) e il suo obelisco, diventano i prototipi della nuova idea di città che si irraderà da qui a tutte le grandi capitali europee.

Le inquietudini esistenziali del Seicento si tradussero in mobilità e instabilità: linee curve, serpentine, spirali, torsioni, dominarono la scultura e l'architettura del tempo, così come le ardite metafore della lirica contraddistinsero la letteratura dell'epoca. Furono privilegiati la monumentalità, gli effetti drammatici e i contrasti di luce. In particolare fu ricercato l'illusionismo, un effetto di inganno che traducesse in arte la perdita di certezze dominante nell'epoca. L'illusionismo, cioè la sovrapposizione tra realtà, rappresentazione e finzione, si manifestò in pittura con prospettive impossibili e giochi di specchi che rendevano un'immagine deformata della realtà.

**Dato lo scopo di questa dispensa, di seguito si tratterà solo della pittura in epoca barocca tralasciando tutti gli altri aspetti di questo movimento artistico.**

## **2.5 – Il Barocco e la pittura**

Con "*pittura barocca*" si intende lo stile pittorico che ebbe la sua massima diffusione nel XVII secolo, a partire da Roma, irradiandosi in quasi tutta Europa fino oltre il XVIII secolo.

Il termine barocco si può intendere in due sensi:

- in senso lato e generico, indica tutte le manifestazioni pittoriche dalla fine del XVI secolo al XVIII secolo. Comprende così tutto quello che sta tra il manierismo e il neoclassico, ovvero movimenti stilistici anche molto diversi tra loro, quali il classicismo emiliano, il caravaggismo, il rococò, le scuole locali variamente inquadrabili.

- in senso stretto e peculiare degli studi storico artistici indica invece lo stile dinamico e coinvolgente che in pittura nasce a Roma verso il 1630 coi lavori di Giovanni Lanfranco e di Pietro da Cortona, che raccolgono e sviluppano una serie di fermenti culturali, tra cui i lavori precedenti di Rubens, di Guercino e le suggestioni scultoree di Gianlorenzo Bernini.

È solo in questo secondo caso che sarebbe proprio parlare di "pittura barocca", riferendosi invece al resto come "pittura dei secoli XVII e XVIII" o, con riferimento solo al primo secolo, "seicentismo".

Architetti, scultori e pittori diventano, grazie alle loro opere, il tramite necessario per toccare con efficacia l'animo dei fedeli. Quindi l'arte diventa un mezzo della Chiesa cattolica trionfante per persuadere gli eretici, i dubbiosi, ed arginare la pressione protestante sui confini francesi e italiani. Per raggiungere questo ambizioso obiettivo, l'arte deve avere la capacità di sedurre, commuovere, conquistare il gusto, non più attraverso l'armonia del Rinascimento, ma mediante l'espressione di emozioni forti.

Il fascino viscerale dello stile barocco deriva da un diretto coinvolgimento dei sensi. Nella pittura barocca non vi era sollecitazione dell'intelletto e sottigliezza raffinata come nel manierismo, il nuovo linguaggio puntava direttamente alle viscere, ai sentimenti dello spettatore. Veniva impiegata un'iconografia il più possibile diretta, semplice, ovvia, ma comunque teatrale e coinvolgente. Mai prima di allora era stato così importante lo spettatore, il suo punto di vista, e l'effetto che la decorazione poteva produrre su di lui.

Una sorta di parallelo è possibile con l'ambito musicale, dove il contrappunto prende piede sostituendo la polifonia, e il tono e l'amalgama orchestrale fa la sua apparizione sempre con maggiore insistenza.

Il pontificato di Urbano VIII Barberini fu il terreno fertile per lo sviluppo dello stile barocco, finalizzato alla celebrazione del casato del papa e dei suoi nipoti, in una sorta di anticipazione dell'assolutismo.

### **2.5.1 – Nascita e sviluppo**

Alla fine del XVI secolo, mentre il manierismo si andava spegnendo in repliche sempre più convenzionali e ripetitive, in molti centri italiani si andava diffondendo il gusto controriformato, sobrio e semplice, in grado da essere compreso da tutti i ceti. Se a Milano e a Firenze la sobrietà si traduceva talvolta in una certa rigidità severa, con una semplificazione geometrica delle composizioni, altri centri

svilupparono soluzioni differenti, maggiormente ricche. Venezia in particolare offriva l'esempio di Veronese e Tintoretto, con le loro composizioni ardite e l'impareggiabile senso del colore, mentre a Parma si riscoprivano, dopo decenni di oblio, le spregiudicate soluzioni di Correggio e Parmigianino.

Questo avveniva mentre la Chiesa, rafforzata dalla Controriforma, disponeva di ingenti somme da reinvestire in nuove committenze artistiche, sempre più ambiziose e gradualmente più tolleranti verso la contaminazione con temi profani. Il centro di questo processo era Roma, dove si concentrano ormai tutti gli artisti, italiani e non, in cerca di nuovi stimoli e maggior fortuna.

I primi a sviluppare qualcosa di diverso furono i fratelli Carracci, che tra il 1598 e il 1606-1607 trionfarono nella decorazione della Galleria Farnese, ai quali si accodarono poi una serie di emiliani quali Domenichino, Guido Reni e Guercino. Dopo le morti precoci di Annibale Carracci (1609) e di Caravaggio (1610) il mondo artistico sembrò dividersi in due: vi erano i caravaggeschi con la loro estrema verità ottica e sociale, e dall'altra parte i "classicisti", che rielaboravano gli stili storici fornendone una lettura nuova ed eclettica.

La piena padronanza della tecnica pittorica, necessaria per i traguardi che raggiungerà il barocco, venne anticipata dall'attività di Rubens a Roma, che diede dimostrazione delle sue capacità nella decorazione dell'abside della chiesa di Santa Maria in Vallicella (1608), con le tre grandi pale della Madonna della Vallicella e dei santi laterali, composti come uno schema unitario connesso strettamente allo spazio architettonico e alla luce naturale presente. Nel riquadro centrale prevale un'idea dell'insieme rispetto alle singole figure, con un senso di movimento rotatorio corale, accentuato dalla colorazione di angeli e cherubini. Il colore è caldo e vitale, come appreso dall'artista a Venezia, e forte è il senso di pathos e di energia. In Rubens vi è la potenza fisica delle figure di Michelangelo Buonarroti, la grazia di Raffaello Sanzio, il colore veneto, tizianesco, e una nuova e preponderante carica energetica.

Nel 1621 arrivò a Roma Guercino, al seguito del neoeletto Gregorio XV, entrambi di origini emiliane. In appena un anno di soggiorno lasciò a Roma opere memorabili come l'Aurora nel Casino Ludovisi, dove le figure si sovrappongono allo spazio architettonico fondendosi con esso e ottimizzandosi al punto di vista dello spettatore, a differenza della quasi coeva Aurora Pallavicini del conterraneo Guido Reni, dove la rappresentazione equivale invece a una tela appesa al soffitto, chiaramente delimitata e senza una visione "da sott'in su". Già in Guercino l'occhio di chi guarda è invitato a percorrere tutta la scena senza sosta, attratto dalla concatenazione degli elementi, all'insegna di un voluto effetto di movimento e instabilità, con una luce morbida e il colore steso a macchie. Tali effetti vennero replicati nel San Crisogono in gloria (oggi a Londra, Lancaster House) e soprattutto nella grande pala della Sepoltura e gloria di santa Petronilla (1623), destinata alla basilica di San Pietro e oggi ai Musei Capitolini. Questi spunti furono essenziali per la nascita del nuovo stile "barocco".

Nel XVII secolo Roma era un crocevia di esperienze pittoriche. Caravaggio, opponendosi alla tradizione, e i Carracci, rinnovando l'arte dell'affresco, aprirono la strada alla sperimentazione di linguaggi nuovi. Il primo, in nome della realtà, si liberò dalle raffinatezze manieriste trasformandole in contrasti tra luce e ombre. Il secondo artista che a Roma contribuì alla definizione del linguaggio della pittura barocca fu Annibale Carracci. Tra il 1597 e il 1604 eseguì la decorazione della Galleria Farnese, punto di partenza della grande decorazione barocca. Gli allievi dei Carracci, il Domenichino, Guido Reni, il Guercino, eseguirono a Roma grandi cicli decorativi, proseguendo la diffusione del nuovo stile.



Galleria di Palazzo Farnese - Annibale Carracci con l'intervento di Agostino Carracci e aiuti

Ma in pittura, la prima opera pienamente "barocca", in cui si trovano tutte le caratteristiche di questo "terzo stile" (tra caravaggismo e classicismo), è la decorazione della cupola di Sant'Andrea della Valle di Giovanni Lanfranco (1625-27), non a caso un parmense, che riprendeva e aggiornava ai contributi più innovativi la lezione delle cupole del Correggio nella sua città. In questo enorme affresco lo spazio reale è esaltato dalla creazione di cerchi concentrici fluidi e instabili, in cui i personaggi si muovono liberamente e, grazie alla luce, creano un senso di rotazione ascendente che ha il suo culmine al centro e simula un'apertura diretta verso il paradiso celeste. Ma il pittore che dipinse gli affreschi più complessi per invenzioni e tecnica illusionistica fu Pietro da Cortona, pittore, architetto e decoratore contemporaneo di Bernini e di Borromini. In una delle sue opere maggiori, il soffitto di palazzo Barberini (1633-39), le architetture e le sculture finte si fondono in un effetto di pittura totale.

Nell'arte barocca statue, architetture e dipinti si fondono insieme, costituendo così un'entità pittorica senza frontiere, grazie all'integrazione tra i diversi mezzi espressivi.

L'artista barocco cercò sempre di sorprendere lo spettatore mediante una realtà che non si distingue più dall'illusione



Soffitto palazzo Barberini - Il trionfo della Divina Provvidenza – Pietro da Cortona

La sua tecnica prodigiosa e spericolata venne presto seguita da un buon numero di adepti, e il cortonismo diventò così il linguaggio della pittura monumentale, un perfetto mezzo di propaganda per committenze laiche e religiose in cui apoteosi grandiose sono spinte verso l'altro da effetti luministici e prospettici anche grazie all'uso delle quadrature (per creare le architetture vi erano infatti degli specialisti, detti "**quadraturisti**").

Le novità dell'opera di Pietro da Cortona furono evidenti fin dai contemporanei, in particolare contrapponendo questo stile delle molte figure in movimento a quello più sobrio e statico di Andrea Sacchi (pure attivo in palazzo Barberini con l'Allegoria della Divina Sapienza): teatro del dibattito è l'Accademia di San Luca, di cui Pietro da Cortona fu principe dal 1634 al 1638. Paragonando la pittura alla letteratura, per Pietro da Cortona le figure compongono un "poema epico", ricco di episodi, mentre per il Sacchi esse partecipano una sorta di "tragedia", dove unità e semplicità sono requisiti fondamentali.

