

Universo Barroco Iberoamericano

rrc

Pintura mural
en la Edad Moderna
entre Andalucía e Iberoamérica

José Manuel Almansa Moreno
Nuria Martínez Jiménez
Fernando Quiles García
Editores

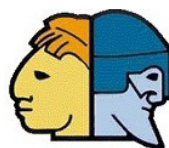


PINTURA MURAL EN LA EDAD MODERNA
ENTRE ANDALUCÍA E IBEROAMÉRICA

José Manuel Almansa Moreno
Nuria Martínez Jiménez
Fernando Quiles García
Editores



UNIVERSIDAD
**PABLO
OLAVIDE**
SEVILLA



Universidad de Jaén

Área de Historia del Arte



Universidad de Jaén

PINTURA MURAL EN LA EDAD MODERNA
ENTRE ANDALUCÍA E IBEROAMÉRICA

José Manuel Almansa Moreno
Nuria Martínez Jiménez
Fernando Quiles García
Editores



Universo Barroco
Iberoamericano
Vol. II

Sevilla, año 2018

Universo Barroco Iberoamericano

© 2018

Universo Barroco Iberoamericano

Vol. II

www.upo.es/ceiba/

www.upo.es/investiga/enredars/

Editores

José Manuel Almansa Moreno

Nuria Martínez Jiménez

Fernando Quiles García

Director de la Colección

Fernando Quiles García

Coordinador editorial

Juan Ramón Rodríguez-Mateo

Diseño gráfico

Marcelo Martín

Maquetación

Belén Calderón Roca

José David Ruiz Barba

Portada

José David Ruiz Barba sobre diseño original de Marcelo Martín

Foto de portada

Juan de la Cruz Moreno Balboa

Fotografías y dibujos

De los autores, excepto que se especifique el autor de la imagen

© de los textos e imágenes

Los autores

ISBN

E.R.A. Arte, Creación y Patrimonio Iberoamericano en Redes. 2018, España.

978-84-09-02963-1

Pintura mural en la Edad Moderna entre Andalucía e Iberoamérica

Prólogo	8
La pintura mural: documentación, técnica y conservación Carmen Moral Ruiz (Universidad de Granada)	10
Las pinturas renacentistas del Altar Mayor de la Catedral de Valencia o la introducción de la técnica <i>ad affresco</i> en la Corona de Aragón; una lectura en clave material y procedimental Miquel Àngel Herrero-Cortell (Universitat de Lleida)	30
La escuela de la Alhambra: de Aquiles y Mayner al florecimiento de la pintura mural en Granada Nuria Martínez Jiménez (Universidad de Granada)	60
Pintura mural en el Reino de Jaén en el siglo XVI Arsenio Moreno Mendoza (Universidad de Pablo de Olavide, Sevilla)	82
<i>Urbs Picta Malacitana:</i> del estudio histórico artístico a la comunicación en el sector turístico Eduardo Asenjo Rubio (Universidad de Málaga)	94
Bóvedas celestes y de más colores. El patrón de Pozzo en la <i>cuadratura</i> sevillana Fernando Quiles García (Universidad de Pablo de Olavide, Sevilla)	106
Cuadraturistas y bibliófilos: la escuela de Lucas Valdés de Sevilla a Cádiz (1725-1783) Sara Fuentes Lázaro (Universidad a Distancia de Madrid, Universidad Complutense de Madrid)	132
La posición del espectador en la pintura mural. Un ejemplo en la obra de Valdés Leal Miguel Ángel Maure-Rubio (Universidad Complutense de Madrid)	150
La pintura mural en Huelva. La comarca de la Sierra Antonio Manuel Cuaresma Maestre (Universidad de Sevilla)	168

O papel decorativo da pintura a fresco dos séculos XV e XVI em Portugal. Relações com os tecidos lavrados	190
Joaquim Inácio Caetano (Universidade de Lisboa)	
Pintura mural en una capilla indígena mexicana	208
Ana Laura Medina Manrique (Universidad de Pablo de Olavide, Sevilla)	
Aprendiendo del pasado. Pintura mural en el Cuzco colonial	220
Elizabeth Kuon Arce (Cuzco-Perú)	
Aproximación a la pintura mural en el Nuevo Reino de Granada	236
José Manuel Almansa Moreno (Universidad de Jaén)	
O simulacro arquitetônico no Brasil Colonial - a decoração dos tetos entre os séculos XVIII e XIX	256
Magno Moraes Mello (Universidade Federal de Minas Gerais)	
Architettura versus pittura. Modi di intendere la quadratura e la pittura murale tra Spagna, Portogallo e Brasile coloniale	288
Giuseppina Raggi (Universidade de Coimbra)	

Architettura *versus* pittura. Modi di intendere la quadratura e la pittura murale tra Spagna, Portogallo e Brasile coloniale

Giuseppina Raggi

Universidade de Coimbra, Portugal

giuseppinaraggi@ces.uc.pt

Tra il 1586 e il 1587 il cantiere della chiesa gesuita di San Rocco a Lisbona divenne un luogo di sperimentazione della quadratura. Considerando le dinamiche di diffusione di questa specifica tipologia di pittura murale, l'eccentricità del fatto è rilevante dato che rappresenta un *unicum* al di fuori del territorio italiano in quell'epoca. Il 22 maggio 1586 Pedro da Fonseca, preposito della Casa gesuita, scrisse al generale Aquaviva:

«El edificio de la Iglesia va mas despacio que el año pasado por no ser llegada con la flota passada cierta nau en que venia una buena limosna para ello. El forro de la Iglesia se podrá acabar en dos meses como el tempo fuere mas seco, y para la pintura del espero de Venetia aquel diseño que embié a pedir de N. Sña del Horto sobre el qual V. P. me respondio que escreveria a Venetia de donde aun no tengo respuesta»¹.

Il 21 gennaio 1587 Fonseca informò il generale, scrivendo: «es venido el diseño de Venetia para la pintura del forro pero muy imperfectamente sacado, sacase agora en mayor petipè y aconseja D. Juan de Borja que embie los que tengo al Rey»². La vicenda dei tre disegni per la pittura del grande soffitto della chiesa è nota, ma la chiara preferenza per la pittura d'architettura e per il modello di una delle più innovative opere italiane apre una prospettiva di riflessione nuova riguardante la specifica propensione della cultura portoghese per la quadratura³. Nel 1556 nella chiesa veneziana di Santa Maria

1. Roma, Archivum Romanum Societatis Iesu [ARSI], Lus. 69, c. 233v.

2. ARSI, Lus. 70, c. 49v.

3. RAGGI, Giuseppina. «La pittura di *grande architettura* in San Rocco a Lisbona (1586-1587) e la cultura prospettico-architettonica in Portogallo (1586-1588)». *Arte Cristiana*, n° 887, 2015, pp. 131-142; RAGGI, Giuseppina. «La pittura di *grande architettura* in San Rocco

dell'Orto, i pittori bresciani Cristoforo e Stefano Rosa realizzarono uno dei primi esempi di quadratura, suscitando l'ammirazione di Giorgio Vasari per l'abilità prospettica e illusionistica di aver

«finto di pittura un corridore di colonne doppie torte [...], le quali, posando sopra certi mensoloni che sportano in fuori, vanno facendo in quella chiesa un superbo corridore con volte a crociera intorno intorno, et ha quest'opera la sua veduta nel mezzo della chiesa con bellissimi scorti, che fanno restar chiunque la vede meravigliato e parere che il palco, che è piano, sia sfondato, essendo massimamente accompagnata con varietà di cornici, maschere, festoni et alcuna figura che fanno ricchissimo ornamento a tutta l'opera, che merita d'essere da ognuno infinitamente lodata per la novità e per essere stata condotta con molta diligenza ottimamente al fine»⁴.

Le raffigurazioni tratte dall'Antico Testamento furono realizzate da Jacopo Tintoretto, ma fu lo spazio architettonico, che la pittura e la prospettiva avevano 'virtualmente costruito', a motivare le lodi del Vasari. La riflessione e la sperimentazione sull'illusionismo spaziale applicato globalmente allo spazio architettonico reale, cioè

a Lisbona (1588). Una precisazione sull' esecuzione e una proposta sull'ideazione del programma iconografico». *Arte Cristiana*, n° 888, 2017, pp. 233-234. In questi due articoli viene citata e discussa la bibliografia precedente sul tema e la proposta di datazione della pittura in due fasi distinte (anni Ottanta del XVI secolo e posteriormente al 1610). Cfr. MELLO, Magno. *A pintura de tectos em perspectiva no Portugal de D. João V*. Lisboa: Estampa, 1998, pp. 37-56; OLIVEIRA CAETANO, Joaquim. «O tecto de São Roque». [En] *O tecto da igreja de São Roque. História, Conservação e Restauro*. Lisboa: IPM, 2000, pp. 13-27.

