

INDICE

| | |
|---|------|
| Presentazioni istituzionali | p. 9 |
| ▪ Prefazione – Pontremoli tra Sei e Settecento, crocevia di artisti <i>Eugenia Bianchi</i> | 13 |
| ▪ Introduzione – Un meraviglioso artificio <i>Stefano Bertocci, Anna Còccioli Mastroviti, Fauzia Farneti</i> | 15 |

Parte I

Società e architettura tra Sei e Settecento

| | |
|--|----|
| ▪ Circostanze politiche ed economiche alla base del fenomeno artistico di Pontremoli tra Seicento e Ottocento <i>Luciano Bertocchi</i> | 20 |
| ▪ L'immagine di Pontremoli città barocca. Il rilievo digitale dei fronti urbani <i>Federico Cioli</i> | 32 |
| ▪ Architettura nella città: come lo spazio privato trasforma il tessuto urbano. L'episodio di palazzo Damiani nella vicinia di S. Giacomo a Pontremoli <i>Matteo Bola</i> | 42 |

Parte II

Pittura di figura e decorazione plastica

| | |
|--|-----|
| ▪ Una centralità di confine: Pontremoli e il quadraturismo <i>Andrea Spiriti</i> | 56 |
| ▪ La dinastia dei Portugalli fra Sei e Settecento nei territori del Granducato di Toscana: da Firenze a Pontremoli <i>Laura Facchin</i> | 64 |
| ▪ Documenti editi e inediti sull'attività dei Portugalli a Pontremoli e in Lunigiana in età barocca <i>Marco Angella</i> | 76 |
| ▪ Mirabili apparati di Giovanni Sceti tra il ducato farnesiano e la Lunigiana <i>Susanna Pighi</i> | 88 |
| ▪ Alessandro Gherardini giovane tra la Toscana e l'Emilia: rapporti con artisti e mecenati <i>Elisa Acanfora</i> | 100 |
| ▪ La <i>Crocifissione</i> di Pontremoli in S. Francesco. <i>Marinella Pigozzi</i> | 112 |

Parte III

Il quadraturismo nelle residenze e negli edifici religiosi

- Giovan Battista Natali trattatista e i Natali quadraturisti: soluzioni decorative e modelli per la decorazione a quadratura nel Settecento
Anna Còccioli Mastroviti p. 126
- Giovan Battista Natali e la committenza Pavesi a Pontremoli
Fauzia Farneti 138
- La documentazione grafica delle opere dei Natali a palazzo Pavesi a Pontremoli
Roberta Ferretti 154
- La documentazione grafica della decorazione a quadratura della chiesa della SS. Annunziata a Pontremoli
Monica Bercigli 164
- Le prospettive architettoniche dei Natali fra Piacenza e Pontremoli
Stefano Bertocci 174
- Il “prospettico”, il “pittor d’ornato”, il “figurista”: maestranze condivise (e contese) tra le dimore Dosi (Pontremoli) e Falcone (Chiavari)
Raffaella Fontanarossa 186
- Pittori pontremolesi in trasferta a Lucca
Paola Betti 198
- Francesco Natali tra Lombardia e Novara e il gusto dei fregi dipinti
Marina Dell’Omo 208
- La chiesa del Vallinotto a Carignano e l’attribuzione a Giovan Battista Natali
Rita Binaghi 220
- Quadraturismo alla Rocca dei Terzi di Sissa, scoperte dal cantiere di restauro e una proposta al catalogo di Giovan Battista Natali
Cristian Prati 232
- Nuove prospettive ed illusioni prospettiche tra sacro e profano. Tracce della stagione quadraturista pontremolese a Sarzana
Barbara Sisti 244
- Spazio illusivo e architettura ficta: il ruolo del quadraturismo nel rinnovo degli ambienti residenziali genovesi tra Sei e Settecento
Sara Rulli 256
- Il soffitto a tavolato dipinto a quadratura nella cattedrale di Andria (Bari) e l’intervento del pittore fiorentino Tommaso Redi
Mimma Pasculli 268

- Note sulla quadratura dipinta nel Regno di Napoli.
Pasquale Vecchione, pittore ornamentista del Settecento
nel territorio campano
Isabella Di Liddo p. 278
- L'inedita foresteria di palazzo Ducale a Martina Franca.
Conferme e nuove acquisizioni
Marianna Saccente 290
- Didattica gesuita della Prospettiva de' pittori ed Architetti
Sara Fuentes 302
- Theoretical speculations in the discussions at Saint Anthony's
College under the command of Professor Inácio Vieira S.J.
(1709-1721)
Magno Moraes Mello 312