## **2.5.2 – La pittura illusionistica**

La Pittura illusionistica, che include tecniche come il "*sotto in su*" e la "*quadratura*", è un genere pittorico del Rinascimento, del Barocco e del Rococò, nel quale il trompe-l'œil, la prospettiva e altri effetti spaziali vengono impiegati per creare l'illusione di uno spazio tridimensionale dal punto di vista dello spettatore, su una superficie piatta, semicurva o curva. È di frequente utilizzato per simulare uno spazio a cielo aperto, come nel tondo di Andrea Mantegna dipinto nella Camera degli Sposi, o per la decorazione di cupole delle chiese come nel caso degli affreschi di Andrea Pozzo nella Chiesa di Sant'Ignazio di Loyola in Campo Marzio, a Roma. Si esprime anche con la pittura su superfici esterne, piatte o meno, quali false facciate, falsi angoli, ecc.

### **2.5.2.1 – Sotto in su**

Il "sotto in su" fu una tecnica che si sviluppò nel Quattrocento e i cui più grandi rappresentanti furono Andrea Mantegna (che dipinse la Camera degli Sposi a Mantova) e Melozzo da Forlì, la cui posizione di pictor papalis ed i cui affreschi in luoghi pubblici, come le chiese, ne resero le opere molto più celebri e capaci di esercitare ampia e profonda influenza. Il suo primato in questa tecnica è celebrato in una lapide, in lingua latina, posta oggi nello scalone d'onore del Palazzo del Quirinale, sotto un celebre lacerto d'affresco: il Cristo benedicente dello stesso Melozzo. Proprio da lui, infatti, gli artisti italiani di questa tecnica trarranno la cosiddetta "prospettiva melozziana". Un artista influenzato da Melozzo, fu ad esempio Antonio da Correggio che operò nel Duomo di Parma.



Palazzo Ducale di Mantova – Soffitto Camera degli sposi – Andrea Mantegna

Solitamente questa tecnica si avvale di finte strutture architettoniche che svaniscono in uno sfondo naturalistico (spesso un cielo) di modo da dare l'illusione della profondità della prospettiva.

## **2.6 – QUADRATURA**

"Quadratura", è un termine che venne introdotto dagli artisti di affreschi illusionistici del Seicento barocco. In Italia la scuola principale di quadraturisti fu quella di Bologna, il cui capostipite fu Girolamo Curti "il dentone" e i suoi allievi e collaboratori Agostino Mitelli e Angelo Michele Colonna. A differenza del trompe-l'œil o del precedente "sotto in su", la "quadratura" è direttamente legata alle prospettive ed alla rappresentazione di architetture. Questa tecnica pittorica comprendeva anche la pittura di statue e decorazioni a stucco illusorie.

La pittura veniva eseguita su soffitti piatti o con volta a botte, integrando sovente l'architettura già esistente, incentrando la prospettiva su un punto focale centrale. L'utilizzo di nuvole dipinte per simulare un cielo aperto.

La ricerca di effetti illusionistici spaziali è già presente nella decorazione parietale di antiche civiltà. Se ne trovano esempi nelle decorazioni egizie, cretesi ed etrusche ma appaiono realizzati con una certa coerenza solo in alcuni edifici romani (per es., Pompei, villa dei Misteri). Gli artisti medievali si limitano a dipingere semplici partiti architettonici; maggiore abilità prospettica appare nelle soluzioni utilizzate da Giotto (cappella degli Scrovegni, 1303-06, Padova). Nel 15° sec. F. Brunelleschi riscoprì il metodo della proiezione centrale e delle regole matematiche della costruzione prospettica, aprendo per gli artisti del Rinascimento la possibilità di dipingere realisticamente elementi e strutture architettoniche; con il procedere degli studi di prospettiva l'architettura dipinta trova fondamentali esempi (per es., Masaccio, La Trinità, 1425-27, Firenze, S. Maria Novella; A. Mantegna, Camera degli sposi, 1474, Mantova, Palazzo Ducale). Per l'evoluzione del genere importante risulta l'opera di Raffaello e della sua cerchia, nel cui ambito il q. trova i primi consapevoli esecutori (per es., B. Peruzzi, Sala delle prospettive, 1516-17, Roma, villa Chigi; Giulio Romano, decorazioni in Palazzo Te, Mantova, 1524-35 ca.).

Nel corso del 16° sec. il quadraturismo inizia ad affermarsi come genere autonomo; si formano importanti scuole regionali che opereranno fino al 18° secolo. In Veneto il quadraturismo, introdotto dal

toscano G. Porta, ha tra i massimi esponenti alcuni collaboratori di Paolo Veronese, G. Zelotti e il fratello di Paolo, B. Caliari (villa Barbaro, 1561 ca., Maser). Attiva durante il 17° sec. (G.A. Fumiani), la scuola veneta raggiunge il massimo splendore nel 18° sec., con G. Mengozzi Colonna, autore di quadrature negli affreschi di G.B. Tiepolo (per es., Il banchetto di Cleopatra, 1745-50, Venezia, Palazzo Labia), e G.B. Crosato, attivo anche in Piemonte. La scuola quadraturistica emiliana, ispirata ai canoni dell'architettura classica, mostra una rigorosa attinenza ai principi geometrici della prospettiva. Caposcuola fu G. Curti (1575-1632); suoi seguaci furono A.M. Colonna e A. Mitelli, attivi a Roma, Firenze (decorazioni in Palazzo Pitti, 1637-44) e per Filippo IV di Spagna, e T. Aldrovandini, che contribuì a diffondere il genere a Vienna e a Dresda. Importanti quadraturisti furono i Bibiena, attivi anche nel campo della scenografia; da ricordare inoltre V.M. Bigari (casa Bovi-Tacconi, 1755, Bologna). La scuola genovese, che deriva da quella emiliana, ha tra i massimi esponenti G. Benso, G.B. Carlone (cappella del Palazzo Ducale, 1653-55, Genova) e D. Piola. A Roma il quadraturismo sembra legato a singole personalità, spesso non romane: tra 16° e inizio 17° sec. C. e G. Alberti (1592-94, sagrestia vecchia di S. Giovanni Laterano; 1595-1603, Sala Clementina, Palazzi Vaticani); nel 17° sec. A. Tassi (1617-23, Palazzo Lancellotti ai Coronari) e, più tardi, le straordinarie quadrature architettoniche di Andrea Pozzo<sup>4</sup> (S. Ignazio: 1685, finta cupola; 1691-94, volta). Trasferitosi a Vienna (1703), Pozzo diffuse le sue esperienze nell'ambiente culturale tedesco, che ebbe in J.M. Rottmayr e negli Altomonte, nel 18° sec., gli esponenti di maggior spicco. Per la decorazione di grandi ambienti il quadraturismo restò in voga nel periodo neoclassico, ma in forme sobrie e meno spettacolari.

Il Quadraturismo ebbe un notevole sviluppo in epoca barocca in quanto, una delle caratteristiche di questa corrente artistica è *"il senso dell'infinito"*. In questa ottica, la pittura si allarga alla decorazione illusionistica fino a raddoppiare lo spazio, a *"sfondare"* i confini delle volte, come in Sant'Ignazio di Andrea Pozzo.

## **2.7 – Pitture quadraturiste in Carignano**

In edifici di Carignano e dei paesi vicini è possibile ammirare pregevoli affreschi di scuola quadraturista. Di seguito esamineremo queste vere e proprie opere di pittura illusionista, cominciando da quelle presenti in edifici carignanesi.

### **2.7.1 – Chiesa dello Spirito Santo (Battuti Bianchi)**

In pieno centro storico, in posizione poco evidente, sorge la chiesa dello Spirito Santo, detta anche dei Battuti Bianchi, dal nome della confraternita che la fece edificare.

La chiesa attuale è la quarta fatta edificare dalla Compagnia dello Spirito Santo in Carignano. Nel 1656 la Compagnia ottenne in eredità dal confratello Crosa di Torino una casa nell'attuale Via Vittorio Veneto.



Theatrum Sabaudiae ....Via del Bruchero – Al n.12 la precedente chiesa dei Battuti Bianchi

Essendo cresciuti nel numero i confratelli decisero così di abbandonare la vecchia chiesa, identificabile con la costruzione raffigurata nel "*Theatrum Sabaudiae.....*" nella vecchia Via del Bruchero , oggi Via Torre.

La chiesa si integra armonicamente con la scena urbana del tempo. Essa si raccorda alle case già esistenti, realizzando una continuità nei portici medioevali, tramite il porticato incluso nel prim'ordine dell'edificio. Il porticato regge parte del coro della confraternita, corrispondente alle tre finestre che si aprono nel second'ordine. Ne risulta una caratteristica sovrapposizione, quasi una stratificazione tra lo spazio pubblico (il portico) e quello riservato alla Confraternita dei Battuti Bianchi (il coro), stratificazione analoga a quella di spazio pubblico e privato delle case vicine.

Solo nel 1689 si pose mano alla decorazione interna; nel 1719 sono presenti in Carignano i fratelli Giacomo e Antonio Gioannini<sup>5</sup> di Varese, chiamati dai San Martino della Morra e dai Provana del Sabbione per decorare a fresco i loro palazzi carignanesi.

Nell'estate il Gioannini era a Carignano. Il 16 luglio 1719 sottoscriveva con il fratello il contratto per la realizzazione degli affreschi nella volta della chiesa dello Spirito Santo, che la Confraternita dei Battuti Bianchi affidava loro, come si dichiarava esplicitamente in un verbale di qualche giorno prima (edito in Lusso), sulla base dei lavori di decorazione condotti con successo dai "due sigg. Pittori di architettura in detta sua arte eccellenti" in alcune residenze signorili (dei "conti di Cervere" e del "senatore Provana"), ma anche dietro valutazione di un "disegno" elaborato dagli stessi artisti. Saldate il 26 nov. 1720, queste decorazioni, dal colorito fresco e delicato, nella composizione vivace e leggiadra denotano un estro già barocchetto, che sarà così tipico della loro produzione successiva.

Nelle due immagini sottostanti si può vedere la volta a finta cupola ed un particolare dei finti pilastri che la sostengono. Nel particolare del pilastro si può notare a destra una finestra vera mentre quella che si vede sulla sinistra è solamente dipinta



Chiesa Spirito Santo – La volta



Chiesa dei Battuti Bianchi – Particolare della volta

### **2.7.2 – Cappella della Visitazione**

La cappella della Visitazione, meglio conosciuta come Santuario del Valinotto, dal nome della zona in cui sorge, nelle campagne di Carignano, sulla strada che conduce a Osasio e Virle, è un capolavoro giovanile dell'architetto Bernardo Antonio Vittone. Questo edificio gli venne commissionato dal banchiere carignanese Antonio Facio, proprietario dei terreni su cui sorge l'edificio e delle cascine circostanti.