4. VASARI, Giorgio. *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori et architettori*. Firenze: appresso I Giunti, 1568, Parte V, pp. 430-431.

la trasformazione e l'ampliamento dello spazio costruito attraverso lo spazio virtuale della quadratura, caratterizza fortemente la vicenda storico-artistica dei territori italiani settentrionali dell'ultimo quarto del XVI secolo. La coerenza architettonica dello spazio dipinto in relazione allo spazio globale realmente edificato è di fondamentale importanza per comprendere lo sviluppo e il successo della scuola di quadratura bolognese. La misurabilità dello spazio dipinto e la tensione che questa priorità crea con la pittura delle figure è un elemento chiave per comprendere la specificità della pittura di quadratura, che Rudolf Wittkower seppe cogliere intuitivamente definendola come «un genere aulico indipendente»⁵ all'interno della pittura italiana ad affresco barocca.

Nella *Chronica da Companhia de Jesu, na Província de Portugal...*, pubblicata nel 1647 a Lisbona dal gesuita Baltasar Teles, l'elogio della pittura del soffitto sottolinea le medesime caratteristiche celebrate da Vasari nell'opera dei fratelli Rosa:

«terminata la struttura del tetto [...] montarono il soffitto piano, senza ornati intagliati né cornici a cassettone, perché pensavano di animarlo con la pittura: a questo fine si realizzarono tre disegni molto belli da parte dei principali e più bravi artisti di Lisbona, però quello che più soddisfece i periti fu quello che oggi li vediamo: la composizione generale dell'opera è di grande architettura, fortemente tridimensionale da lontano; presenta riconosciute perfezioni, notevoli audacie, grande perizia dell'arte, mostrandoci (tra curiosi emblemi, tra formose cartelle e fantasiose grottesche) diversi passi della Sacra Scrittura e presentando al nostro sguardo quattro archi anch'essi illusionistici, ma che sembrano sostenere realmente il tetto e tra questi si vedono alcuni tamburi aperti e alcune cupole anch'esse dipinte che, grazie ad un allegro inganno, si compiacciono gli occhi di ritrovarsi ammaliati, quando percepiscono il vano di questi tamburi molto profondo e che si eleva in alto nascondendosi tra ombre riflesses e rialzi di pittura, vedendo gli occhi più per la meraviglia di quello che pensano di vedere, piuttosto che per la forma di ciò che realmente vedono, perché riconosciuto che l'arte con cui questo pittore operò fu grande; ben al di là di questo, l'ingegno con cui illuse la vista fu maggiore, dimostrando ciò che anticamente Plinio disse di quel celebre

5. WITTKOWER, Rudolf. *Arte e architettura in Italia 1600-1750*. Torino: Einaudi, ediz. italiana 1993, p. 289.

pittore Thimante: Omnibus eius operibus / intelligitur plus semper, / quam pingitur, e cum / ars summa sit, ingenium/ tamen ultra artem est»⁶.

L'impiego della definizione «grande architettura» per descrivere la struttura globale della pittura dichiara chiaramente la predilezione dei committenti portoghesi, dato che il disegno che fu approvato dal re Filippo II di Spagna (I di Portogallo) corrispondeva a quello che si preferiva di più a Lisbona⁷. La pertinenza della definizione stessa usata da Baltasar Teles («a ordenança da obra hé de grande architectura») dimostra l'esatta nozione della novità pittorica che era stata sperimentata. Chiarita in saggi anteriori la cronologia dell'opera, anche per quanto riguarda la raffigurazione centrale del *Trionfo della Croce e degli strumenti del martirio di Cristo*⁸, gli anni intercorsi tra il 1586 e il 1588 si giocarono a Lisbona a stretto contatto con le dinamiche artistiche italiane. La pittura venne realizzata pochi anni dopo la pubblicazione del trattato di Jacopo Barozzi da Vignola *Le due regole della prospettiva* (Roma, 1583) e in stretta concomitanza con la cultura scientifico-prospettica di matrice settentrionale promossa dal pontefice bolognese Gregorio XIII (1572-1585) per il quale lavorò Egnazio Danti (1536-1586), responsabile della pubblicazione del trattato. La presenza di Filippo Terzi nel cantiere di San Rocco è l'elemento di congiunzione che consentì non solo la conoscenza teorica appropriata alla pittura di architetture in prospettiva, ma anche la sua sperimentazione pratica, producendo una delle opere più originali della storia della quadratura in Portogallo. Infatti, pur essendo architetto, Terzi era portatore di una cultura che sapeva coniugare l'architettura e la prospettiva in funzione della creazione di nuovi spazi, principalmente nell'ambito dell'architettura effimera così strettamente legata alla nascente formulazione della quadratura barocca e all'insorgenza della scenografia⁹. [Fig. 1]

6. TELES, Baltasar. *Chronica da Companhia de Jesu, na Provincia de Portugal...* Lisboa: por Paulo Creasbeeck, Parte II, Livro IV, cap. XXV, p. 111. Traduzione mia dal portoghese.

7. RAGGI, Giuseppina. « *Se padre Pozzi fosse all'Indie...* De Filippo Terzi a Andrea Pozzo: antecedentes da afeição da cultura portuguesa pela quadratura». [En] VV.AA. (Coord.: ALESSANDRINI, Nunziatella, MATEUS, Susana, RUSSO, Mariagrazia, SABATINI, Gaetano). *Con gran mare a fortuna. Circulação de mercadorias, pessoas e idéias entre Portugal e Itália na época moderna*. Lisboa: Cátedra Benveniste, p. 208.

8. Vedi nota n. 3.

9. Su Filippo Terzi vedi i quattro contributi riuniti nella «Parte II – Bologna e il Portogallo nel Rinascimento: Architettura». [En] VV.AA. (Coord: FROMMEL, Sabine; ANTONUCCI, Micaela). *Da Bologna all'Europa: artisti bolognesi in Portogallo (secolo XVI-XIX)*. Bologna: Bononia University Press, 2017, pp. 69-135.



Fig. 1. Francisco Venegas, Amaro do Vale. *Architettura dipinta con al centro il Trionfo della Santa Croce e degli strumenti del martirio di Cristo* (olio su tavole, 654 m2). Chiesa di San Rocco, Lisbona (1586-1588). [Fuente: Laura Castro Caldas & Paulo Cintra / SCML – Santa Casa da Misericórdia de Lisboa.

Negli stessi anni in cui Juan de Borja sottoponeva al re Filippo II di Spagna (I di Portogallo) i tre disegni elaborati per il soffitto della chiesa di San Rocco di Lisbona, Pellegrino Tibaldi aveva cominciato ad affrescare la biblioteca dell'Escorial¹⁰. Anch'egli artista di formazione bolognese, come Filippo Terzi, realizzò nel monastero spagnolo un'opera tributaria del linguaggio michelangiolesco e dell'esperienza maturata da Tibaldi durante gli anni di attività svolta a Roma, piuttosto che delle contemporanee sperimentazioni italiane sull'architettura dipinta. Considerando la predilezione per la «struttura generale di grande architettura» della committenza di San Rocco, si evince la diversità di gusto e sensibilità pittorica rispetto a quella prescelta per l'Escorial. Da una parte la predominanza dello spazio architettonico trasformava coerentemente lo spazio costruito, inglobando la figurazione e attraendo lo sguardo dello spettatore nella nuova configurazione spaziale. Dall'altra parte una maggiore tendenza alla narrativa, prediligeva la pittura figurativa stimolando una visione che 'legge' piuttosto che uno sguardo che 'vede'.

Così, nell'ottavo decennio del Cinquecento, si delineava, all'interno della cultura iberica, l'idea espressa da Fernando Bouza riguardo «l'interesse straordinario per il sapere architettonico di alcuni membri della nobiltà portoghese», tale da potersi figurare come «tratto originale del loro *ethos* in quanto gruppo corporativo»¹¹. Riferendosi particolarmente al XVII secolo, ma recuperando le radici di questa predilezione nel secolo precedente, lo studioso sottolinea che «nella letteratura spagnola è più diffusa l'utilizzazione di riferi-

10. GARCÍA-FRÍAS, Carmen. «Pellegrino Tibaldi y los frescos de la biblioteca de El Escorial». [En] VV.AA. (Coord: DI GIAMPAOLO, Mario). *Los frescos italianos de El Escorial*. Madrid: Patrimonio Nacional, 1993, pp. 171-174.