Parte IV

Conservazione e tutela degli arredi pittorici

- La Convenzione sul Patrimonio Mondiale compie 50 anni
(1972-2022)
Elena Cattarini Léger 326
- Riflessioni sull'importanza del percorso di conoscenza per
la conservazione degli arredi pittorici e la tutela del loro significato
storico-culturale
Monica Lusoli 338
- Le quadrature dei fratelli Terreni nella chiesa di S. Caterina
a Livorno: un esempio di tutela e conservazione
Linda Puccini 350
- L'intervento di recupero dei dipinti murali settecenteschi nella sala
dei Ritratti al piano nobile di villa Dosi Delfini a Pontremoli
Anna Triani 360

Pontremoli tra Sei e Settecento, crocevia di artisti

Nell'ancora fondamentale contributo pubblicato nel 1974 all'interno del volume *Due secoli di pittura barocca a Pontremoli* (Sagep Editrice, Genova, riedizione aggiornata del 1997), Rossana Bossaglia metteva in evidenza che la vitalità barocca di Pontremoli non fu il risultato di un'elaborazione artistica di forze autoctone, piuttosto il frutto di una felice interazione tra artisti 'foresti', convocati da una committenza particolarmente motivata nel rinnovare le sue chiese e le sue residenze e, con esse, il volto e l'immaginario della città. Vero è – e bene lo sottolinea la studiosa – che non si trattò solo del riflesso di sperimentazioni in atto altrove, in direzione di Firenze, giusti i legami politici, ma anche Piacenza, Cremona, Genova, Milano. Le relazioni, gli incontri, le collaborazioni tra artisti di diversa estrazione seppero generare un tessuto artistico e culturale vivace, originale e meritevole di occupare un posto non marginale nella Storia dell'arte italiana. Ne è prova, più di tutto, la pittura decorativa, che con le quadrature di Francesco e Giovan Battista Natali raggiunse esiti di grande originalità e di alto livello, capaci di generare ricadute ben oltre i confini di Pontremoli. Così fu per la produzione in stucco e l'architettura, per lo più appannaggio – e sarebbe strano diversamente – delle famiglie originarie dell'area dei laghi lombardo-ticinesi, prime fra tutte quella dei Portugalli di Arosio. A loro Pontremoli deve una parte consistente della sua immagine settecentesca, che, pur nell'ambito delle influenze in atto tra i centri del Granducato di Toscana, emerge con connotati propri e in linea con l'evoluzione di gusto dal tardobarocco al neoclassicismo. Ancora, relativamente alla pittura di figura, il Settecento a Pontremoli sperimentò episodi in totale continuità con una tradizione tutta sbilanciata verso Firenze. La presenza di Sebastiano Galeotti e poi del figlio Giuseppe portarono però una ventata di rococò internazionale, interagendo e conquistando, soprattutto se attivi in *tandem* con i Natali, i gusti di una aristocrazia cittadina desiderosa di celebrare sé stessa in termini raffinati, esclusivi, aggiornati sul gusto circolante nelle più prestigiose corti europee.

A un contesto quindi ampio, articolato, complesso e ricco di sollecitazioni utili a intraprendere nuove piste di ricerca, è dedicato questo libro, che segue a breve distanza, ampliandone e puntualizzandone i contenuti, il convegno internazionale *Un meraviglioso artificio. Architettura e grande decorazione in età barocca a Pontremoli* svoltosi nella città toscana nel 2022. Curato da

Stefano Bertocci, Anna Còccioli Mastroviti e Fauzia Farneti, il volume non solo costituisce un significativo passo avanti per lo stato degli studi sulla Pontremoli barocca e rococò, ma è anche la riprova, manifesta e ben circostanziata, della rete di relazioni artistiche e culturali che tra la seconda metà del Seicento e quasi tutto il secolo successivo coinvolsero Pontremoli come polo attivo, propositivo, catalizzatore dei fenomeni indagati. Insieme a scoperte, affondi e importanti riflessioni, emerge la piena consapevolezza di essere di fronte a un crocevia di pittori, scultori, architetti più o meno illustri, a vario livello responsabili di una complessità ben strutturata, dove naturalmente entrano in gioco la situazione politica di un territorio geograficamente strategico e dalla storia costellata da dominazioni, l'evolversi del tessuto economico e sociale, le esigenze rappresentative della nuova e vecchia nobiltà e, non ultimo, il progressivo mutamento di gusto nella direzione di un sempre più convinto rococò di tono internazionale.

Presentando casi esemplari legati alla Pontremoli barocca, il volume dà anche ampio risalto a interventi di restauro e alle potenzialità offerte dalla tecnologia digitale nell'ambito della tutela, della conoscenza e della valorizzazione del patrimonio artistico e architettonico. Modi e metodi nuovi, questi ultimi, con cui gli storici dell'arte e chi si occupa di divulgazione scientifica sono ormai chiamati a confrontarsi, non solo per ottenere informazioni che altrimenti sfuggono alla ricerca di tipo tradizionale, ma anche al fine di mettere a punto progetti di comunicazione e promozione sostenibili e il più possibile inclusivi.