Il Facio desiderava sostituire la preesistente cappella, dedicata alla Madonna della Neve, con un edificio che meglio rappresentasse il livello sociale da lui raggiunto; a questo scopo affida la progettazione del nuovo edificio al giovane architetto Vittone, da poco rientrato da Roma dove si era dedicato agli studi dei grandi architetti del passato, in particolare Bernini e Borromini.

L'edificio viene realizzato tra il 1737 ed il 1739. Al suo interno non sono presenti pitture in stile quadraturista, ma viene inserita in questa trattazione sul quadraturismo in quanto la sensazione di "infinito" tipica di questa arte pittorica, viene realizzata, in questo edificio, attraverso la realizzazione della cupola, dalla struttura e forma molto particolare.



Questa sensazione di prospettiva è realizzata dal susseguirsi di una serie di volte poste ad altezze differenti ed è ben espressa dalle parole della professoressa Rita Binagli e riportate di seguito: *“Il Vittone pone in atto un procedimento simile a quello dell’utilizzo delle leggi della prospettiva lineare rinascimentale nella progettazione del costruito al fine di ottenere illusionismi ottico-prospettici in grado di mutare una realtà altrimenti immutabile.....Basandosi sulla conoscenza dei modi ottici della visione e delle risposte psicologiche che l’essere umano è in grado di dare sul piano percettivo e su quello emozionale, egli fa proprie le forme del quadraturismo e le emozioni che questo suscita e le utilizza in modo non convenzionale”.*

L’effetto prospettico finale fu raggiunto solo in parte poiché il Facio premeva, nei confronti di Pier Francesco Guala, esecutore degli affreschi, per una conclusione veloce dell’opera. A questo proposito si riportano le osservazioni dello stesso Vittone, contenute nel suo trattato **“Istruzioni diverse concernenti l’ufficio dell’architetto civile”**:

*“Era mio pensiero, che l’aspetto di tali pitture fosse in degradazione prospettica, ma la fretta dell’esecuzione bramata dal suddetto Signore (Antonio Facio), non permise che intieramente riuscisse il bramato effetto dell’opera. La cappella è ad un piano solo; che sormontato va da tre volte, l’una sopra l’altra esistenti, tutte traforate, ed aperte; così che luogo ha la vista di coloro che si trovano in Chiesa, a spaziare per li vani che esistono tra esse, e godere in tal modo, coll’aiuto della luce, che vi si intromette per mezzo di Finestre, interamente non apparenti, la varietà delle Gerarchie, che gradatamente crescendo vi si rappresentano in esse volte, e fino alla sommità del Cupolino, ove espressa vedasi la Santissima Triade”.*

## **2.8 – Pitture quadraturiste in Moncalieri**

Per quel che riguarda la città di Moncalieri si riportano le notizie riguardanti affreschi di stile quadraturista presenti in due chiese poste nel centro storico della città e precisamente la chiesa di Santa Croce, chiesa di San Giuseppe, facente parte del Monastero delle Carmelitane Scalze, e la chiesa del Gesù. Purtroppo quest’ultima chiesa non è attualmente visitabile in quanto è soggetta ad opere di restauro interno. La chiesa di San Giuseppe, facente parte del Monastero, è visitabile solo previo appuntamento.

## **2.8.1 – Chiesa di Santa Croce**

### **2.8.1.1 – Arciconfraternita di Santa Croce**

La confraternita di Santa Croce, sorta alla metà del Quattrocento, composta da confratelli laici che si dedicavano in modo caritatevole e volontaristico all'assistenza degli infermi e dei poveri, ha per secoli gestito l'ospedale di Moncalieri ed è tuttora attiva: si occupa della chiesa e degli edifici di proprietà, tra i quali quello dove nel Cinquecento era la sede dell'allora "Spedale di Santa Croce". L'edificio, posto nella via Santa Croce, a lato dell'omonima chiesa, è individuabile dallo stemma della Confraternita ancora visibile sulla facciata dell'edificio stesso e riprodotto di seguito.



Dopo il Concilio di Trento pressoché tutte le Confraternite si aggregano ad Arciconfraternite Madri, prendendo il titolo di Arciconfraternita e con esso la possibilità di accorpere altri istituti. Anche la Confraternita di Santa Croce, nel 1602, assume il titolo di Arciconfraternita e confluisce nell'Arciconfraternita Madre del Gonfalone di Roma acquisendo indulgenze plenarie che vengono rinnovate da Papa Clemente VIII nel 1607.

### **2.8.1.2 – La chiesa**

Quando nel 1602 la Confraternita ottenne il riconoscimento canonico che la promosse Arciconfraternita, i confratelli iniziarono la costruzione di una chiesa tutta per loro, avendo acquistato l'area dove sorgeva la porta Piacentina, abbattuta qualche anno prima.

La costruzione, per mancanza di fondi, si protrasse per tutto il XVII secolo. Per notizie più approfondite sull'edificio si rimanda alla bibliografia allegata.

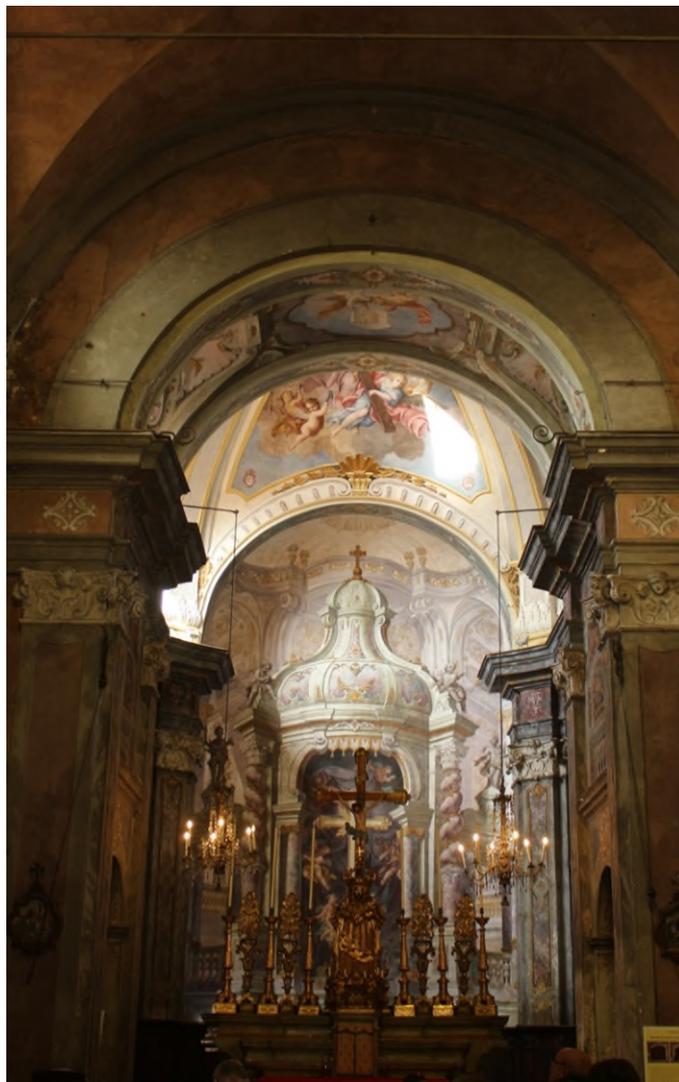
All'interno della chiesa si può ammirare la splendida parete di fondo, affrescata in stile quadraturista dall'artista Niccolò Dallamano<sup>6</sup>.

Le finte architetture danno la sensazione di una parete fortemente incurvata. L'artista ha accordato la luminosità e le ombre dell'affresco con l'arrivo della luce che penetra all'interno dell'abside da una finestra posta sulla parete sinistra

La volta dell'abside è affrescata ad opera di Giovanni Battista Alberoni<sup>7</sup>. Lo stile dell'affresco della volta lo avvicina di più allo stile "da sotto in su" più che allo stile quadraturista.



Chiesa di Santa Croce – Parete absidale



Chiesa di Santa Croce – Effetto di curvatura della parete absidale vista dalla navata



Chiesa di Santa Croce – Volta del presbiterio ed abside

## **2.8.2 – Chiesa del Gesù**

L'oratorio del Gesù fu fondato dall'omonima Arciconfraternita religiosa nel 1619 con il contributo del comune di cento fiorini. È un esempio di barocco piemontese molto ricco all'interno quanto sobrio all'esterno. Costruito a unica navata circolare con due cappelle laterali e un emiciclo per il coro, a metà Settecento è stato totalmente decorato e affrescato in stile quadraturista ad opera di Michele Antonio Milocco<sup>8</sup> e Carlo Felice Bianchi<sup>9</sup>. Questi affreschi sono tuttora in fase di restauro.

Nel 1741 la Confraternita "per sempre più abbellire la loro nuova chiesa" dà l'incarico ai pittori Michele Antonio Milocco e Carlo Felice Bianchi per la decorazione della volta, per la pittura della chiesa e per la doratura degli stucchi prevedendo un compenso di L. 1.400. Sulla volta è rappresentata una celebrazione del Sacro Nome di Gesù; immediatamente al di sotto della volta sono rappresentati: la Glorificazione della Vergine; la Resurrezione di Cristo; l'ascensione al cielo di una Santa con angeli festanti; S. Rocco che guarisce gli appestati, con la visione di Moncalieri sullo sfondo. Le pareti sono studiate come un ampio palcoscenico, con le figure umane che fanno capolino da dietro le colonne delle finte architetture. La dimensione teatrale della pittura del Milocco molto evidente in tutta la chiesa.



Chiesa del Gesù – Volta della navata



Chiesa del Gesù – Volta dell'abside



Chiesa del Gesù – Particolare altare laterale

### **2.8.3 – Monastero delle Carmelitane Scalze - Chiesa di San Giuseppe**

La beata Maria degli Angeli dei conti Fontanella di Santena e Baldissero, priora del Monastero di Santa Cristina di Torino, tenuta in particolare considerazione dal duca Vittorio Amedeo II e dalla moglie Anna Maria d'Orleans, fu la fondatrice del Monastero.

Secondo la tradizione, la chiesa è stata edificata su disegno di Filippo Juvarra. Non vi sono documenti comprovanti, ma l'ipotesi è verosimile perché in quegli anni Juvarra stava lavorando alla facciata della chiesa di Santa Cristina in Torino e suor Maria degli Angeli seguiva con amore e sollecitudine le consorelle di Moncalieri.