11. BOUZA ÁLVAREZ, Fernando. *Portugal no tempo dos Filipes. Política, Cultura, Representações*. Lisboa: Edições Cosmos, 2000, pp. 26-27.

menti alla pittura – l'immagine del regno come repubblica dipinta», mentre «diversi autori portoghesi privilegiano l'architettura come raffigurazione della politica»¹². Questa predilezione si riflette anche nei nomi dei mecenati che patrocinarono alcuni dei più importanti trattati d'architettura del XVII secolo: il marchese di Castel Rodrigo nei riguardi di Francesco Borromini, così come il marchese de Sande nei confronti di Guarino Guarini.

È interessante notare che una simile diversità nel concepire la pittura murale marca la traiettoria artistica di Agostino Mitelli (Bologna 1609 – Madrid 1660) e traspare in un episodio accaduto durante il suo soggiorno in Spagna che coinvolse proprio gli affreschi dell'Escorial. Nell'ottobre del 1659 Agostino Mitelli visitò il monastero in occasione dell'annuale trasferimento della corte spagnola in quel palazzo¹³. Il quadraturista trasmise ai suoi familiari il suo apprezzamento per la monumentalità dell'edificio, affermando che l'Escorial valeva da sé il viaggio dall'Italia. Ammirò la ricca collezione di pittura, organizzata da Velázquez nel 1656, che conteneva numerose pitture veneziane, in particolare di Tiziano. Le fonti manoscritte bolognesi e, soprattutto, la *Vita di Agostino* scritta dal figlio Giovanni Mitelli testimoniano ripetutamente il profondo apprezzamento del quadraturista per Paolo Veronese, dato che lo considerava superiore a tutti nell'arte del colorire e dell'affresco. Agostino Mitelli conosceva probabilmente la descrizione dell'edificio, pubblicata a Bologna nel 1647 da Ilario Mazzolari con il titolo *Le reali Grandezze dell'Escoriale di Spagna*. In realtà si trattava della traduzione italiana dell'opera di Padre Sigüenza, in cui Mazzolari aveva migliorato i giudizi espressi sugli artisti italiani dall'autore spagnolo. Però, in relazione alle opere di Pellegrino Tibaldi, sia Sigüenza che Mazzolari espressero lodi e apprezzamenti, considerandolo uno dei migliori allievi di Michelangelo¹⁴. Nel manoscritto di Giovanni Mitelli si ritrova invece un giudizio negativo sul pittore. Egli scrive infatti: «Pelegrino Tibaldi Bolognese dipinse molti claustris in Spagna à fresco su muri per il Re, molto malamente, et assai si portò ordinariamente et con poco gusto»¹⁵. Questo giudizio filtrò poi nella tradizione storiografica bolognese, ritrovandosi nel manoscritto di Marcello Oretti, in cui si

12. *Ibidem*.

13. GARCÍA CUETO, David; PIAZZI, Maria Ludovica; RAGGI, Giuseppina. «Agostino Mitelli e Angelo Michele Colonna. Il viaggio in Spagna attraverso i manoscritti di Giovanni Mitelli». [En] VV.AA. (Coord.: PIGOZZI, Marinella). *Dialogo artistico tra Italia e Spagna. Arte e musica*. Bologna: in corso di stampa.

14. GARCÍA CUETO, David. *La estancia española de los pintores boloñeses. Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna, 1658-1662*. Granada: Universidad de Granada, 2005, pp. 103-105.

15. Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, sezione Manoscritti, ms B3375, Giovanni Mitelli, *Vita di Agostino Mitelli*, c.52r.



Fig. 2. Giuseppe Maria Mitelli. *Ritratto di Agostino Mitelli* (incisione). Bologna. [Fuente: Biblioteca dell'Archiginnasio].

legge: «Pelegrino Tibaldi si portò male all'Escuriale assai»¹⁶. Dato che per carattere Agostino Mitelli non era avvezzo a ridurre il valore di altri artisti, il giudizio acquista una connotazione interessante alla luce dei profondi cambiamenti da lui introdotti nella pittura a fresco, soprattutto per quanto riguarda la modalità di usare la prospettiva applicata alla pittura di quadratura. La sua critica si comprende, infatti, se riferita alla novità della sua arte che creava affreschi 'da abitare', non 'da leggere'. Agostino possedeva il genio della quadratura e, come mostrano vari episodi della sua vita narrati sia nei manoscritti del figlio Giovanni, sia nella *Felsina Pittrice* del conte Carlo Cesare Malvasia, sia nel *III Tomo della Felsina Pittrice* pubblicato da Luigi Crespi, aveva piena coscienza del valore di quanto stava sperimentando e proponendo [Fig. 2].

Considerando queste diverse modalità di intendere la pittura murale, le frizioni sorte a Madrid con i pittori spagnoli di corte e con lo stesso Diego Velázquez suggeriscono anch'esse alcune riflessioni. Nella *Felsina Pittrice*, infatti, Malvasia imbastisce una lunga descrizione sulle discussioni che precedettero l'inizio dell'opera più importante: la decorazione del soffitto del *Salon de los Espejos*¹⁷. Ripercorrendo la vicenda, si comprende che i suggerimenti di Velázquez miravano a ridurre la funzione della quadratura tanto che, inizialmente, aveva suggerito di affrescare le pareti con «quadri figurati»¹⁸ dipinti solamente da Angelo Michele Colonna. Il racconto dello storiografo bolognese va posto al vaglio dell'analisi critica, ma anche Palomino descrive l'importanza data alla pittura di figure data alla pittura di figure che lo stesso Velázquez organizzò in cinque compartimenti sul soffitto. Dopo varie ipotesi vagliate tra i pittori bolognesi, Velázquez e il re, le pareti del salone non accolsero né la pittura di «quadri figurati» suggerita da Velázquez ad imitazione della preziosa collezione di

16. Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio, sezione Manoscritti, ms B148, da Marcello Oretti, *Cronica con molte notizie pittoresche...*, c.19.

17. MALVASIA, Carlo Cesare. *Felsina Pittrice. Vite de Pittori Bolognesi*. A cura di BRASCA GLIA, Marcella. Bologna: Alfa, 1971, pp. 580-581; GARCÍA CUETO, D. *Op. Cit.*, pp. 118-146.

18. MALVASIA, C.C. *Op. Cit.*, p. 580.

tele di pittori veneziani (Tiziano, Rubens, Tintoretto, Veronese) che decorava la parte superiore delle pareti, né la sola quadratura «con scomparti di vedute e prospettive, statue finte a luogo a luogo e alla più qualche puttino»¹⁹, cioè senza figure. Il rifiuto di Angelo Michele Colonna di accettare la proposta di Velázquez si basava sulla sua identità di quadraturista, «perché la sua particolare professione non erano -diceva egli- le figure, ma la quadratura, di figure poi, e di mille altre cose mista e ornata»²⁰. Nella visione dei bolognesi si afferma dunque una commistione equilibrata tra spazio architettonico dipinto, figurazione e ornati che Colonna e Mitelli rivendicano come specificità della loro arte, non accettando che venisse trasformata né in pittura prevalentemente figurativa, né in mera decorazione prospettica.

A distanza di sessanta anni dalla realizzazione dell'opera, Francisco Palomino dimostrò di aver inteso perfettamente il valore e la specificità della quadratura, offrendo un'acuta e ammirata descrizione del soffitto del *Salon de los Espejos* ma le discussioni contemporanee all'esecuzione dell'opera rivelano le tensioni che accompagnarono l'incontro tra due tradizioni fortemente caratterizzate: da una parte l'alta qualità dei dipinti figurativi degli spagnoli e, prima di tutto, di Diego Velázquez; dall'altra lo stretto connubio tra arte prospettica, conoscenza architettonica, opulenza del colore degli affreschi di Colonna e Mitelli. Per comprendere le dinamiche iberiche, non bisogna neppure dimenticare che, durante il suo viaggio in Italia nel 1649, Diego Velázquez aveva contattato in prima istanza Pietro da Cortona²¹.