Eugenia Bianchi

Storica dell'Arte
Università Cattolica, Milano

Un meraviglioso artificio

Il volume riunisce una serie di saggi che costituiscono un importante aggiornamento degli studi sugli aspetti della trasformazione dell'architettura e degli interventi di grande decorazione pittorica, plastica e illusionistica che, in età barocca, riconfigurarono la cittadina di Pontremoli in Lunigiana. I contenuti presentati sono articolati secondo quattro tematiche principali che delineano il contesto politico ed economico che ha favorito lo sviluppo di una eccezionale concentrazione di opere architettoniche, decorazioni di interni plastiche e a illusionismi architettonici di notevole impatto. Autori, alcuni, fra i più rappresentativi artisti del periodo.

Il contributo storico di Luciano Bertocchi, relativo alle circostanze politiche ed economiche alla base del fenomeno artistico di Pontremoli tra Seicento e Ottocento, fornisce il quadro socio economico all'interno del quale si sviluppa e matura questo singolare contesto artistico-architettonico. Tematiche maggiormente specifiche con attente analisi degli spazi urbani, condotte con le più aggiornate tecnologie di rilevamento da Federico Cioli, inquadrano anche il contesto urbanistico e le relative trasformazioni del tessuto urbano medievale della cittadina, in funzione della creazione di un interessante apparato urbano ricco di suggestioni: importanti interventi pubblici, il palazzo con le logge del comune e la cattedrale, danno importanza alle due piazze principali assieme al nuovo Teatro della Rosa, nuovo polo culturale. Attraverso puntuali interventi di committenze del ceto magnatizio locale, come sottolinea il contributo di Matteo Bola, si riconfigura il percorso urbano principale, attraversamento obbligato per chi viaggiava tra la pianura Padana e la Toscana. Anche il paesaggio circostante la cittadina era tuttavia segnato dalla presenza di importanti residenze extraurbane, arricchite da scenografici giardini, e da frequentati santuari, testimonianza dell'antica tradizione della via Francigena dei pellegrini romei sulla via del Volto Santo. Si passa poi a delineare gli aspetti più importanti dell'attività degli artisti e decoratori che in quello stesso scorcio temporale, prevalentemente nel Settecento, furono impegnati in programmi di rinnovamento degli interni attraverso numerosi interventi di decorazione plastica e di decorazione a quadratura, spesso realizzati in una felice consonanza con opere pittoriche destinate in particolare all'arredo delle chiese locali. Questi sono importanti aspetti di un territorio che Andrea Spiriti definisce come 'una centralità di confine', caratterizzato dalla presenza

di manifatture e artisti che hanno dominato il mercato locale per un certo periodo con una produzione aggiornata, a tratti innovativa, provenienti perlopiù dalle vicine Lucca e Piacenza. I contributi di Marco Angella su Pontremoli e la Lunigiana e quello di Laura Facchin che si focalizza sulla 'dinastia dei Portugalli' fra Sei e Settecento nei territori del Granducato di Toscana, documentano l'attività di una importante famiglia di decoratori plastici attiva nel territorio. Alcuni contributi inoltre sottolineano la presenza di altri artisti: Susanna Pighi propone i 'mirabili apparati' di Giovanni Sceti tra il ducato farnesiano e la Lunigiana, Elisa Acanfora si intrattiene sulla formazione del pittore Alessandro Gherardini e Marinella Pigozzi, affrontando la problematica attribuzione della *Crocifissione* di Pontremoli in S. Francesco, sottolinea il valore del locale contesto artistico che si sviluppa in questo periodo.