Dal punto di vista architettonico, l'elemento più interessante è la facciata anche se, per le limitate dimensioni della piazzetta, non è possibile abbracciarla completamente con un solo colpo d'occhio. Guardandola bene, si scopre che è piena di movimento, dato da incavi e cornicioni, archetti e rientranze geometricamente studiate, decorazioni che rivelano un disegno tracciato da una mano esperta.



Chiesa di San Giuseppe – Facciata

L'interno, sebbene non sfarzoso, mostra in grande il suo effetto scenico, grazie ai giochi di luce e ombre delle decorazioni quadraturiste e della ricchezza degli affreschi.

Nella volta della cupola lo splendido affresco del Milocco<sup>8</sup> che rappresenta "*Cristo che porge i suoi simboli della passione a Santa Teresa*"; nel gruppo delle Carmelitane in secondo piano è stata recentemente individuata la Beata Maria degli Angeli.



Chiesa di San Giuseppe – Particolare affreschi interni



Chiesa di San Giuseppe – Cupola

## **2.9 – Pitture quadraturiste in Piobesi Torinese**

### **2.9.1 – Chiesa dello Spirito Santo o dei Battuti Bianchi**

L'edificio, che prospetta sulla piccola piazza Paracleto generata dall'allargamento di via Magenta, è anticipato da un sagrato in pendenza realizzato con una pavimentazione in ciottoli di fiume e mattoni. Collocata nel centro storico di Piobesi, si erge tra i fabbricati di carattere residenziale circostanti, alcuni dei quali risalenti al tardo '700 e all'800. La chiesa è a navata unica con una successione di aula, presbiterio e coro orientate a sud-est. Sull'aula unica rettangolare si aprono lateralmente due piccole cappelle, secondo uno schema controriformista che privilegiava la visione immediata e preminente dell'altare maggiore. L'edificio è coperto da una volta a botte generata da un arco leggermente ribassato, percorsa da costolature trasversali come prolungamento delle lesene e interrotte da unghie in corrispondenza delle aperture laterali.

Un'importante cornice barocca in stucco percorre tutto il perimetro delle pareti. Il sistema di volte a botte è rafforzato da catene metalliche, collocate nei punti di maggiore sollecitazione. L'apparato decorativo interno è costituito da lesene con capitelli compositi, poste su plinti di allineamento di base semplice sormontati da trabeazioni modanate. Le superfici intonacate sono riccamente decorate con pitture murali e stucchi di gusto barocco. Sulle pareti e sulle costolature delle volte, il decoro segue un complesso programma pittorico di riproposizione di marmi, vasi di fiori, festoni e sfondati architettonici.

L'affresco della volta è forse più assimilabile alla tecnica del *“sotto in su”* ricordata in precedenza che non ad un vero e proprio affresco di stile quadraturista.



## **2.10 – Pitture quadraturiste in Vinovo**

### **2.10.1 – Chiesa Santuario San Desiderio**

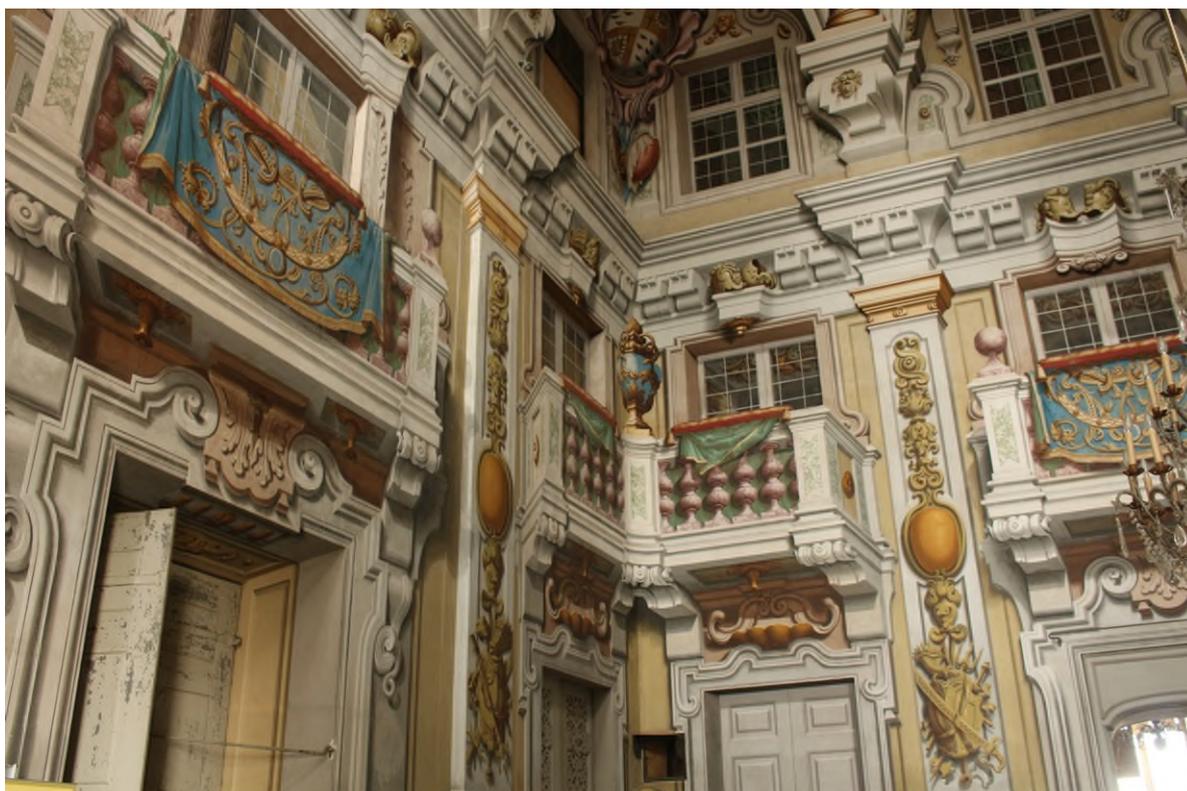
La Chiesa Santuario intitolata a San Desiderio ed annessa al cimitero, è un grazioso esempio di utilizzo della pittura illusionistica ancora nel XX secolo. Interessante l'abside affrescata in stile quadraturista, con piacevoli figure di finte architetture (1935).



## **2.11 – Pitture quadraturiste in Virle Piemonte**

### **2.11.1 – Palazzo Asinari di Piosasco**

Nel centro del paese sorge l'imponente palazzo voluto dalla famiglia Piosasco di None e della Volvera, eredi delle fortune degli Asinari, antichi feudatari di Virle. Nel 1773 il conte Giuseppe Mauro Gaetano Piosasco di None decise di ristrutturare l'intero edificio, modificandone anche l'aspetto esterno, forse per concorrere col vicino castello dei Romagnano. Allo stato attuale, quasi tutti gli storici concordano nell'attribuire le modificazioni occorse al Palazzo all'opera dell'architetto conte Ignazio Renato Birago di Borgaro. Le sale del piano nobile furono decorate da affreschi di cui si conserva il Salone balconato, affacciato sulla piazza, affrescato dal pittore quadraturista modenese Giuseppe Dallamano<sup>6</sup>.



### **2.11.2 – Chiesa di San Siro**

L'antica chiesa era stata seriamente danneggiata dagli eventi bellici del XVII secolo: dopo la battaglia della Marsaglia (4 ottobre 1693), il generale francese Catinat, risultato vincitore, aveva richiesto il consueto approvvigionamento delle sue truppe ai comuni vicini. Tra il 23 e il 26 ottobre Catinat ordinò l'incendio del villaggio fortificato di Virle, come rappresaglia per l'incauto rifiuto a consegnare i sacchi di granaglie e il fieno dovuti.

All'inizio del '700 la Comunità decise pertanto la ricostruzione della parrocchiale. Per il progetto, ormai la ricerca documentale porta al nome dell'architetto Antonio Maria Lampo<sup>10</sup>, prestigioso professionista dello Studio di Benedetto Alfieri, Primo Architetto di Sua Maestà Carlo Emanuele III di Savoia.

Il grande edificio fu costruito con difficoltà per i contrasti con i feudatari titolari delle due antiche cappelle di san Siro, il marchese Francesco Andrea Gaetano di Romagnano e il conte Vittorio Amedeo Piosasco di None, e non venne completato nella parte superiore della facciata.

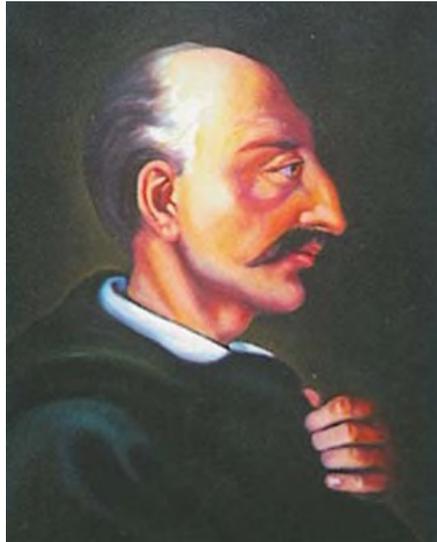
La nuova chiesa fu aperta al culto il 14 settembre 1749, ma solo il 20 ottobre 1765 fu consacrata da Mons. Giovanni Battista d'Orliè de Saint Innocent, primo vescovo di Pinerolo.

Ai lati dell'altare maggiore si aprono le due cappelle gentilizie: a sinistra quella dei marchesi Romagnano, oggi curata dalla famiglia Monasterolo; sulla destra quella dei conti Piosasco di None. I raffinati decori della volta e delle pareti dovrebbero essere di poco successiva al 1744, momento in cui dovettero terminare i lavori di costruzione della cappella, come documentato da una data esposta sul muro esterno verso il giardino.

Pur molto luminoso, l'insieme decorativo è meno ricco di quello presente nel salone del Castello, pur richiamandosi a quell'esempio: è possibile che la mano del pittore sia quella di Nicolò Dallamano<sup>6</sup>, figlio di Giuseppe<sup>6</sup>, il quadraturista che intervenne nel castello; è possibile che Nicolò fosse richiamato dalla committenza soddisfatta del lavoro paterno del 1729, in un momento in cui era impegnato in lavori nella sacrestia della chiesa parrocchiale SS. Trinità di Osasio.

## BIOGRAFIE

**1 – MILIZIA Francesco:** (Oria, 15 novembre 1725 – Roma, 7 marzo 1798) è stato un teorico dell'architettura, storico dell'arte e critico d'arte italiano, teorico del Neoclassicismo.