La diversità e complementarità tra l'arte dell'affresco di Pietro da Cortona e quella di Colonna e Mitelli rimase esplicitata nelle sale dell'appartamento terreno e di quelle al piano nobile di palazzo Pitti a Firenze. Furono, decorate durante un decennio (1637-1647) durante il quale i due quadraturisti bolognesi conclusero la loro opera (1637-1640), mentre Pietro da Cortona riprendeva la sua nelle stanze superiori (1640-1647), dopo aver dipinto la Sala della Stufa nel 1637. L'arte di Pietro da Cortona aveva elaborato l'arte dell'affresco in direzione opposta a quella dei bolognesi: se questi avevano creato un nuovo linguaggio mantenendo ferma la centralità dell'architettura dipinta, il Berrettini l'aveva definitivamente abbandonata, 'liberando' lo spazio dalla sua mensurabilità. Il processo creativo della volta del salone di palazzo Barberini a Roma (1637-1639) testimonia il progressivo allontanamento dall'esempio carracesco della

19. *Ibidem.*

20. *Ibid.*

21. GARCÍA CUETO, D. *Op. Cit.*; SALORT, Salvador. *Velázquez en Italia*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002.

galleria Farnese per giungere ad una nuova concezione dello spazio dipinto, dove l'opulenta struttura architettonica diventa diaframma e partizione, ma non più contenitore spazialmente misurabile. Le due diverse direzioni elaborate da Cortona e da Colonna e Mitelli implicavano un diverso rapporto con la pittura di figure. Le complesse raffigurazioni del Berrettini occupano liberamente lo spazio, mentre nell'arte dei bolognesi il numero di figure dipinte è mediato dallo spazio disponibile lasciato aperto nello sfondato e dallo spazio abitabile delle quadrature. Nella seconda stanza di palazzo Pitti la profusione di grandi quadri monocromi, rialzati da lumeggiature dorate, rivelano la soluzione trovata dai quadraturisti bolognesi per aumentare la narrativa (cioè la ricchezza figurativa del programma iconografico previsto) senza alterare la coerenza dello spazio architettonico dipinto²².

Le discussioni intercorse a Madrid sulla decorazione ad affresco del *Salon de los Espejos* riflettono, a mio avviso, questa diversità di vedute, che posizionava il gusto e l'intendere di Velázquez più vicino alla ricca figurazione del Cortona piuttosto che all'immaginazione spaziale di Mitelli. È rivelatrice, in questo senso, la prima ipotesi di escludere la quadratura dalla decorazione della grande sala e la scelta di un programma iconografico, elaborato da Diego Velázquez e padre Sigüenza, carico di narrativa e, quindi, di figure. La ripartizione generale dell'affresco, decisa anch'essa da Velázquez, in cinque principali aree figurative rammenta, *mutatis mutandis*, la soluzione cortonesca di palazzo Barberini, a cui però Agostino Mitelli seppe imprimere il segno incontrovertibile della quadratura integrandole in una struttura architettonica spazialmente coerente e riccamente ornata.

Leggendo queste dinamiche alla luce delle considerazioni citate di Fernando Bouza, sembra comprovarsi la propensione della cultura spagnola per l'uso di metafore pittoriche, quindi la predilezione per la narrativa e la figurazione. Anche il successo della pittura di Luca Giordano, attivo a Madrid dal 1692 al 1702, che si innesta

22. Sul rapporto tra quadratura e figurazione vedi SJÖSTRÖM, Ingrid. *Quadratura Studies in Italian Ceiling Painting*. Estocolmo, 1978. Per una panoramica sulla pittura ad affresco vedi ROETTGEN, Steffi. *La grande decorazione barocca in Italia 1600-1800*. Milano: Jaka Book, 2007. Sulla quadratura, dopo lo studio pionieristico di FEINBLATT, Ebría. *Seventeenth-Century Bolognese Ceiling Decorators*. Santa Barbara: Fithian Press, 1992 e il catalogo curato da BÖSEL, Richard, SALVIUCCI INSOLERA, Lydia *Mirabili Disinganni. Andrea Pozzo (Trento 1642 - Vienna 1709) Pittore e architetto gesuita*. Roma: Artemide, 2010, in Italia a partire dagli anni 2000 sono stati pubblicate numerose opere collettive sulla pittura di quadratura organizzate principalmente da Fauzia Farnedi, Stefano Bertocci, Deanna Lenzi, Riccardo Migliari, Graziano Mario Valenti, Maria Teresa Bartoli, Monica Lusoli. Tra le opere pubblicate all'estero sulla quadratura vedi l'opera collettiva curata da BLEYL, Matthias, DUBOURG GLATIGNY, Pascal. *Quadratura. Geschichte - Theorien - Techniken*. Berlin-München: Deutscher Kunstverlag, 2011.

sul linguaggio introdotto dai bolognesi e lo soppianta, suffraga questa interpretazione. Al contrario, invece, si mantiene ferma la predilezione dei committenti lusitani per la quadratura. Tra il 1661 e il 1666, a Madrid venne specificamente prescelta dai portoghesi residenti nella capitale spagnola per decorare la volta della loro chiesa di Santo António [Fig. 3]. Il probabile coinvolgimento di Angelo Michele Colonna in quest'opera e, comunque, l'adozione del linguaggio quadraturistico da parte di Francesco Rizi, che realizzò concretamente l'affresco, e di Dionisio Mantovano, che fornì un progetto in cui al centro era raffigurato il *Miracolo di Campo d'Orique*, dimostra chiaramente la propensione per la quadratura dei committenti di origine lusitana²³. Tra questi i marchesi di Castel Rodrigo giocarono un ruolo di primo piano, dato che il secondo marchese D. Manuel de Moura Corte Real aveva posto la prima pietra della chiesa nel 1624. Egli fu il già citato protettore di Francesco Borromini a cui venne dedicato l'*Opus architectonicum* e uno dei più importanti patrocinatori della chiesa di San Carlo alle Quattro Fontane. La quadratura bolognese, in quanto immaginazione di spazialità architettonicamente coerenti, si configura quindi come una sfera del sapere architettonico, per il quale «alcuni membri della nobiltà portoghese» nutrivano uno «straordinario interesse», tanto da poterlo considerare come «un tratto peculiare del loro *ethos* in quanto gruppo corporativo»²⁴. La propensione portoghese per la quadratura si riscontra anche nei territori coloniali americani ed è interessante riflettere sul fatto che, tra gli anni Ottanta e Novanta del XVII secolo, Cristóbal de Villalpando decorò la cattedrale di Città del Messico con ricchissime composizioni figurative²⁵, mentre in Brasile, a Salvador, si voleva dipingere il soffitto della navata della cattedrale «de perspectivas»²⁶, cioè con quadrature.

23. VARELA GOMES, Paulo. *Arquitectura, Religião e Política em Portugal no século XVII. A planta centralizada*. Porto: FAUP, 2001, pp. 181-197, in particolare il disegno a p. 194, fig. 122; GARCÍA CUETO, D. *Op. Cit.*, pp. 286-295.

24. BOUZA ÁLVAREZ, F. *Op. Cit.*, pp. 26-27.

25. RUIZ GOMAR, Rogelio. «La pintura del periodo virreinal en México y Guatemala». [En] VV.AA. (Coord.: GUTIÉRREZ, Ramón). Madrid: Cátedra, 1995, pp. 113-138 [in particolare pp. 127-128]. Studi futuri permetteranno di comprendere se e come queste due diverse sensibilità iberiche rispetto alla pittura murale caratterizzarono le riappropriazioni artistiche nelle colonie americane spagnole.

26. RAGGI, Giuseppina. *Se padre Pozzi fosse all'Indie...*, p. 215.



Fig. 3. Francisco Rizi. *Gloria di Santo Antonio* (affresco). Chiesa di Sant'Antonio dei Portoghesi, Madrid (1661-1666) [Fuente: wikimedia commons].

Tra Portogallo
e Brasile: le
dinamiche
atlantiche della
quadratura

Così, dopo l'esplosione dell'interesse quadraturistico nel cantiere della chiesa di San Rocco a Lisbona (1586-1588) e la conferma della propensione lusitana per la quadratura nella vicenda decorativa di Santo Antonio dei Portoghesi di Madrid (1661-1666), l'episodio significativo che prelude ad uno dei più estesi fenomeni di successo globale di una forma d'arte non si svolse in Portogallo, bensì in Brasile. Questo fatto riequilibra, il concetto di centro e periferia. All'interno della recente discussione critica sugli imperi iberici come monarchie policentriche²⁷, la vicenda della decorazione della cattedrale di Salvador (Bahia) fornisce un eloquente esempio dell'autonomia con cui il linguaggio artistico si organizzò nelle terre portoghesi d'America²⁸.