Il quadraturismo, *meraviglioso artificio*, è naturalmente presente nelle residenze patrizie e negli edifici religiosi con importanti e scenografici interventi, realizzati da una famiglia di artisti, i Natali, che si insediò proprio a Pontremoli dopo aver acquisito una notevole notorietà a Piacenza e costituito una importante scuola, come sottolinea Anna Còccioli Mastroviti, nel contributo su Giovan Battista Natali trattatista e i Natali quadraturisti. Si propone quindi un quadro sufficientemente esaustivo della maturazione artistica dei Natali attraverso gli interventi di Marina Dell'Omo che indaga le loro opere fra Lombardia e Novara, Rita Binaghi che discute le attribuzioni delle quadrature della chiesa di Vallinotto a Carignano, e Stefano Bertocci che approfondisce le conoscenze di geometria e prospettiva del periodo evidenziando gli aspetti innovativi introdotti dai Natali nelle opere di Piacenza e Pontremoli. Fauzia Farneti studia Giovan Battista Natali e la committenza della famiglia Pavesi a Pontremoli, mentre Roberta Ferretti e Monica Bercigli affrontano l'importanza del rilievo per la conoscenza delle architetture virtuali. Altri contributi si focalizzano sulle relazioni e le influenze reciproche con territori contigui alla Lunigiana: Raffaella Fontanarossa si concentra sulle maestranze condivise tra le dimore Dosi a Pontremoli e Falcone a Chiavari, Paola Betti racconta dei pittori pontremolesi in trasferta a Lucca, Barbara Sisti ritrova tracce della stagione quadraturista pontremolese a Sarzana, infine Sara Rulli e Domenica Pasculli documentano il ruolo del quadraturismo nel rinnovo degli ambienti residenziali genovesi e pugliesi tra Sei e Settecento. Nel volume un adeguato spazio è riservato ad alcuni sviluppi della stagione quadraturista nei territori del meridione d'Italia con contributi sulla quadratura dipinta nel Regno di Napoli di Isabella Di Liddo e lo studio di Marianna Saccente relativo alla foresteria di palazzo Ducale a Martina Franca. Uno sguardo più ampio sulla tematica della formazione dei pittori di quadratura viene fornito dal testo di Sara Fuentes relativo alla didattica gesuita della *'Prospettiva de' pittori ed Architetti'* e di Magno Mello Moraes, sulle speculazioni teoriche di Inácio Vieira S.J. che si tenevano al Collegio di Sant'Antonio.

La sezione conclusiva riguarda la tematica della conservazione e si focalizza in particolare sulla tutela degli arredi pittorici, una categoria patrimoniale particolarmente soggetta a rischio di dispersione. Elena Cattarini Léger, sottolinea l'avanzamento culturale del settore commentando i principi della *Convenzione sul patrimonio mondiale*, emanata nel 1972, mentre Monica Lusoli offre alcune riflessioni sull'importanza del percorso di conoscenza per

la conservazione degli arredi pittorici. Esempi di buone pratiche nel campo della conservazione e del restauro sono discussi da Linda Puccini con un contributo sulle quadrature dei fratelli Terreni nella chiesa di S. Caterina a Livorno, e da Anna Triani che descrive l'intervento di recupero dei dipinti murali settecenteschi nella sala dei Ritratti al piano nobile di villa Dosi Delfini a Pontremoli.

In conclusione il volume costituisce una importante e aggiornata rassegna, anche se ancora non esaustiva, delle opere che la cittadina di Pontremoli custodisce gelosamente, ponendo in luce il notevole livello qualitativo e il valore storico artistico delle opere di epoca barocca e tardobarocca che la popolazione e le amministrazioni di questo territorio sono state in grado di conservare grazie a una sostanziale attenta gestione, sia delle proprietà private che dei beni pubblici.

I Curatori

Stefano Bertocci
Anna Còccioli Mastroviti
Fauzia Farneti

La dinastia dei Portugalli fra Sei e Settecento nei territori del Granducato di Toscana: da Firenze a Pontremoli

Laura Facchin*

Abstract: *The paper outlines the period and the areas of activity of the two lines, known to date, of the Portugalli dynasty, originally from Malcantone and, respectively, from the hamlets of Mugena and Arosio. The work of the masters, dedicated to building activities and, mainly, to stucco sculpture, an activity characterizing, during the Modern Age, the production of the Swiss-Lombard Lake Artists, has as its center of gravity, between the end of the Seventeenth century and the beginning of the Nineteenth century, some cities of the Grand Duchy of Tuscany: primarily, Florence for the first branch, and Pontremoli for the second. Both family groups, fully reflecting the professional ductility and ability to update that distinguished these dynasties of artists from the Insubria area, were able to manage the different formal languages that distinguished this phase: from the mature Baroque, with a Roman imprint, to the Central European Rococo up to the international expressions of Neoclassicism.*

Keywords: artisti dei laghi della Svizzera-Lombardia, scultura nel XVIII e XIX secolo, scultura a stucco a Firenze, dinastia dei Portugalli.

* * *

Nel volume sull'ordine dei Servi di Maria, pubblicato nel 1727 dal teologo e storico comasco, padre Benedetto Angelo Maria Canali, ricostruendo l'importante opera di riqualificazione a cui era stata sottoposta la sede matrice di Montesenario¹, si ricordava che "tutti gli stucchi, cornicioni, cordoni, arme della Religione, cartelli" si dovevano all'"opera, e fatica del Gio: Martino Portugalli Famoso Stuccatore"². Erano quasi quarant'anni che lo scultore ticinese e la sua *équipe*, operavano con continuità, sia nella capitale dello Stato mediceo, sia sul territorio³. Nel 1689, poco più che ventenne, il primo era entrato nella Compa-