Milizia è ricordato come principale poligrafo del primo Neoclassicismo. Primario campo di interesse fu l'architettura, alla quale dedicò varie pubblicazioni storiche e teoriche. Egli viene per questo creduto erroneamente un architetto; al contrario, "non esercitava praticamente l'architettura, bensì possedeva le dottrine che concorrono a farne un conoscitore". Propugnava la necessità di imitare i capolavori dell'arte greca, poiché questi artisti avevano potuto ispirarsi ad una natura ed a una società non ancora corrotte.

In "*Principi dell'architettura civile*", l'architettura è per lui un'arte di imitazione della natura e non è soggetta alle mode, nasce da necessità concrete tendenti alla bellezza e quindi ad un'invenzione governata da regole. I greci sono posti in vetta a questi risultati estetici, i più vicini alla realizzazione perfetta del buongusto che avviene secondo principi di perfezione e di simmetria scelti secondo ragione. Viene poi tracciata anche una breve storia dell'architettura, in cui l'autore si dimostra consapevole dell'evoluzione e del mutamento degli stili che si muovono con un'alternanza di declino e ottima esecuzione. In queste pagine esalta anche l'architettura gotica considerata originale perché del tutto ignota alla Grecia e a Roma, era ricavata dalla natura studiata nel suo grande. Tuttavia, il suo giudizio resta impiantato nella fitta rete dei confronti con l'arte greco-romana da un lato e quella moderna dall'altro.

Egli codifica il proprio giudizio in una scala di valori in cui il gotico è inferiore all'arte antica ma superiore a quella moderna; ma questa gerarchia è in parte inconsciamente sovvertita quando afferma poco più tardi che si potrebbe realizzare degli edifici che al di fuori si rifanno all'arte greca che è principalmente architettura d'esterni e al di dentro all'arte gotica che è migliore non solo dei moderni ma anche degli antichi.

Fu portavoce di una critica architettonica influenzata dal funzionalismo del francescano Carlo Lodoli, ma con una buona dose di pragmatismo, e soprattutto fondata sullo studio della trattatistica e della saggistica francese sulle arti. Critica gli abusi stilistici e propende per la semplificazione progressiva degli stili operata nel Neoclassicismo: è il caso, ad esempio, della Sacrestia della Basilica di San Pietro in Vaticano, che fu commissionata a Carlo Marchionni nel 1776 e che Milizia definì la più sontuosa e "la più irragionevole... del globo".

Nel 1761 si recò a Roma per amministrare gli edifici di proprietà del re di Napoli nello stato pontificio. Mantenne questo incarico per un quarto di secolo, fino al 1786 per dedicare il suo tempo agli studi storici e teorici d'arte e architettura.

Uomo universale, Francesco Milizia si interessò durante l'arco della sua vita anche di argomenti estranei all'arte. Si dilettò ad esempio nelle scienze mediche, scrivendo un *Dizionario di medicina domestica* basato sul lavoro del fisico e medico scozzese William Buchan. Fu attratto anche dalle scienze naturali e soprattutto dall'astronomia, e su tale argomento scrisse un compendio delle celebri *Histoires* (opere di storia dell'astronomia) dell'astronomo francese Jean Sylvain Bailly nel testo *Storia dell'astronomia di M. Bailly ridotta in compendio dal signor Francesco Milizia*. L'opera fu pubblicata da Remondini nel 1791, e servì da principale testo di base per l'opera di un giovane Giacomo Leopardi, la *Storia dell'astronomia* scritta nel 1813.

Un ulteriore suo interesse fu quello, in ambito umanistico, che sfociò nell'opera *Economia politica*, inviata allo stesso editore, Remondini, nell'ottobre 1797 ma stampata solo postuma a Roma da Damaso Petretti nel 1798 con il titolo *Economia pubblica*), contestualmente all'uscita del suo *Dizionario delle belle arti estratto in gran parte dall'Enciclopedia metodica*.

**2 – TINTELNOT Hans:** Hans Julius Leonhard Wilhelm August Tintelnot (nato il 27 settembre 1909 a Lemgo , morto il 2 gennaio 1970 a Hofgeismar ) era uno storico e pittore d'arte tedesco. Era particolarmente interessato all'era barocca.

Hans Tintelnot era un figlio del grossista di merci coloniali e torrefattore Wilhelm Tintelnot e sua moglie Ida, nata Dreves. [2]

Ha frequentato il liceo a Lemgo, [3] dove Karl Meier era uno dei suoi insegnanti. Su suo suggerimento, nel 1929 scrisse un'opera su tombe ed epitaffi di Lippe. Nello stesso anno Tintelnot si è diplomato al liceo. Ha studiato, supportato da suo zio Leonhard Wahrburg (1860-1933), storia dell'arte, storia letteraria, storia e archeologia a Monaco, Vienna e Wroclaw. Lì ha anche frequentato l'Accademia d'arte.

Nel 1936 Tintelnot sposò Monika Atzert, che era anche una storica dell'arte. Il matrimonio ha dato alla luce due figlie nate nel 1937 e nel 1941. [2]

Nel 1937 ha conseguito il dottorato con Dagobert Frey sul teatro barocco. La sua tesi, in cui seguì lo sviluppo della decorazione teatrale dal tardo Rinascimento al classico tardo barocco e stabilì i parallelismi tra la formazione dello spazio nelle chiese e sul palcoscenico, divenne il lavoro standard. Tintelnot era [4] un assistente presso l'Art History Institute di Wroclaw. Negli anni '40 Tintelnot si dimostrò cittadino tedesco e si occupò dell'arte del Medioevo: nel 1943 completò la sua tesi di abilitazione intitolata *L'architettura medievale della Slesia* .

Quando fu in vista la fine del " Terzo Reich ", Tintelnot e la sua famiglia tornarono per la prima volta a Lemgo, dove trovò alloggio nella casa dei suoi genitori sulla Mittelstrasse e inizialmente lavorò nell'azienda di suo padre. Ha anche organizzato eventi culturali e creato acquerelli, la cui vendita ha migliorato il reddito familiare. Nel 1946 si recò all'Università di Gottinga, dove divenne professore associato nel 1950 o 1951. Sua moglie rimase a Lemgo e vi costruì il centro di educazione per adulti (VHS); Nel 1950 divenne la prima direttrice VHS a tempo pieno. La coppia Tintelnot si separò nei primi anni del dopoguerra. [2]

Ai suoi tempi a Gottinga, dove ha anche supervisionato la collezione d'arte dell'università, ha scritto le sue opere sulla pittura ad affresco barocco, sulla genesi del concetto barocco e sull'arte moderna dal classicismo. Tintelnot iniziò lo sviluppo indipendente tedesco della pittura ad affresco nella cultura di corte nella Germania meridionale intorno al 1600, che non corrispondeva alla dottrina diffusa, e continuò a presentare il carattere nazionale, che si esprime in opere d'arte.

1959 Tintelnot si trasferisce in Düppelstraße 54 a Kiel e assume la presidenza di Richard Sedlmaier come professore ordinario al Kunsthistorisches Institut e diventa anche direttore della Kiel Kunsthalle. L'8 giugno 1959 divenne anche presidente dell'Associazione d'arte Schleswig-Holstein. Tintelnot fece degli sforzi particolari per completare la collezione di arte tedesca del XIX secolo. Per motivi finanziari, l'arte contemporanea è stata acquistata sotto Tintelnot principalmente sotto forma di grafici e disegni. Di fronte ai suoi studenti, Tintelnot era solito esibirsi come rappresentante delle epoche passate. Alla celebrazione del carnevale del Kunsthistorisches Institut apparve in costume del cardinale

Scipione Caffarelli Borghese dopo un busto in marmo del Bernini del 1632 e lasciò che tutti intorno a lui baciassero l'anello.

Per motivi di salute, Tintelnot si ritirò all'inizio del 1967. Fu sepolto nella sua città natale.

Gran parte della sua eredità passò alle sue figlie. Nel Museo Nazionale di Breslavia, sono stati riscoperti acquerelli Tintelnot con motivi di Breslavia, che potrebbero essere stati raccolti per una mostra che non ha avuto luogo a causa dello scoppio della guerra. Postumo, le opere di Tintelnot sono state esposte alla Witches Mayor's House a Lemgo nel 2016. [3]

**3 - BURCKHARDT Jakob:** (Basilea, 25 maggio 1818 – Basilea, 8 agosto 1897) è stato uno storico svizzero, tra i più importanti del XIX secolo. La sua opera più nota è *“La civiltà del Rinascimento in Italia”* (1860).



Quarto dei sette figli di Jacob, pastore protestante, arcidiacono e presidente degli ecclesiastici basilesi, e di Susanna Maria Schorndorff, dal 1836 al 1839 per volontà del padre studiò filologia, storia antica, storia dell'arte e teologia al Collège Latin di Neuchâtel. In seguito abbandonò tale indirizzo e si dedicò per gran parte alla storia e alla filosofia, fino al 1843. Si trasferì all'Università di Berlino per studiare storia, frequentandovi le lezioni di Leopold von Ranke, fondatore di un'importante accademia storica che incentrava il proprio modello critico sull'analisi delle fonti e dei fatti piuttosto che su opinioni personali.

Non fu una carriera atipica la sua, gran parte dei critici dell'arte suoi contemporanei si laurearono in materie scientifiche (come Giovanni Morelli), altri frequentarono corsi di mineralogia (come John Ruskin), altri ancora si laurearono in legge (come Alois Riegl). Per Burckhardt la Storia dell'Arte era una passione, un interesse che coltivava da vicino, alternandolo alle altre materie a lui preferite. Prima di laurearsi in Storia nel 1843, Jacob pubblicò un'importante opera sugli artisti nord europei, essa si intitola "I capolavori delle città Belghe", edita nel 1842. Nel 1843 Jacob si laureò e divenne storiografo, ma fu l'arte ciò che continuò ad appassionarlo e così, quando si trovò a Berlino, frequentò senza indugiare la casa di Franz Kugler. Quest'ultimo, oltre ad essere uno dei maggiori esponenti della Scuola Berlese di Critica d'arte fu un maestro e un punto di riferimento per il giovane Jacob.

Casa Kugler a quel tempo era un luogo di ritrovo per artisti, poeti (tra cui Theodor Storm), intellettuali e giovani allievi, ai quali Burckhardt mostrò tutto il suo carisma, la sua eloquenza e le sue capacità, tanto da guadagnarsi il soprannome di "malvagio". Era abile, intelligente, dotato, caratteristiche che non sfuggirono all'occhio attento di Franz Kugler, che ripose tutte le sue speranze in lui affidandogli nel 1847 la seconda edizione di "Storia della pittura" e di "Storia dell'arte". Nel 1844 iniziò a insegnare presso l'Università di Basilea, ateneo al quale resterà particolarmente legato, ottenendovi l'anno successivo un contratto come professore straordinario.