27. CARDIM, Pedro; HERZOG, Tamar; RUIZ IBAÑEZ, José Javier; SABATINI, Gaetano (Coord.). *Polycentric Monarchies: how did modern Spain and Portugal achieve and maintain a global hegemony?*. Sussex: Sussex Academic, 2012.

28. RAGGI, Giuseppina. «Building the Image of the Portuguese Empire: the power of Quadratura Painting». [En] VV.AA. (Coord.: KRASS, Urte Krass). *Visualizing Portuguese Power. The political use of images in Portugal and its Overseas Empire (16th to 18th Century)*. Zurich-Berlin: Diaphanes, pp. 197-234.

Tra il 1688 e il 1690 Francisco Pereira, *chantre* della cattedrale di Salvador, allora capitale dello *Estado do Brasil* si assunse i costi della decorazione in *talha* della cappella maggiore e della crociera, avendo intenzione di affidare la pittura del soffitto piano della navata ad un «insigne pittore di Roma»²⁹. La vicenda è nota, la pittura non si realizzò ma ciò che importa sottolineare è la precocità della scelta dei committenti a favore della quadratura rispetto alle tipologie decorative che si realizzavano in quegli stessi anni nella capitale del regno, a Lisbona³⁰. La ricostruzione della dinamica evidenzia come la partecipazione del *Conselho Ultramarino* si limitò a considerare gli aspetti economici dell'iniziativa e a concordare con i committenti baiani riguardo l'osservanza del precetto tridentino di riservare alla cappella maggiore la magnificenza più vistosa. Fu questo il motivo che trattenne Francisco Pereira dal realizzare la quadratura, dato che la disponibilità finanziaria non permetteva di dorare la *talha* della cappella-maggiore e della crociera non «gli pareva conveniente dipingere e dorare parzialmente il soffitto della chiesa»³¹. Il riferimento all'oro usato nella pittura di quadratura rivela la piena nozione dell'arte, poiché i primi ad introdurre i rialzi in oro furono Agostino Mitelli e Angelo Michele Colonna; così come la consapevolezza di quanto la scelta di una tipologia pittorica così sontuosa, qual era la quadratura, avrebbe offuscato la decorazione in *talha* della cappella maggiore che non poteva essere riccamente dorata per mancanza di risorse finanziarie. La corrispondenza intercorsa tra Salvador e Lisbona e le contemporanee attività decorative promosse dai gesuiti nella loro chiesa baiana, descritte nel carteggio tra padre Alexandre de Gusmão e la Casa generalizia romana, permettono di motivare l'idea di Francesco Pereira con il successo ottenuto dalla pittura della cupola in prospettiva decentrata realizzata da Andrea Pozzo nel 1685 per la chiesa di Sant'Ignazio a Roma, inserendo così Salvador nel circuito

29. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, *Documentos Históricos*, Consultas do Conselho Ultramarino Bahia (1673-1695), vol. LXXXIX, 1950, pp. 136-138. Traduzione mia dal portoghese.

http://memoria.bn.br/pdf/094536/per094536_1950_00089.pdf (ultimo accesso: 7 dicembre 2017)

30. Per una diversa interpretazione riguardante la dipendenza diretta dai modelli portoghesi cfr. SERRÃO, Vítor. «A pintura proto-barroca em Portugal (1640-1706) e seu impacto no Brasil colonial». *Barroco*, n° 18, 1997-2000, pp. 281-286, ÁVILA LINS, Eugênio de. «A antiga Sé da Bahia: uma referência para a arte luso-brasileira». [En] VV.AA. *Anais do II Congresso Internacional do Barroco*. Porto, 2001, OTT, Carlos. *História das Artes Plásticas da Bahia (1550-1900)*. Salvador, 1993, vol. II, pp. 22-26.

31. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, *Documentos Históricos*, Consultas do Conselho Ultramarino Bahia (1673-1695), vol. LXXXIX, 1950, pp. 166-167. Traduzione mia dal portoghese.

http://memoria.bn.br/pdf/094536/per094536_1950_00089.pdf (ultimo accesso: 7 dicembre 2017)

degli scambi artistici più all'avanguardia dell'epoca³². Ciò configura un elevato grado di autonomia che permetteva il contatto diretto con le principali novità romane, grazie alle dinamiche locali baiane instaurate tra il Capitolo della cattedrale e i gesuiti.

Il dibattito artistico nella capitale coloniale anticipò di quasi quindici anni gli eventi che, in Portogallo, portarono al successo della quadratura. Diversamente da quanto accaduto in Spagna, dove Agostino Mitelli e Angelo Michele Colonna furono chiamati per espressa volontà di Filippo IV, in terra lusitana la nuova dinamica artistica si avviò in sordina. L'importanza economico-commerciale della comunità italiana residente a Lisbona e le committenze artistiche intrecciate tra Portogallo e Italia determinarono, alla fine del XVII secolo, un quadro socio-culturale pronto ad accogliere nuovi linguaggi artistici. In questo contesto maturò probabilmente la scelta di Vincenzo Bacherelli di imbarcarsi da Livorno per raggiungere Lisbona. Bacherelli non possedeva una levatura artistica paragonabile a quella di Colonna e Mitelli, ma era espressione di quella cultura quadraturistica fortemente radicata in Toscana che, grazie al soggiorno dei maestri bolognesi e alle opere che realizzarono per la famiglia Medici, stava formando la terza generazione di artisti abili nel campo dell'architettura dipinte in prospettiva (quadratura e scenografia)³³.

Bacherelli si affermò nel mercato artistico portoghese dimostrando capacità pittorica, abilità scenografica e alta valutazione economica della sua arte. Dipinse infatti per i Tavora, gli Alvor [Fig. 4], i Povolide e, successivamente, per i principali ordini religiosi: gli agostiniani, i francescani, i teatini. Il suo crescente successo fu motivato anche dalla profonda trasformazione culturale vissuta alla corte di Lisbona con la salita al trono di Giovanni V (1707-1750) e, soprattutto, in occasione del suo matrimonio con l'arciduchessa austriaca Maria Anna d'Asburgo (1708), figlia del defunto Leopoldo I e sorella dell'imperatore Giuseppe I d'Asburgo. Il ruolo della nuova regina di Portogallo è fulcrato per comprendere le novità socio-culturali introdotte a corte e le connessioni con la cultura quadraturistico-scenografica di cui Bacherelli era portatore³⁴. Nei documenti della chiesa di Nostra Signora di Loreto non risulta il nome di Vincenzo

32. RAGGI, Giuseppina. *Se padre Pozzi fosse all'Indie...*

33. RAGGI, Giuseppina. *Ilusionismos. Os tetos pintados do Palácio Álvor*. Lisboa: DGPC, 2013. Per una diversa interpretazione dell'arte di Bacherelli cfr. MELLO, Magno. «A pintura de falsa arquitetura de Vincenzo Bacherelli (1672-1745) e o chamado modelo baquereliano». [En] VV.AA. (Coord.: MELLO, Magno). *Ars, Techné, Technica*. Belo Horizonte: UFMG, 2009, pp. 101-114.

34. RAGGI, Giuseppina. «Una Lunga passione per l'opera in Portogallo: la regina-consorte Maria Anna d'Asburgo, l'arte dei Galli Bibiena e nuovi disegni per il Real Teatro dell'Opera do Tejo». [En] VV.AA. (Coord.: FROMMEL, Sabine; ANTONUCCI, Micaela). *Da Bologna all'Eu-*



Fig. 4. Vincenzo Bacherelli. *Quadratura*. Portineria del Convento di São Vicente de Fora, Lisbona (1710). Restaurato da Manuel da Costa (1796) [Fonte: Giuseppina Raggi].