* Università degli Studi dell'Insubria

1. Cfr. S. PARRINELLO, B. ATERINI (a cura di) 2014, pp. 67-89 (con riferimento alla fase di XVIII secolo).

2. B.A.M. CANALI 1727, pp. 90-91.

3. Cfr. G. MOLLISI 2010, pp. 132-161; G. MOLLISI 2014, pp. 84-95; L. FACCHIN 2014, pp. 302-315.

gnia di San Carlo dei Lombardi a Firenze, segno di una chiara volontà di inserimento nel capoluogo toscano. Qui, proprio dagli anni Settanta del Seicento, su impulso, innanzitutto, del granduca Cosimo III, erano fioriti un rilevante numero di cantieri di rinnovamento, secondo i modelli barocchi elaborati in Roma⁴, sia relativi alle residenze principesche, sia di edilizia ecclesiastica e patrizia. In questa importante fase di riqualificazione e aggiornamento della cultura artistica e architettonica fiorentina, che si apriva ad apporti esterni, avevano giocato e stavano giocando un ruolo di spicco proprio quei professionisti itineranti originari dell'area dei laghi lombardo-ticinesi, a partire da Ercole Ferrata, cui fu affidata, nel 1673, la responsabilità, insieme al pittore romano Ciro Ferri, della formazione degli artisti fiorentini nella breve, ma significativa, stagione dell'Accademia Medicea nell'Urbe⁵. Giovanni Martino e il nipote Bartolomeo Portugalli appartenevano, analogamente allo scultore intelvese, a una di queste ramificate dinastie, originarie dell'area oggi corrispondente al nord-ovest della Lombardia e alla porzione meridionale del Canton Ticino. Nativi di Mugena, una località del Malcantone, regione a nord del lago di Lugano, da cui provenivano decine di famiglie dedite alle pratiche dell'edilizia e della scultura, i Portugalli vantavano anche un secondo ramo, nativo della vicina Arosio, centro oggi, analogamente al primo, del comune di Alto Malcantone, impegnato nei medesimi ambiti. Gli esponenti di questa seconda linea, pur muovendosi in ambito centro-italiano, dopo una prima attestazione a Piacenza e nello stato Farnesiano negli anni venti del Settecento⁶, trovarono quale area d'elezione, dal decennio seguente, una città del Granducato di Toscana dalla storia del tutto peculiare, Pontremoli⁷. Ignorati nell'ampia trattazione di personalità e dinastie che si distinsero nei settori architettonici e artistici contenuta nel noto dizionario pubblicato dal francescano riformato Giovanni Alfonso Oldelli a inizio XIX secolo⁸, i Portugalli di Mugena e Arosio, vissero il periodo di maggiore produttività e rinomanza nel corso del Settecento, facendosi interpreti, con estrema duttilità e capacità di aggiornamento, delle tendenze maturate nel contesto internazionale, durante tutto il secolo: dell'estetica tardo barocca, a quella rococò e poi neoclassica, estendendo l'arco cronologico di azione almeno sino a primi decenni dell'Ottocento. Tecnica artistica privilegiata, per affermare la propria professionalità, fu quella della lavorazione dello stucco, ambito nel quale gli Artisti dei Laghi vantavano una plurisecolare ed esclusiva tradizione a livello europeo tra la fine del XVI e la prima metà del XVIII secolo⁹. La malleabilità della materia, la sua velocità di lavorazione, i costi contenuti e la reperibilità degli elementi componenti, non solo resero impiegabile questa tecnica alle più diverse latitudini, con soddisfazione dei più vari tipi di committenza, ma favorirono un'estrema versatilità in differenti

4. Cfr. M. GREGORI, E. ACANFORA (a cura di) 2007; P. BAROCCHI, G. BERTELÀ (a cura di) 2011; R. SPINELLI 2019.

5. Da ultimo, cfr. L. FACCHIN 2019, pp. 66-91.

6. G. LONGERI 2000, pp. 1177 e seguenti, la presenza di Bartolomeo, Francesco e Giovanni Domenico è attestata nel 1723.

7. Cfr. M.C. MAGNI 1983, pp. 142-152; M. ANGELLA (2018) 2019, pp. 101-125 e in questo volume.

8. Il prelado pubblicò il suo *Dizionario storico ragionato degli uomini illustri del Canton Ticino* nel 1807, e un supplemento integrativo nel 1811.