Nel 1846 partì per l'Italia, dove soggiornò per un biennio, restando affascinato dalla ricchezza del patrimonio culturale italiano e scoprendo soprattutto nelle opere del Rinascimento una bellezza senza pari. Tornato in patria, dopo due anni riprese l'insegnamento, ma nel 1853 l'Università di Basilea lo licenziò a causa di ristrettezze economiche; questo avvenimento lo amareggiò a tal punto che non si riprese mai completamente.

Si affidò alla letteratura, e nel 1853 pubblicò la sua prima grande opera *Il tempo di Costantino il Grande* seguita da *"Il Cicerone. Guida al godimento delle opere d'arte in Italia"*, (edizione originale Basilea 1855) ristampata a Firenze nel 1955, una guida per tutti coloro che si apprestavano a effettuare un soggiorno in Italia. L'opera, pur non completa, è di agevole comprensione, il che ne favorirà la diffusione soprattutto tra i non "esperti in materia", divenendo un modello di interpretazione estetica e di ricostruzione storica, dall'antica Grecia sino al Barocco, molto apprezzato e seguito; il suo maggiore merito fu quello di aver descritto l'opera d'arte ripescando il suo proprio linguaggio.

Nietzsche, suo allievo ed amico, dopo aver letto *"Der Cicerone"* si pronunciò in modo favorevole e citò l'opera in alcuni suoi scritti. Grazie alla pubblicazione del *Cicerone* ottenne una cattedra presso l'Università di Zurigo, dove insegnò dal 1855 fino al 1858.

Alla fine di quell'anno fu richiamato dall'Università di Basilea che gli "restituì" il posto di professore di storia; entusiasta, si rimise al lavoro e nel 1860 pubblicò una delle sue opere più importanti *"La civiltà del Rinascimento in Italia"*, in cui formulò una netta separazione e antiteticità fra il periodo medioevale, definito oscurantista, e il rinnovamento rinascimentale [3]. L'opera incontrò consensi, ma fu anche criticata, per esempio dal filologo e storico tedesco Konrad Burdach, nell'opera *Dal Medio Evo alla Riforma*, in cui si sosteneva la tesi opposta, ossia della continuità tra Medio Evo e Rinascimento.

**4 – POZZO Andrea:** anche nelle forme Del Pozzo, Dal Pozzo e Pozzi (Trento, 30 novembre 1642 – Vienna, 31 agosto 1709), è stato un gesuita, architetto, pittore, decoratore e teorico dell'arte italiano. Artista straordinariamente versatile, fu una figura significativa del tardo barocco.



Andrea Pozzo nacque a Trento nel 1642, e nel 1665, a Milano, divenne membro laico della Compagnia di Gesù. Pittore, teorico della prospettiva e architetto, noto in tutta Europa, a Roma eseguì opere notevoli affrescando la volta e l'abside della chiesa di Sant'Ignazio, dove ebbe come allievo il nipote Carlo Gaudenzio Mignocchi: notevole è la *Apoteosi di Sant'Ignazio*, con la sua prospettiva melozziana, ossia "da sott'in su". Viaggiò molto, fu attivo in Lombardia, Piemonte, Veneto, Liguria, a Roma dal 1681 e infine approdò in Austria nel 1704. Durante i suoi viaggi non mancò di lasciare il segno

tangibile della sua presenza nelle città dove sostava: ne danno ancora testimonianza alcune opere custodite ad Arezzo, Montepulciano, Modena e Como, località che videro l'artista all'opera soltanto per periodi brevi e passeggeri.

Nella città lariana, per conto della famiglia Odescalchi realizzò alcuni interventi pittorici sulle pareti della cappella di sant'Isidoro dell'allora chiesa di San Giovanni in Pedemonte [2], che a quei tempi si trovava laddove oggi è situata la stazione ferroviaria di Como San Giovanni.

Significativo esponente del barocco romano, mirabile creatore di effetti ottici di sfondamento spaziale e prospettico, con scene complesse di figure e architetture, morì dopo una frenetica produzione artistica, a Vienna nel 1709.

Nel 1681 venne chiamato a Roma dal generale della Congregazione, Gian Paolo Oliva, su suggerimento del celebre pittore Carlo Maratta, attivo in quel periodo nell'Urbe. Lo scopo della convocazione era legato al completamento degli affreschi del corridoio della Casa Professa, lavoro lasciato incompleto dal Borgognone. A Roma il nostro artista rimase quasi un ventennio, fino al 1702, ed ebbe modo di approfondire i suoi studi sulla prospettiva e perfezionare la sua tecnica pittorica, dando vita, grazie alla sua grande perizia e al suo estro, a veri e propri capolavori.

Certamente il lavoro che più lo impegnò - e lo ha consegnato ai posteri come elemento rappresentativo del Barocco romano - fu la realizzazione degli affreschi nel soffitto della navata della chiesa di Sant'Ignazio di Loyola in Campo Marzio, culmine della sua incessante ricerca prospettica e figurativa, espressione dell'ormai raggiunta maturità artistica: sul soffitto piatto della chiesa realizzò in pittura prospettica delle architetture illusorie che, dilatando il campo visivo, incorniciano l'icona più espressiva dello spirito missionario di due secoli di storia della famiglia Gesuita: La Gloria di Sant'Ignazio di Loyola (immagine di copertina).

Un segno nel pavimento contrassegna il punto per l'osservazione ideale di una seconda tela prospettica, sopra la crociera, che riproduce l'immagine di una cupola. Infatti, la maestosa cupola in muratura prevista dal progetto, forse per motivi economici, non venne mai realizzata. Si dice anche che siano stati gli abitanti del luogo a non desiderare una cupola troppo grande che oscurasse loro il sole.



Per la stessa chiesa progettò l'altare dedicato a san Luigi Gonzaga, mentre per la Chiesa del Gesù realizzò l'altare maggiore e quello dedicato al santo fondatore. I suoi capolavori romani hanno influenzato a lungo lo stile della decorazione interna delle chiese del tardo barocco nell'Europa cattolica. Appena prima dei lavori in Sant'Ignazio realizzò gli affreschi nella chiesa del Gesù a Frascati, adoperando

la tecnica, già sperimentata, della finzione pittorica, con finti altari e finte pale sugli stessi. Nel 1694 gli venne affidato il compito di affrescare il refettorio del convento del S. Cuore alla Trinità dei Monti: il soggetto centrale sarà la Gloria della Trinità con i Ss. Francesco, Paolo e Francesco di Sales.

Gli anni romani lo vedono impegnato anche a raccogliere il frutto dei suoi lunghi ed elaborati studi prospettici, che lo annoverano anche tra i migliori architetti del suo tempo. Famoso è il suo trattato "*Perspectiva pictorum et architectorum*", scritto tra il 1693 e il 1698 e pubblicato in due volumi. Una versione italiana, *Prospettiva de' pittori e architetti* (Roma 1693, 1700) fu tradotta e pubblicata a Londra (1707) ed Augusta (1708, 1711). In questo trattato ha presentato le istruzioni per dipingere prospettive architettoniche e insieme di regola. Nello stesso trattato, dedicato a Leopoldo I d'Austria e corredato da 220 tavole incise dal Franceschini, si trovano anche due progetti per la facciata della basilica di San Giovanni in Laterano. Il lavoro fu uno dei primi manuali sulla prospettiva per artisti e architetti e uscì in molte edizioni, anche nel XIX secolo; è stato tradotto dagli originali latino e dall'italiano in numerose lingue, quali francese, tedesco, inglese e, grazie ai Gesuiti, cinese.

Da Roma, nel 1700 inviò progetti per la cattedrale (stolnica) di Lubiana dedicata a San Nicola, e per S. Ignazio a Dubrovnik.

Di suo progetto, all'interno della chiesa parrocchiale di Cellere si trova l'altare maggiore dedicato a San Sebastiano. La linea curva evidenzia l'insieme e ricorre su tutti i piani di profondità: dalle balaustrate, alle porte laterali con volute, all'abside centrale, fino agli elementi che sovrastano le colonne. Queste ultime dominanti sono posizionate sfalsate su basamenti ruotati di 45 gradi, a spigolo vivo, per accentuare il senso della profondità e le vibrazioni luminose scendono con i loro fusti e lesene fino al piano della Mensa dell'altare. Nel contempo accentuano la verticalità dell'insieme, terminanti nei raffinati capitelli corinzi con volute e foglie d'acanto, che si avviano nella fascia più alta e ne scaricano il peso. Notevole è il risultato estetico dei marmi policromi, pregiati nella materia, che con i loro colori sottolineano tutte le bande compositive dell'altare, rimarcando quadri modulari in successione ritmica e invitando l'occhio a percorrere lo spazio dal basso verso l'alto.

Su invito di Leopoldo I all'inizio del XVIII secolo si recò a Vienna, dove lavorò per il sovrano, la corte, il principe Giuseppe Giovanni Adamo di Liechtenstein e vari ordini religiosi e chiese. Alcune delle sue mansioni erano decorative e di carattere occasionale (scenari per chiese o teatri) e presto furono distrutti. Nel 1702 dipinse la finta cupola nella Badia delle sante Flora e Lucilla ad Arezzo. Nel 1703 dipinse la falsa cupola nella Chiesa dei Gesuiti. Il suo lavoro più significativo a Vienna è il monumentale affresco del soffitto del palazzo del Liechtenstein, un trionfo di Ercole, che, secondo le fonti, fu molto ammirato dai contemporanei. Sono inoltre rimasti alcuni dei suoi dipinti d'altare viennesi (Chiesa dei Gesuiti di Vienna). Le sue composizioni di dipinti d'altare e di affreschi illusori dei soffitti hanno avuto molti seguaci in Ungheria, Boemia, Moravia e perfino in Polonia.

**5 - GIOANNINI (Giovannini), Giacomo Antonio** - Non si conoscono il luogo e la data di nascita di questo pittore specializzato nella quadratura attivo, tranne rare eccezioni, con il fratello Antonio Francesco, nella prima metà del XVIII secolo in Piemonte e nel Varesotto.