Bacherelli tra le numerose maestranze impiegate per la costruzione dell'arco trionfale della nazione italiana, innalzato nel dicembre del 1708 lungo il percorso della prima uscita pubblica dei nuovi sovrani Giovanni V e Maria Anna. L'assenza del suo nome dimostra il coinvolgimento del pittore in committenze più prestigiose e economicamente vantaggiose. La decorazione delle sale del palazzo reale della *Ribeira* riammodernato in occasione del matrimonio reale rappresentò il pieno riconoscimento della sua abilità artistica e dell'arte della quadratura. Non va neppure dimenticato che in quegli stessi anni Andrea Pozzo era attivo alla corte di Vienna e che il giovane monarca portoghese guardava alla corte imperiale come modello di vita cortigiana. L'arrivo di Maria Anna d'Asburgo rappresentò il catalizzatore di questa trasformazione. In questo rinnovamento, Vincenzo Bacherelli trovò maggiori spazi di attuazione. Da una parte venne coinvolto nella preparazione del palazzo reale e delle feste per il matrimonio reale, dall'altra parte attuò nel campo della scenografia grazie al portato culturale della regina austriaca che introdusse in Portogallo il gusto per l'opera italiana. È noto il coinvolgimento iniziale di Bacherelli nella

costruzione del teatro con tre mutazioni di scena per la rappresentazione della tragedia *Tergemina Austriacae Aquilae Corona* allestita in onore dei sovrani nell'aprile del 1709 nella chiesa del collegio gesuita di Sant'Antão. In questa occasione la confluenza della teoria codificata dal trattato di Andrea Pozzo *Perspectiva pictorum et architectorum* aveva trovato una complementazione pratica nelle «annotazioni»³⁵ lasciate da Bacherelli, il quale abbandonò l'impresa per questioni di prezzo. Questa circostanza dimostra la posizione acquisita dall'artista fiorentino all'interno del panorama artistico della capitale: è l'unica notizia, infatti, sino ad ora reperita, che testimoni la libertà di non accettare un compenso ritenuto insufficiente da parte di un artista nell'intero corso del Settecento portoghese.

Questo atto insolito si può meglio comprendere alla luce di nuovi documenti che testimoniano l'allestimento del primo *dramma in musica* in Portogallo³⁶, inscenato in un teatro dotato di strutture per i cambiamenti di scena inserito nella grandiosa macchina di fuochi d'artificio costruita per celebrare l'unione matrimoniale tra la Casa degli Asburgo e quella dei Braganza. Per la complessità della struttura, la novità della rappresentazione e della musica, l'ostilità suscitata tra gli artefici portoghesi esclusi da questa committenza, la struttura pirotecnica fu affidata ad artisti stranieri presenti a Lisbona: Carlos Gimac come architetto e, con ogni probabilità, Vincenzo Bacherelli come scenografo e ingegnere teatrale. La sua formazione quadraturistica gli permetteva di convertire la sua conoscenza in funzione del teatro in musica di matrice italiana, tanto in voga alla corte di Vienna. La stessa regina annoverava, tra le persone del suo seguito, esperti di meccanica teatrale e scenografia, e cioè «un certo Sig. Jozeph di Nazione tedesca con il suo compagno italiano Agostino esperto di scenografia»³⁷ che aiutarono a terminare il teatro dei gesuiti lasciato incompiuto da Bacherelli. Così, la tradizione di stampo bolognese-fiorentino si intrecciava a Lisbona con la cultura prospettica circolante all'interno della Compagnia di Gesù e con la conoscenza diretta dell'arte di Andrea Pozzo da parte della regina e di alcuni esponenti del suo entourage. Lo sviluppo della quadratura in territorio portoghese seguì di pari passo l'affermazione del gusto operistico italiano nella società lusitana. L'importanza del teatro in

35. Lisbona, Biblioteca Nacional de Portugal, Seção Reservados, cod. 5170, *Tractado de prospectiva*, c. 320. Su questo trattato vedi CABELEIRA, João. «Andrea Pozzo. Difusão cinefónica e alinhamento do imaginário arquitectónico». *Estudos Italianos em Portugal*, 12, 2017, pp. 177-191 con bibliografia precedente.

36. RAGGI, Giuseppina. «The Queen of Portugal Maria Anna of Austria and the Royal Opera Theaters by Giovan Carlo Sicinio Galli Bibiena». *Music in Art*, XLII, 1-2, in stampa.

37. Lisbona, Biblioteca Nacional de Portugal, Seção Reservados, cod. 5170, *Tractado de prospectiva*, c. 320. Traduzione mia dal portoghese.

musica come veicolo della cultura prospettico-quadraturistica coinvolse anche il territorio americano sin da date precoci. Un episodio scarsamente conosciuto, infatti, è l'esistenza di una sala teatrale montata nel salone del Senato del Municipio di Salvador per ordine del vice-re del Brasile tra il 1728 e il 1733³⁸, ma l'effervescenza progettuale che aveva caratterizzato i primi venti anni del regno di Giovanni V si modificò a partire dalla rottura delle relazioni diplomatiche con la Santa Sede (1728-1732)³⁹.

Il successo artistico ed economico raggiunto da Bacherelli durante i primi venti anni del Settecento (1701-1721 circa) non è, comunque, paragonabile all'entusiasmo e al riconoscimento raggiunto da Filippo Juvarra durante i sei mesi del suo soggiorno a Lisbona (gennaio-luglio 1719). Sino ad ora non sono stati trovati documenti inerenti ad eventuali rapporti stabiliti tra i due artisti italiani, ma è probabile che la qualità dei disegni, delle scenografie e dei progetti architettonici del siciliano abbia offuscato il successo goduto sino ad allora da Bacherelli. La lite con i frati del monastero reale di São Vicente de Fora nel 1719 e il suo rientro in Italia pochi anni dopo suggeriscono la consapevolezza da parte del pittore che il panorama artistico della capitale era profondamente cambiato dai tempi del suo arrivo. Dal 1716 Giovanni V aveva cominciato ad immaginare la nuova Lisbona occidentale, come sede patriarcale e imperiale. Aveva invitato a questo fine Filippo Juvarra e mai alcun artista straniero nella storia di Portogallo fu ricevuto con più onore, fama e riconoscimento regio. Nel momento in cui Vincenzo Bacherelli lasciò il Portogallo, la quadratura si era comunque già affermata come principale modalità di pittura monumentale. L'artista fiorentino lasciò un gruppo di quadraturisti capaci di elaborare, diffondere e trasmetterne il linguaggio. Primo fra tutti António Simões Ribeiro responsabile, insieme a Vicente Nunes, della pittura dei tre soffitti della biblioteca di Coimbra, attualmente conosciuta come Biblioteca Joanina. Il complesso programma iconografico che esplicita i gradi conoscitivi del *Sabio Cristão*, la progressione simbolica delle tre sale, la fusione delle arti nella decorazione interna trasformano l'edificio nella più rappresentativa e completa architettura d'epoca *joanina*⁴⁰ [Fig. 5]. Tra

38. MORAES MARRECO ORSINI BRESCIA, Rosana de. *C'est là que l'on joue la comédie : les Casas de ópera em América portuguesa (1719-1819)*, tesi di dottorato, Univ. Paris IV - Sorbone, Universidade Nova de Lisboa, 2010, pp. 118-119.

39. RAGGI, Giuseppina. «L'effervescenza culturale del regno di Giovanni V di Portogallo (1707-1728): una visione controcorrente». [En] VV.AA. (Coord.: MILLÁN, José Martín- ez; ARROYO, Félix Labrador; VALIDO-VIEGAS DE PAULA-SOARES, Filipa). *¿Decadencia o reconfiguración? Las Monarquías de España y Portugal en el cambio de siglo (1640-1724)*. Madrid: Ediciones Polifemo, 2017, pp. 317-337.

40. RAGGI, Giuseppina. *Building the image...*, pp. 204-213.

le carte dell'archivio dell'Università di Coimbra si trova una richiesta di maggiorazione del compenso pattuito in virtù del lavoro creativo svolto, cioè lo sforzo richiesto dall'ideazione delle quadrature. Questo motivo è estremamente raro nei documenti artistici portoghesi, solitamente privi di valutazioni economiche riferite all'atto dell'*inventio*:

«Diz António Simões Pintor morador nesta cidade de Lisboa Ocidental que elle supplicante e Vicente Nunes dourador rematarão a obra da pintura dos tectos e simalhas das casas da Livraria nova da Universidade de Coimbra em preço e quantia de seis centos milreis cada huã das ditas Cazas, fazendo a dita pintura de prospectiva, com todo o primor da arte e com effeito tanto satisfez o supplicante a sua obrigaçam; que ficarão as ditas Cazas com toda admiração e magnificência em forma que senão achará facilmente não só neste Reyno, mas em toda a Europa Caza mais magestosa e magnifica; porem com tanto prejuízo do supplicante que gastando na dita obra o tempo de Agosto de 723 athé fim de Março deste prezente anno de 724 com seis ou sete officias cada dia, lhe não chegou o dinheiro para acabar de pagar os dias de todos os officiales pedindo de mais os seus jornais, que estando nesta Corte e dormindo em sua caza lucra por dia além do seu comer doze tostões, e vejo o supplicante a perder mais de trezentos milreis e representando todo este prejuízo à Meza da fazenda da dita Universidade conseguiu somente que o Reitor e Deputados della conhecessem a perda que o supplicante tive, mas não lhe deferirão com o remédio de lhe darem algum donativo, com que pudesse recompensar a sua perda ou parte della com o fundamento de que não tinham jurisdição para fazer donativos e merces; e somente lhe derão quarenta e oito milrs pelas três plantas que fez para a dita obra conforme se estipulou e contractou na escriptura de rematação porem satisfizerao-lhe muito limitadamente as ditas plantas em que o supplicante gastou muitos dias, e noutes, e sem duvida merecia muito bem lhe dessem vinte moedas de ouro pelas tais plantas; e porque o supplicante he homem pobre e se acha com muitas obrigações e com a perda, que experimentou fica totalmente destruído, se Vossa Magestade não for servido por equidade conceder-lhe provisão para que a Meza da fazenda da dita Universidade dé ao supplicante por graça e merce hua tal porção que corresponda à grandeza da obra e ao damno que o supplicante

padeceu, e lhe satisfaça com outra tanta quantia o custo e justo valor das ditas plantas»⁴¹.