9. Cfr. A. SPIRITI 2014, pp. 15-22.

ambiti di utilizzo: dalla modellazione di componenti ornamentali modulari, alla definizione di elementi architettonici, sino alla vera e propria statuaria. La linea di Arosio si specializzò maggiormente nei primi due ambiti, spesso operando in collaborazione con un secondo casato originario dello stesso centro, i Ferroni¹⁰, e detenne, in territorio pontremolese, un ruolo di primo piano, seppure non esclusivo. Lo attesta la parallela attività dei Cremona, anch'essi originari della località malcantonese, che, tuttavia, sono attestati principalmente a Pistoia e Siena¹¹. Gli esponenti del ceppo originario di Mugena, invece, a partire dai decenni a cavallo fra Sei e Settecento, si dedicarono anche alla scultura di figura a tutto tondo, pur in una serrata competizione con altre dinastie ticinesi attive a Firenze, quali i Corbellini di Lugano, presenti maggiormente nei cantieri delle residenze granducali, i Ciceri del "Lago Maggiore", forse originari di Ronco sopra Ascona, con i quali condivisero alcune commissioni di prestigio, come quelle in palazzo Medici Ricciardi, e i Passardi di Torricella¹². Buona parte della statuaria presente nei cicli plastici di maggior impegno, realizzati a partire dai primi anni del Settecento, riflette l'assimilazione dei modelli elaborati in Roma dagli anni Sessanta del Seicento. Non è possibile affermare che Giovanni Martino Portugalli, o qualche altro membro della sua famiglia, abbia trascorso periodi di attività nell'Urbe, tuttavia, l'influenza esercitata direttamente dal magistero di Ferrata e, soprattutto, i modelli elaborati da quegli artisti fiorentini che con lui si perfezionarono – si pensi allo scultore e architetto granducale Giovanni Battista Foggini¹³ – favorirono la circolazione di soluzioni compositive e formali, già sperimentate nella capitale pontificia, direttamente in Firenze a cui poterono attingere anche i plasticatori di Mugena.

Il *San Martino in gloria*, modellato alla sommità dell'altare maggiore, entro una raggiata da cui si affacciano testine cherubiche e angeli, della chiesa fiorentina di S. Martino alla Scala [fig.1]¹⁴ trova termini di confronto, sia per la postura delle gambe, sia per la gestualità delle mani, senza dimenticare la sottostante gloria, con la statua in stucco del santo titolare, posta al centro del timpano spezzato, in S. Andrea al Quirinale, realizzata, sotto la direzione berniniana, da Ercole Antonio Raggi fra il 1661 e il 1665¹⁵.

La figura allegorica femminile della *Verità svelata dal Tempo*, parte di un più ampio ciclo di soggetto mitologico eseguito ad altorilievo nella cosiddetta "Stanza nuova" di palazzo Altoviti [fig.2], riflette una più articolata mediazione di modelli. Non solo il soggetto riprende quello di una celebre statua in marmo

10. Mancano specifici contributi su questa famiglia, attiva con il pittore Bernardino sino almeno all'inizio del XX secolo: cfr. M. GUIDI 1943, pp. 179-181. Per l'attività nel cremasco, con riferimenti anche a Piacenza, L. CARUBELLI 2015, pp. 124-125.

11. Cfr. M. GUIDI 1943, pp. 179-181; B. SANTI 1984, vol. 30 consultato in edizione online. Su un'eventuale presenza a Firenze, in collaborazione con Giovanni Martino Portugalli e l'ancora poco noto Gaetano Ansaloni, nel 1734, per la ridecorazione della chiesa della Madonna del Suffragio del Pellegrino su committenza estense, cfr. G. VANCINI 2020, s.p.

12. Cfr. L. FACCHIN 2010, pp. 103-111 e 113-117; A. SPIRITI 2010, pp. 84-99.

13. Foggini (1652-1725) fu allievo di Ferrata dal 1673 al 1676, cfr. R. SPINELLI 2004; K. D'ALBUQUERQUE 2019, pp. 211-228.

14. L'opera fu commissionata, nel 1698, dal canonico Tommaso Bonaventura Della Gherardesca, cfr. G. MOLLISI 2010, p. 135.

15. Su Raggi (1624-1686) cfr. J. CURIZETTI 2021.

rimasta, sino alla morte, nello studio di Bernini, ma nella posa e nella ricerca di un'estenuata bellezza, la versione plastica rimanda all'*Andromeda*¹⁶ di Domenico Guidi (1694), personalità in stretto contatto e competizione con Ferrata, con il quale aveva condiviso anni di attività giovanile nell'*atelier* di Alessandro Algardi. Una ancora maggiore vicinanza con l'opera del Portugalli, si evince nel rilievo bronzeo eseguito da Massimiliano Soldani Benzi, uno degli allievi dell'Accademia medicea in Roma, per i principi Liechtenstein [fig.3]¹⁷.

Una maggiore teatralità di derivazione da Pietro da Cortona, tramite la lezione di Ciro Ferri, si rintraccia nella Maddalena inginocchiata del poderoso gruppo modellato intorno al Crocifisso ligneo nel presbiterio del santuario di Montesenario. Ripetuto fu il richiamo, attraverso la circolazione delle incisioni, a invenzioni del pittore romano, come risulta dalla trasposizione delle figure di satiro nell'alcova della marchesa Cassandra Capponi in palazzo Medici Ricciardi¹⁸.