Nel corso del tempo, e anche più di recente (Barberis), si è affermata la convinzione che i due artisti provenissero dall'Emilia, dove tradizionalmente era coltivata la pittura illusionistica e prospettica. Già Crespi (1769), che erroneamente li ricordava quali figli del pittore Carlo Cesare Giovannini, Chenna (1786) e poi, derivando la notizia da quest'ultimo, De Giorgi (1836) ne avevano affermato l'origine emiliana, e dato la notizia che sarebbero stati allievi dell'architetto e scenografo Francesco Galli Bibiena. Tuttavia, tra la fine del Seicento e i primi anni del secolo successivo, quando si deve porre il periodo di formazione dei Giovannini, il genere pittorico della quadratura era largamente praticato anche al di fuori dell'ambito dei Galli Bibiena, dando luogo, specialmente nell'Italia settentrionale, al fiorire di numerose botteghe specializzate in quel campo. In Lombardia e in Piemonte, per esempio, proprio in quel frangente, erano stati attivi Giovanni Battista e Girolamo Grandi, maestri quadraturisti originari di Varese e titolari di una bottega, presso la quale si è supposto che fossero stati avviati anche il G. e Antonio Francesco (Colombo, p. 319). Bartoli (1776-77), inoltre, li menzionava sistematicamente come i

"Fratelli Giovannini da Varese"; e quest'origine è stata accettata anche da Baudi di Vesme (Schede Vesme). Non essendoci, però, alcun supporto documentario a favore dell'una o dell'altra ipotesi, la questione è al momento irrisolta.

La prima attività nota del Gioannini è documentata in Piemonte, ad Alessandria. A partire dal 1713, con il fratello, fu coinvolto nei lavori di rinnovamento della cattedrale voluti dal vescovo Francesco Giuseppe Arborio di Gattinara, che, come segnala un inventario del 1726, commissionò al Gioannini alcuni affreschi nel palazzo vescovile, oggi quasi totalmente perduti (Barberis). Al 1713 risale dunque la decorazione della rinnovata cappella di S. Giuseppe, che prevedeva la realizzazione da parte del pittore astigiano Giovanni Carlo Aliberti di un complesso decorativo - la Gloria del santo nella volta e i grandi riquadri con storie della vita sulle pareti - inserito all'interno degli scenari architettonici e prospettici messi in opera dai Giovannini. Ancora con Aliberti, nel 1723, il Gioannini affrescò la cappella di S. Andrea. L'anno successivo fu decorata la cappella della Beata Vergine della Salve, dove il Gioannini eseguì le quadrature per le figure del comasco Giuseppe Bianchi.

Gli affreschi del Gioannini per la cattedrale, andati distrutti con la demolizione della chiesa ordinata da un decreto napoleonico nel 1803, dovevano costituire il frutto di una particolare cultura pittorica, improntata a un gusto per la quadratura spettacolare e spregiudicata, che si stava affermando ad Asti, Vercelli e a Torino, a opera degli stessi artisti.

Mentre era in corso la sua attività ad Alessandria, infatti, il solo Gioannini si presentava sulla scena torinese in qualità di scenografo per il teatro Carignano. Come risulta dai libretti delle opere, realizzò infatti le scene (delle quali non rimane alcuna documentazione illustrativa) per la *Ifigenia in Tauride* di Domenico Scarlatti e per *La fede tradita e vendicata* di Francesco Gasparini, rappresentate durante il carnevale del 1719, nonché per *l'Anagilda* di Luca Antonio Predieri, messa in scena in quello stesso anno.

A parte la parentesi di Lugano, che nel 1734 portò l'artista a realizzare e firmare con il fratello le architetture dipinte della chiesa di S. Antonio, intorno alla metà del quarto decennio il Gioannini è ricordato ad Asti da Bartoli, che riferiva ai fratelli Giovannini alcune imprese decorative realizzate in tempi diversi in città, tutte con la collaborazione del figurista Michele Antonio Milocco. I lavori in S. Martino, relativi alla decorazione della volta, furono portati a termine con ogni probabilità entro la data di consacrazione della chiesa, nel 1736.



Asti - Chiesa San Martino - Volta

Se della notizia riguardante gli affreschi per una cappella in duomo non si hanno ulteriori specificazioni, delle architetture prospettiche dipinte che inquadravano le Storie della Vergine di Milocco nella Ss. Annunziata (distrutte nel 1959 insieme con la chiesa) è noto che furono realizzate intorno alla metà del secolo; mentre al 1760 risale la decorazione della Ss. Trinità. Ad Asti i tre pittori avrebbero anche eseguito dei soprapposte in palazzo Mazzetti (Mossetti, 1990, p. 51).

Alternando la presenza ad Asti, nel 1745 il Gioannini e il fratello terminarono la decorazione della parrocchiale dell'Assunta di Ghemme insieme con Francesco Maria Bianchi (Pacciarotti) che dipinse le quattro grandi figure illustranti le Virtù della beata Panacea sui pennacchi della cupola e la Gloria della stessa sulla volta, mentre i Gioannini eseguirono le quadrature in un frizzante stile barocchetto.

Il 21 sett. 1752 il Gioannini stipulò, sempre con il fratello, un contratto per la decorazione delle volte e delle pareti della chiesa di S. Cristoforo a Vercelli, rinnovando la collaborazione con Bianchi per le figure. Gli affreschi, firmati e datati dal G., furono terminati nel 1756.

Alcune imprese del Gioannini, eseguite con il fratello, non sono datate: la decorazione della chiesa parrocchiale di Biumo Inferiore, in provincia di Varese; le quadrature ora non più esistenti delle volte nella chiesa di S. Tommaso a Torino (Schede Vesme); le spettacolari architetture in S. Martino a Varese, andate perdute insieme con le opere che inquadravano (la Gloria del santo di Pietro Antonio Magatti e gli episodi del martirio di s. Bartolomeo e di s. Lorenzo eseguiti da Francesco Maria Bianchi: Colombo, p. 325). È molto probabile che quest'ultima opera del Gioannini debba essere ricondotta a una fase tarda della sua attività, quando cioè la collaborazione con Bianchi si rinnovò in più occasioni, facendo pensare a una sorta di sodalizio. Altri lavori, come quelli condotti per la chiesa di S. Pietro a Como, sono ricordati solo dalle fonti (Bartoli).

Non è nota la data di morte del Gioannini, come neppure quella del fratello Antonio Francesco.

## **6 - DALLAMANO - Famiglia di artisti operosi nei secoli XVII-XVIII.**

**Pellegrino**, nato a Modena nella prima metà del sec. XVII, morto dopo il 1700, ne fu il capostipite: pittore, risulta menzionato dalle fonti locali per una produzione figurativa prevalentemente orientata su temi devozionali. Nella scomparsa chiesa modenese di S. Gerolamo esistevano due suoi dipinti: presso la cappella del Sacramento, ancor prima del 1654, una *Pietà*, raffigurante la Madonna ai piedi della croce, con il Cristo morto in grembo, tra s. Giovanni e la Maddalena e l'Eterno in gloria, e un *S. Antonio da Padova* presso l'omonimo altare. Altre due effigi di *S. Antonio* dovute a Pellegrino si conservavano nella cappella dell'antico Ospizio dei poveri e nel distrutto tempio dell'Annunziata, copia quest'ultima da un quadro del modenese Giambattista Levizzani, già nella chiesa dei cappuccini.

Operoso anche su commissione della corte estense, contribuì ai lavori di riqualificazione pittorica condotti, sotto la reggenza di Laura Martinuzzi, nel palazzo ducale di Gualtieri durante il settimo decennio del Seicento, impresa in cui si alternarono artisti quali Sigismondo Caula, il giovane Francesco Stringa, Tommaso Costa, Sebastiano Sansoni, il fiammingo Jan van Ghelder; prese inoltre parte, a fianco del figurista Iacopino Consetti e del plastico Antonio Traeri, agli allestimenti, ideati e diretti dall'architetto e scenografo veneziano Tommaso Bezzi, celebrativi del battesimo del principe Francesco d'Este (futuro Francesco III), che ebbero luogo in Modena dal 17 al 23 febbraio 1700, comprendenti il sontuoso apparato del duomo, un anfiteatro effimero che accolse un torneo e un carosello, oltre a varie rappresentazioni sceniche presso la residenza ducale e il teatro Fontanelli.

Attualmente l'assenza di qualunque testimonianza figurativa di Pellegrino nonché la reticenza delle fonti archivistiche e bibliografiche circa la sua formazione e la sua attività rendono purtroppo impraticabile ogni tentativo volto a individuare le connotazioni del suo linguaggio espressivo.

**Giuseppe**, figlio di Pellegrino, nacque a Modena il 10 luglio 1679. Spirito irrequieto e bizzarro, poco incline agli studi tanto da rimanere analfabeta, dovette compiere il primo tirocinio con il padre, ben presto affermandosi come peritissimo prospettico. La sua opera si situa nell'ambito del quadraturismo, l'illusionistica dilatazione spaziale degli ambienti tramite l'affinatissimo strumento della prospettiva architettonica.

Un filone, questo, che si rinviene codificato e diffuso nello Stato estense sin dalla metà del sec. XVII, con l'attività esperita presso le fabbriche ducali da Agostino Mitelli, Angelo Michele Colonna, Gian Giacomo Monti, Baldassarre Bianchi. Si rinnova e si vivifica, tale espressione debitrice sia della cultura architettonica sia di quella scenografica, con l'innesto, nell'ultimo scorcio del Seicento, dei modi dei Bibiena, attivi nella stessa Modena presso il palazzo Campori attorno al 1690, che propongono un dinamismo spaziale ancora del tutto inedito, dove la dimensione immaginaria, vertiginosamente fantastica, convive accanto a un carattere di plausibile verosimiglianza. In tale direttrice stilistica si muove Giuseppe, che elabora un linguaggio quanto mai rispondente all'aulicità degli interni barocchi, sia nell'accezione "propagandistica" e trionfante degli edifici di culto sia in quella della rappresentatività celebrativa delle residenze aristocratiche e sovrane.

Tra le imprese pittoriche nell'ambito di chiese cittadine si enumerano, nella sagrestia della distrutta S. Margherita, il contorno di un Crocifisso a rilievo, con inserti figuristici di putti spettanti al giovane Francesco Vellani; l'affrescatura, in sodalizio con Sigismondo Caula, di finte architetture sulla facciata dell'antica parrocchiale di S. Erasmo e, al suo interno, i decori a cornice della tela di Bernardino Cervi raffigurante il santo titolare; infine, il "padiglione con colonnati", di chiara matrice scenografica, nel coro di S. Maria delle Assi, cancellato nel corso di un restauro ottocentesco dell'edificio. Opere, queste - nessuna delle quali conservatasi -, tutte scalate nel primo decennio del Settecento. Soltanto parziale traccia rimane dell'apporto di Giuseppe nella galleria del collegio S. Carlo, la cui affrescatura, iniziata agli albori del XVIII sec. e "capricciosamente lasciata imperfetta" - secondo il resoconto del Tiraboschi (1786, p. 406) - venne condotta a compimento dal reggiano Pellegrino Spaggiari, allievo dei Bibiena. Perduto è l'intervento presso il palazzo dei marchesi Carandini, mentre è stato recentemente ricondotto all'artista un ciclo di tre soffitti a quadrature prospettiche nel palazzo già dei conti Galliani, ora Boschetti, a sontuosa cornice delle allegorie della casata committente, eseguite da Francesco Vellani; per raffronti stilistici, l'impresa è databile attorno al quinto decennio del sec. XVIII (Martinelli Braglia, 1983). Così si è riconosciuto l'operare del DALLAMANO nello sfondato prospettico del soffitto della sala capitolare presso il duomo di Modena (Garuti, in corso di stampa). Altri episodi di decorazioni si ebbero nella cappella maggiore della parrocchiale di Moritegibbio (Modena), nell'atrio e nella biblioteca del soppresso convento di S. Spirito in Reggio Emilia, città ove trovò seguito di discepoli come il prospettico e scenografo Giambattista Fassetti, nonché, oltre i confini del ducato, in Mantova, nella chiesa di S. Agnese, presso l'altare di S. Nicola.