A partire dagli anni venti del Settecento la quadratura iniziò ad irradiarsi nel territorio portoghese, costituendo la principale tipologia decorativa pittorica sino ai primi decenni dell'Ottocento. I protagonisti di questo fenomeno ininterrotto furono alunni o seguaci portoghesi di Bacherelli (António Lobo, António Pimenta Rolim), artisti lusitani che collaborarono con loro (Manuel e José Pereira Gavião), artisti portoghesi che viaggiarono sino a Roma (Lourenço da Cunha), artisti italiani naturalizzati portoghesi (Niccolò Nasoni, Giacomo Azzolini), artisti portoghesi cresciuti come aiutanti scenografi di Giovan Carlo Sicinio Bibiena (José Feliciano Narciso), artisti italiani di tradizione romana-napoletana cresciuti a contatto con artisti di tradizione bolognese (Pasquale Parente). Insomma, innumerevoli traiettorie artistiche che portarono ad una copertura pressoché capillare del territorio portoghese di spazi dipinti con quadrature o con motivi o reminiscenze quadraturistiche. In tutte queste molteplici declinazioni si mantenne alla base della pittura murale del Settecento

Fig. 5. António Simões Ribeiro, Vicente Nunes. *Encyclopedia*. Terza sala da Biblioteca dell'Università, Coimbra (1723-1724) [Fuente: Paulo Mendes].

41. Coimbra, Arquivo da Universidade, IV-1ª.E-1-2-5, obras 1672-1829, lettera datata 28 aprile 1724.

portoghese la fascinazione per la creazione illusionistica dello architettonico piuttosto che per le complesse narrazioni figurative.

Si conferma così l'affinità tra la quadratura di origine bolognese e la cultura portoghese. Entrambe predilessero l'architettura e nella quadratura incontrarono la formula pittorica privilegiata per immaginare e 'costruire' nuove spazialità. Questa propensione per l'architettura dipinta si amplificò in Brasile, dove si produssero esempi più magniloquenti e complessi di quelli realizzati in Portogallo. Il fenomeno di maggior 'esplosione' del gusto per la quadratura, paragonabile solo alla sua diffusione in palazzi, residenze e chiese di Lisbona durante gli anni d'attività di Vincenzo Bacherelli, si registra, ancora una volta, a Salvador. L'arrivo a Bahia di António Simões Ribeiro nel 1735 avviò un processo inarrestabile di affermazione della quadratura. La adottarono tutti i gruppi sociali in grado di potersi costruire la propria chiesa. Questi processi non rappresentarono trasposizioni passive di modelli italiani, viennesi o portoghesi, ma a vere e proprie appropriazioni e (re)invenzioni, capaci di assumere nuovi significati (iconografici, iconologici, simbolici) e di corrispondere alle configurazioni sociali, culturali e politiche della società coloniale *in fieri*⁴². La presenza di artisti che avessero nozione della prospettiva applicata alla pittura era elemento imprescindibile. La circolazione dei trattati d'architettura e di prospettiva, primo fra tutti il *Perspectiva pictorum et architectorum* di Andrea Pozzo, non permetteva per sé solo la realizzazione di opere complesse come quelle di quadratura. Erano necessari pittori o artefici che creassero un movimento di diffusione simile a quello sviluppato dalla presenza di Bacherelli a Lisbona. António Simões Ribeiro uguagliò il maestro italiano in questa funzione, perché l'impatto a Bahia fu dirompente. Durante venti anni (1735-1755, anno della sua morte) trasformò tutti gli spazi più importanti della città, plasmando la quadratura alle esigenze del nuovo contesto coloniale e dando origine ad una scuola che realizzò l'insieme più significativo di pittura di quadratura in territorio brasiliano. Come dimostra il caso della pittura del soffitto della biblioteca gesuita, rappresentante il *Trionfo della Sapienza*, la scelta della tipologia quadraturistica non comportò la copia *tout court* di un modello. Il processo di appropriazione della forma forgiava la sua (re)invenzione a seconda delle circostanze, degli obiettivi, delle volontà. Nel caso gesuita, la profonda cultura del rettore Plácido Nunes, in particolare sull'opera di António Vieira, determinò una sorta di

42. RAGGI, Giuseppina. «A pintura de quadratura no Brasil colonial: continuidades e descontinuidades de uma forma artística globalizada». *Caiana*, nº 8, 2016, pp. 121-145. http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_1.php&obj=224&vol=8 (ultimo accesso: 15 dicembre 2017).

‘sincronizzazione’ tra l’opera pittorica realizzata da António Simões Ribeiro durante il tempo del rettorato di Nunes (1737-1740) e l’opera di teatro musicale inscenata nel collegio inaziano dell’Università di Coimbra nel maggio del 1737 intitolata, appunto, *Il Trionfo della Sapienza* e dedicata alla celebrazione del pensiero di António Vieira⁴³.

L’arrivo del quadraturista portoghese creò a Salvador, città atlantica e capitale dello *Estado do Brasil*, un movimento di emulazione tra i vari gruppi sociali della città. Nella misura in cui la quadratura si radicò interterritorio brasiliano divenne linguaggio artistico non solo delle élite politiche, religiose e economiche, ma anche delle confraternite di meticci e africani (liberti e schiavi). Commissionare al quadraturista più famoso della città la pittura della propria chiesa, come nel caso di *Nossa Senhora do Rosário às portas do Carmo dos homens pretos* o in quello di *Nossa Senhora da Coinceição do Boqueirão dos homens pardos* che affidarono la pittura a José Joaquim da Rocha, significava inserirsi nelle dinamiche di potere misurandosi con i gruppi più potenti e ricchi della città, come, per esempio, le confraternite della chiesa di *Nossa Senhora da Conceição da Praia* (1774) o, ritornando alle opere di António Simões Ribeiro, come la potente confraternita della Santa Casa da Misericórdia (1735), la Compagnia di Gesù (biblioteca del collegio, 1737-1740), la ricca confraternita di portoghesi riunita nell’Ordem Terceira de Santo Domingos (1743-1745) [Fig. 6]. Perciò lo studio della quadratura brasiliana richiede il superamento di parallelismi lineari tra Europa e America sia stilistici che cronologici. Categorizzazioni come quelle di ‘barocco’ o ‘rococò’ non permettono di cogliere la molteplicità e la commistione di elementi che si possono trovare liberamente associati in una sola quadratura. Questa varietà, così come lo studio dei contesti sociali, politici e culturali che portarono alla realizzazione di ogni singola opera di quadratura, determinano il fascino del patrimonio di pittura murale brasiliana. Considerare tutti gli artisti, gli artefici e i committenti coinvolti rivela la partecipazione attiva di gruppi portatori di altre culture (indigena, africana, meticcica) nell’adozione e nel successo della quadratura. Anche i differenti *timing* della diffusione vanno considerati. Per esempio, a differenza di quanto accadde con l’arrivo di António Simões Ribeiro a Salvador, la contemporanea pittura nella chiesa dell’Ordem Terceira de São Francisco a Rio de Janeiro attese alcuni decenni prima di avere un impatto sulla diffusione, appropriazione e (re)invenzione della quadratura in Minas Gerais e, specialmente, in alcune pitture di soffitti nelle chiese di Diamantina.