Diverse furono le matrici stilistiche e formali a cui fecero riferimento i Portugalli attivi a Pontremoli a partire dal secondo quarto del XVIII secolo, fase nella quale urgeva, invece, un aggiornamento sulle sperimentazioni rococò elaborate contemporaneamente in ambito francese, ma, soprattutto, mitteleuropeo. Ormai limitato il campo della figurazione a putti o angeli, nell'ottica di un alleggerimento della materia plastica che doveva seguire e valorizzare l'andamento dei costrutti architettonici, furono privilegiati i repertori ornamentali costituiti da motivi fitomorfi, ghirlande floreali, elementi a *ramages* e a nastro piatto. Danno coerente testimonianza di questa evoluzione, gli apparati in stucco che rivestono le volte delle tre navate, gli arconi di separazione delle stesse e che delineano le mostre d'altare, incluso il maggiore, nella chiesa di S. Francesco di Pontremoli¹⁹. Contraddistinta da una certa sobrietà e compostezza è la sequenza di cartelle, dall'andamento mistilineo, intervallate da valve di conchiglia, pelacette ed elementi fogliacei, che scompartiscono lo spazio delle coperture delle singole campate. Tali composizioni non mancano di richiamare, in territorio granducale, le soluzioni messe in opera dalla famiglia dei Somazzi di Montagnola a Pisa alla metà del XVIII secolo, basti citare gli interventi nella certosa di Calci²⁰. Interessanti sono i confronti con quanto messo in opera in territorio ticinese: la struttura a nicchia mistilinea dell'ancora che contiene il crocifisso ligneo nella cappella della chiesa francescana di Pontremoli [fig.4] ben si rapporta con l'impaginato in stucco adottato sull'altare, di analoga dedicazione, dell'oratorio dei confratelli, annesso alla parrocchiale di Capolago, ancora privo di attribuzione, ma datato precisamente al 1756, o certe soluzioni messe in opera dai Pozzi, famiglia ampiamente attiva, a queste date in ambito Mitteleuropeo²¹, nella parrocchiale di Castelsanpietro.

16. L'opera, richiesta dal duca Francesco II d'Este, ebbe poi svariati passaggi collezionistici e si conserva al Metropolitan Museum di New York: cfr. C. GIOMETTI 2010, pp. 253-256, n. 42.S.

17. In collezione Liechtenstein, Vaduz, fa parte di una più ampia serie di bronzi acquisita nel 1694 dal principe Johan Adam Andreas I, cfr. scheda n. 32, in E. SCHMIDT, S. BELLESI, R. GENNAIOLI (a cura di) 2019, pp. 210-211.

18. Si fa riferimento alla stampa di Cornelis Bloemaert e Jean Baptiste Nolin, derivata da Ciro Ferri, *Ulisse e Nausicaa*, cfr. G. DE JULIUS 1992, pp. 206-208.

19. Cfr. L. BERTOCCHI, M. BERTOCCHI 1994, p. 64, con riferimento a Bartolomeo e Pietro Portugalli; L. BERTOCCHI 2003.

20. Cfr. L. FACCHIN 2014, pp. 164-168.

Una maggiore ricchezza, quasi a suggerire un senso di *horror vacui* nella decorazione plastica, parimenti modellata sulle volte della navata e nell'area del presbiterio, qui impreziosita da dorature, si ritrova nella cattedrale di S. Maria Assunta, il cui intervento è riferito alla collaborazione delle due *équipes* dei Portugalli e dei Ferroni [figg. 5,6]²². L'estenuata eleganza dei movimenti sinuosi delle ghirlande floreali, disposte sulle volte lungo la navata, e dei fantasiosi e allungati elementi fitomorfi nel semicatino absidale riconducono alle raffinatezze della più matura cultura *rocaille*, apprezzabile, a titolo di esempio, negli stucchi del ceresino Antonio Giuseppe Bossi per la Residenz di Würzburg²³, oppure negli interventi coordinati dall'intel्वese Diego Francesco Carloni nel palazzo di Ansbach, caso, quest'ultimo, dove non mancano richiami anche ai repertori ornamentali a stampa francesi, da Jean Berain a Daniel Marot, del primo Settecento²⁴.

Il passaggio graduale, nel terzo quarto del Settecento, a composizioni che riflettesse la nuova sensibilità verso i repertori derivati dall'antichità romana, spesso filtrati attraverso la rilettura di epoca cinquecentesca, fu pienamente colto dai Portugalli attivi nel centro del nord della Toscana, come dimostrano gli interventi di decorazione plastica nella facciata di palazzo Malaspina, rinnovato a fine Settecento dai marchesi di Mulazzo. I lavori furono affidati a Pietro Portugalli e alla sua squadra, attivi dagli anni settanta del Settecento anche sul territorio pontremolese, specialmente per interventi di indirizzo classicista, sia in ambito architettonico, sia plastico in edifici di culto²⁵.