Nel 1717, seguendo l'itinerario percorso da tanti operatori originari di varie regioni della penisola, Giuseppe si trasferì a Torino, che il disegno politico di Vittorio Amedeo II - insignito dal 1713 del titolo regio - mirava a trasformare in moderna capitale, facendone oggetto di un vasto moto centripeto interessante la dimensione artistica italiana.

Fecondissima fu l'attività ornativa di Giuseppe, per lunghi anni assorbita dal servizio presso la corte sabauda, e quindi sollecitata dalle frequenti commissioni da parte di chiese, confraternite e famiglie patrizie. Lo si rinviene operoso per i Savoia nel 1730 presso il castello reale di Rivoli e nella villa della Regina, in Torino, in quel salone centrale che costituisce la sua realizzazione più nota e qualitativamente più cospicua.

Si assiste qui ad una spettacolare applicazione dei principi dell'illusionismo prospettico, che finge una fantastica architettura barocca a colonne libere, rilievi a stucco, volute, mensoloni, timpani curvilinei con inserti naturalistici e animalistici, ricche panoplie, il tutto reso in quella vivida cromia, trasfigurata sotto il chiaro lume, che emerge quale tratto peculiare del suo linguaggio stilistico; ma dove il virtuosismo tocca gli esiti più mirabili è nel proseguimento figurato e illusorio della balconata, solo parzialmente vera e praticabile.

Ancora in Torino affrescò il presbiterio nel tempio di S. Tommaso e uno sfondato prospettico nel cortile della casa Villanis. Condusse imprese ornative presso la parrocchiale di Carrù accanto ad Antonio Milocco, insieme con il quale, e con i fratelli Giovanni e Antonio Pozzi, lavorò ancora nel tempio della Trinità di Fossano (1728-35). Nella chiesa della Confraternita dell'Annunziata detta La Bianca di Busca (1730 circa) egli diede vita a fantasiose divagazioni quadraturistiche conferenti organica unitarietà

all'impianto costruttivo. Fu interpellato per l'ornamentazione dell'ampia cupola nel santuario di Vicoforte (1735). Fu attivo in Cherasco, presso le chiese di S. Martino e di S. Ilfredo; in Racconigi, ove dipinse a fresco una cappella nel duomo e il presbiterio in S. Domenico; in Savigliano, presso il tempio della Misericordia e della Pietà. Nel copiosissimo catalogo delle sue realizzazioni, lasciò esempi ornativi a Caramagna, a Carrù, a Virle, sovente ordinatigli da nobili committenti. La sua maniera, divulgata da un numeroso seguito di allievi, tra i quali Gian Domenico Rossi di Busca, si rinviene in tante dimore gentilizie del Piemonte, come - per citare un caso - nelle sale del castello di Masino.

Operoso fino al 1756, si ritirò presso i filippini in Murazzano (Cuneo) ove continuò a dipingere, benché a rilento per l'età ormai tarda, nell'ambito della chiesa e del monastero.

Giuseppe morì a Murazzano il 1° genn. 1758.

Dal matrimonio con Isabella Galli, defunta nel 1716, Giuseppe ebbe tre figli; il primogenito, **Nicolò**, seguì le sue orme affiancandolo in diverse imprese piemontesi, tuttavia "senza uguagliare il valor del padre", come riferisce il Tiraboschi (1786, p. 407), ricavando i dati biografici relativi a questa dinastia di pittori dal resoconto di don Giuseppe Dallamano, rettore della chiesa modenese di S. Biagio, e figlio di Nicolò. Nicolò morì a Torino nel 1766.

**7 - ALBERONI, Giovanni Battista** - Pittore d'architettura e prospettiva, quadraturista e scenografo, nato a Bologna il 31 marzo 1703. Allievo di Ferdinando Galli detto il Bibiena, premiato nei concorsi di architettura del 1727 e del 1729 all'Istituto delle Scienze, fu membro dell'Accademia Clementina dal 1762 circa, e principe per l'anno 1780 (maestro "teatrsta e quadrista"). Operoso per ventidue anni presso la corte di Torino, come disegnatore e pittore di scene nel teatro reale e di quadrature nel palazzo reale, e "in diverse parti del Piemonte" (collaborò tra l'altro con G. B. Crosato), fu richiamato in patria dal sen. Segni a dipingere la grande volta in prospettiva del salone del suo palazzo (ora palazzo Facchini). Secondo l'Oretti a "Turino nella Consolata, chiesa dei PP. Cisterciensi, dipinse la cupola sul disegno del cavaliere Giuseppe Bibiena" e "intagliò in rame tutto ciò che è nei tometti di Architettura e di Prospettiva stampati da Ferdinando Bibiena". A Bologna è sua opera, tra l'altro, nella chiesa di S. Giacomo Maggiore, l'ornato architettonico della cappella di S. Rita da Cascia a lieve monocromato. Oltre che a Bologna, lavorò a Rovigo, a Modena e in altre città. L'Alberoni morì a Bologna il 31 dicembre 1784.

**8 - MILOCCO Michele Antonio** (Torino, 1690 – Torino, 1772) è stato un pittore italiano.

Di famiglia originaria di Piode, in Valsesia, Michele Antonio Milocco nacque probabilmente a Torino nel 1690: il padre, Carlo, era cuoco alle dipendenze del principe Emanuele Filiberto di Savoia-Carignano. Trovatosi in un ambiente favorevole per la formazione artistica, quale la corte del Principe di Carignano, il giovane Michele Antonio sembrò fare i suoi primi approcci a Torino, per poi recarsi a Roma dal 1710: qui, vinse il primo premio dell'Accademia di San Luca in pittura. Su raccomandazione di Vittorio Amedeo I di Savoia-Carignano, venne assunto alle dipendenze del principe Odescalchi, ma già nel 1720 è segnalato il suo ritorno in Piemonte, al Castello di Rivoli, per completare un affresco rimasto incompiuto dal genovese Nicola Malatto.

In qualità di Priore dell'Accademia di San Luca di Torino, Milocco dal 1729 fu acclamato come uno dei maggiori talenti della corte del re di Sardegna, e lavorava con alacre impegno per tele ed affreschi. Nel 1732, su committenza di Carlo Emanuele III, realizzò gli affreschi della Chiesa di san Carlo Borromeo a Torino, nel 1736 era al Palazzo Reale di Torino, intento ad affrescare la volta del Gabinetto presso il Pregadio della Regina e al lavoro di alcune tele per la Galleria Grande, poi sostituite dal Beaumont. Negli stessi anni era attivo a Moncalieri dove, su commissione di vari enti religiosi e arciconfraternite, lavorò nelle principali chiese cittadine: la Collegiata di S. Maria della Scala, l'Abbazia di Santa Maria di Carpice, la chiesa del monastero delle Carmelitane (S. Giuseppe), la chiesa del Gesù, di S. Croce e di S. Francesco. Sempre intorno al 1736 lavorò nella Palazzina di Caccia di Stupinigi, nella Camera e nell'Anticamera da letto della Regina. Del 1740 è poi la volta del Teatro Regio di Torino.

Trascorse tutti i suoi anni alla corte del Re di Sardegna, per poi spegnersi nel 1772 nella capitale piemontese.

## **9 – BIANCHI Carlo Felice**

**10 – LAMPO Antonio Maria** (Cambursano, Biella 1680? – Torino 1746) fu nominato nel 1704 sovrintendente alle fortificazioni di Ivrea, iniziando l'attività di ingegnere militare sotto la direzione dell'architetto ducale Michelangelo Garove. Nel 1705-1706 era a Torino per sovrintendere ai lavori per le fortificazioni: nominato responsabile dei trinceramenti collinari, si occupò dei Quartieri Militari di Porta Susina (1717). Negli anni Venti, per l'Azienda Fabbriche e Fortificazioni, eseguì misurazioni e stime per le fortificazioni di Cuneo, Demonte, Brunetta di Susa, Fenestrelle e per le piazzeforti di Casale, Valenza e Alessandria.

Nel 1724 effettuò misurazioni alla Reggia di Venaria e nel 1726, per il Regio Economato, compilò alcune relazioni sullo stato degli edifici valdesi.

Nella capitale sabauda eseguì gli estimi per la ristrutturazione della Polveriera Regia (1721 – 1729) e nel 1736 collaborò con Antonio Felice De Vincenti per gli interventi all'Arsenale; quello stesso anno gli fu riconosciuto il titolo di misuratore e estimatore generale delle regie fabbriche e fortificazioni.

Operativo anche in campo non militare, a Torino ricevette prestigiosi incarichi: si occupò dell'estimo e del collaudo del campanile del Duomo (1722); intervenne a Palazzo Reale (1732); eseguì i progetti per l'allineamento di Via Dora Grossa (1736, oggi via Garibaldi) e partecipò al progetto del nuovo Teatro Regio (1739 – 1740), Nel 1744, con Ignazio Bertola fu impegnato nella costruzione della parrocchiale di Verrua.

## BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. – Moncalieri: guida-ritratto della città
- Claudia Cassio e Marinella Rapetti – Liturgia e devozione popolare nell’Arciconfraternita di Santa Croce a Moncalieri
- Castagno Paolo – La chiesa parrocchiale San Siro Vescovo in Virle Piemonte
- G. B. LUSSO - Carignano “I Luoghi Pii”
- ODV Progetto Cultura Turismo – Chiesa dello Spirito Santo
- Santa Croce – Quaderno n.5
- Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti – Il voluttuoso genio dell’occhio – Nuovi studi su Bernardo Antonio Vittone
- Rolf Toman – Il Barocco: Architettura – Scultura – Pittura

## **Edizioni**



**Stultifera Navis**