43. RAGGI, Giuseppina. *Building the Image...*, pp. 213-218.



Fig. 6. António Simões Ribeiro. *Quadratura con la Visione di San Domenico*. Soffitto della navata della Chiesa dell'Ordem Terceira de Santo Domingos, Salvador (1743-1745) [Fuente: Giuseppina Raggi]

Il fatto che il Brasile custodisca, attualmente, il maggior insieme di quadrature fuori dall'Europa rivela il grado di plasticità di questa tipologia di pittura murale. La quadratura fu reinventata caso a caso, geografia per geografia, mantenendosi però radicata nella predilezione per la creazione di spazialità architettoniche. Così, aree geografiche o circuiti di affinità, come per esempio le antiche capitane di Bahia, Pernambuco e Minas Gerais, possono essere 'smentiti' da casi che rivelano la peculiarità di ogni opera. Per esempio, il carattere baiano della quadratura della chiesa francescana a João Pessoa o il carattere peculiare della pittura della cappella maggiore del monastero di São Bento di Olinda, realizzata dal pittore Antonio Teles, schiavo del monastero benedettino di Rio de Janeiro⁴⁴. Partendo da queste riflessioni, il caso di Belém do Pará diventa intrigante. Come è noto Giuseppe Antonio Landi arrivò in Amazzonia nel 1752, integrando la spedizione organizzata per la demarcazione dei confini americani tra Portogallo e Spagna e rimendo in Brasile dopo la fine di questa missione senza più tornare in Europa. Al di là dell'opera architettonica realizzata a Belém do Pará, dipinse alcune quadrature nel pieno rispetto del linguaggio bolognese che dominava perfettamente. Senza dubbio, la sua origine e la sua formazione presso l'Accademia Clementina di Bologna lo configurano come il miglior quadraturista attivo in Brasile durante il XVIII secolo, sia tra coloro che giunsero dall'Europa sia tra coloro che si formarono in America. Eppure, a

Belém e nella regione amazzonica non si registrano gli stessi fenomeni di irradiazione e penetrazione della quadratura come accadde in altre zone del Brasile. Non solo nel caso della già citata città di Salvador ma anche, per esempio, pensando alla tipologia di quadrature diffuse nella capitania di Pernambuco dove la pittura ‘scenografica’ di João de Deus Sepulveda sul soffitto ottagonale della chiesa di *São Pedro dos Clérigos* creò emulazioni e reinvenzioni sino alle sponde del fiume São Francisco. Oppure, come nel caso, anch’esso già citato, della connessione tra Rio de Janeiro e Minas Gerais attraverso i collegamenti propiziati dal trasporto di oro, diamanti e vettovaglie sulla *Estrada real*. La penetrazione della quadratura fu più intensa in circuiti che non avevano beneficiato del modello di quadratura bolognese più corretto e aggiornato. Forse la mancanza di mediazione, sia personale che culturale, tra la formazione bolognese di Landi e la realtà amazzonica determinò una maggiore difficoltà di ricorrere alla duttilità della forma quadraturistica. Una lettera scritta dall’architetto-quadraturista al rettore del seminario di Coimbra, di cui era stato il principale progettista⁴⁵, offre qualche indizio a favore di questa possibile spiegazione:

«Sig. Don Nicolao Giliberti, con moltissimo mio contento lessi e rilessi la Umanissima sua delli 15 Giugno del 1776 e a dir vero non mi ritrovo con termini bastanti che vagliano ad esprimere il giubilo da me provato nel sentire che ancora si ricordi et ami questo suo antico servitore e certamente non è mia poca felicità. Mi rallegro poi di sentire che ella recuperasse la quasi perduta salute e Dio voglia che sia per più anni accompagnata sempre da quel pingue beneficio che li fu destinato da Sua Maestà. In quanto al figlio di questo Medico non ci penso più da che fui accolto dal dott. Randelli (*sic*) uomo due volte bene ingrato perché non risponde alle mie lettere non ostante di averli più volte inviato le ricercate curiosità di queste terre. Io poi al presente godo mediocre salute ma questo nuovo teatro da me costruito in una terra senza buoni ufficiali mi hà fortemente abbatuto mentre dal soffitto sino a terra con le parti interiori de Palchetti tutto lo hò dipinto di soda prospettiva e al presente sto terminando le scene per recitarli la Zenobra il giorno 17 del Venturo Mese nel quale compie li anni la nostra Real Principessa. Questo

45. LOBO, Rui; RAGGI, Giuseppina. «O Seminário de Jesus, Maria e José de Coimbra. Um projeto de Giuseppe Antonio Landi». *Estudos Italianos em Portugal*, 12, 2017, pp. 193-211, con bibliografia precedente sugli studi inerenti a Giuseppe Landi, principalmente di Isabel Mendça.

teatro mi hà apportato un danno assai notabile perché è già passato un Anno da che non hò assistito nel mio Ingegno e non solo non ho riportato nesun guadagno ma vi hò dato del mio come hanno fatto li altri, e se mi contentassi delle vanità di questo Mondo, che sempre le ebbi in aborrimento, non mi sono mancati mille abbracciamenti di questo Sig. Governatore. Mia figlia e sua serva gode di buona salute, e volesse Dio che potessi vederla accomodata ma non in questa miserabile terra dove la dissolutezza e la mormorazione sono indivisibili compagne. Sento molto la disgrazia dell'Uditore Ratta, dal quale ricevei doni e finenze quando ero in Lisbona, mà che si hà da dire con ciò che Dio ci manda per nostro bene. Per ora non mi resta che dire e siccome è già passata la meza notte mi viene volontà di andare al riposo. Li vaiuolli fanno stragge e hè avuto giorno che nella mia Parochia si seppellirono sino a dieci. PS: Siccome sono quatro anni che non ho notizia di mia casa, mi valgo della presente occasione per raccomandarli la presente acìò vada felice nelle mani di mio fratello per mezzo di Genoa o della Nunziatura come si fece il tempo che era Uditore il Ratta. Perdoni questo incomodo che a me sarà fuor di modo grato. Parà 12 Novembre 1776
Suo umilissimo e obligat. Servitore Antonio Giuseppe Landi»⁴⁶.

L'uso del termine «soda prospettiva» identificava la matrice più caratteristica della quadratura bolognese, tante volte denominata «soda» da Cesare Carlo Malvasia descrivendo l'opera dei due capiscuola, Agostino Mitelli e Angelo Michele Colonna. La mancanza di seguaci di Landi in Amazzonia mostra il paradosso della diffusione a scala globale della quadratura. A conclusione di questo articolo, emerge quanto la sensibilità per la spazialità architettonica (costruita, dipinta, teatralizzata), che avvicinò il linguaggio artistico di Colonna e Mitelli alle aspettative e all'*ethos* dell'alta società portoghese come segno distintivo all'interno della cultura iberica, non significò l'adozione diretta del modello né nel regno del Portogallo, né nelle terre coloniali del Brasile. La matrice bolognese, o italiana, della quadratura, trasformò le sue caratteristiche nel corso di due secoli di diffusione europea e mondiale, inglobando altre sensibilità, rispondendo a contesti geografici e culturali nuovi, rifrangendosi e moltiplicandosi nelle forme. Mantenne, però, sempre rinnovata la

capacità di 'costruire' i mondi simbolici di ogni committente o di ogni gruppo che affidò l'opera ai più diversi artisti. In questa molteplicità si trova la ricchezza della quadratura. Il modello rimane sullo sfondo di ogni nuova opera, che può essere vicino come un'impronta, o lontano come una suggestione o già confuso nella memoria del tempo come un eco. Poco importa la distanza, perché non è l'imitazione o la replica che determinò il successo della quadratura in Brasile, ma gusti, volontà, sapere, circostanze che forgiarono pittoricamente nuovi 'spazi' capaci di visualizzare nuove identità e nuove rappresentazioni.

Con la intención de profundizar en el prolífico campo de la pintura mural, en 2017 se organizó el Seminario 'Pintura mural andaluza en la Edad Moderna' en la Universidad de Jaén, dirigido por José Manuel Almansa Moreno y Nuria Martínez Jiménez, y en la que participaron especialistas de diversas universidades españolas. Durante el mismo se profundizaría en las principales manifestaciones pictóricas de Andalucía en la Edad Moderna, analizando variadas cuestiones como serían los materiales y las técnicas, medidas de conservación, modelos iconográficos e influencias artísticas, etc. Esta publicación recoge los aportes de este Seminario -sumando otros trabajos de otros reconocidos investigadores-, con el fin de poner en valor y salvaguardar este patrimonio histórico, en ocasiones denostado e infravalorado, pero de gran riqueza cultural.