Fondamentale, anche per le ricadute sui diversi centri toscani, fu l'arrivo a Firenze, negli anni settanta del Settecento, degli Albertolli di Bedano con la loro nutrita schiera di collaboratori, attivi per la riqualificazione delle residenze granducali a seguito dell'avvicendamento dinastico degli Asburgo Lorena e l'arrivo dell'arciduca Pietro Leopoldo²⁶. Nel contesto della riqualificazione della villa di Poggio Imperiale, secondo i modelli elaborati nell'accademia di Parma e nei palazzi della corte borbonica da Alexandre Ennemond Petitot, sono documentati alcuni membri della dinastia dei Rusca di Arosio²⁷.

Il primo esponente a comparire, sin dall'ottobre del 1762, fra gli iscritti al prestigioso consesso dell'Accademia fiorentina, fu un Domenico (1715-1797). In svariate carte, questo professionista, di cui, purtroppo, non conosciamo il nome del padre, è, tuttavia, citato con il secondo nome di Felice e l'appellativo di "Portugalli". È stato ipotizzato che questo secondo cognome, al tempo ben noto in Firenze e sinonimo di qualità e professionalità nella pratica dello

21. Cfr. E. AGUSTONI, I. PROSERPI 1995, pp. 275, 277.

22. Cfr. M.C. MAGNI 1983, pp. 144-145. Positivi furono gli apprezzamenti anche nella guidistica ottocentesca, cfr. A. FERRINI 1838, p. 118: "Grandioso e benissimo ornato di stucchi è il Duomo edificato in croce latina ad una sola navata".

23. Sull'attività dello scultore, impegnato nella *Residenz* bavarese dal 1735, cfr. C. CASEY 2017, *ad indicem*.

24. Sui lavori ad Ansbach, realizzati fra il 1734 e il 1735, cfr. A. SPIRITI 2014, pp. 114-116.

25. Sull'attività di Pietro (1729-1812) e di suo fratello Martino (1741-1812), figlio di Jacopo, cfr. M. ANGELLA (2018) 2019, pp. 108-110.

26. Cfr. M. BRANCA 2010, pp. 238-247; E. COLLE 2010, pp. 222-237.

27. Cfr. L. FACCHIN 2010, pp. 120-123 e per il cantiere granducale, cfr. M. BRANCA 2010, pp. 238-247.

stucco, fosse da riconnettersi a una collaborazione dello stuccatore alla fiorentina bottega dei Portugalli di Mugena, anche per la continuità di azione in alcuni cantieri ecclesiastici del capoluogo toscano, come quello per gli scolopi di S. Giovannino e quello degli oratoriani di S. Firenze [fig.7], nel quale ben si legge l'influenza esercitata dagli Albertolli. Tuttavia, la ricostruzione delle reti parentali del ramo di Arosio, legato per vincoli matrimoniali con i Rusca originari della medesima località²⁸, nonché i legami con la dinastia dei Ferroni, nella personalità di Pietro, collaboratore degli Albertolli²⁹, inducono a rivedere questa interpretazione. Si può ipotizzare che l'appellativo, ben spendibile nella capitale del Granducato, come dimostra la fortunata attività, negli ultimi decenni del Settecento, di Domenico e del fratello Giuliano – derivasse, invece, dalla parentela con i Portugalli attivi a Pontremoli, a conferma degli articolati legami professionali e famigliari condivisi dalle maestranze malcantonesi presenti nel XVIII secolo nel granducato di Toscana.

28. Nel 1777 Domenica Portugalli, sorella di Pietro, Martino e Antonio, sposò Matteo Rusca. Inoltre, Pietro Rusca fu Matteo di Salsomaggiore nel 1813 fu procuratore di Innocenzo Portugalli, esponente di un ramo attivo, nel corso del XIX secolo, a Parma e territorio, cfr. M. ANGELLA (2018) 2019, pp. 112-113.

29. Cfr. M. GUIDI 1943, p. 180. Si consideri anche la presenza di Tommaso e Alessio Ferroni nel Parmense sino all'inizio dell'Ottocento, cfr. G. CIRILLO, G. GODI 1986, vol. 2, p. 359.



5



6



7

5. Famiglie Portugalli e Ferroni, decorazione plastica, Pontremoli, cattedrale di S. Maria Assunta, volta della navata centrale.

6. Famiglie Portugalli e Ferroni, decorazione plastica, Pontremoli, cattedrale di S. Maria Assunta, presbiterio.

7. Domenico Felice Rusca (Portugalli) e collaboratori, Angeli in gloria, Firenze, oratorio di S. Filippo Neri, presbiterio.

Giovan Battista Natali trattatista e i Natali quadraturisti: soluzioni decorative e modelli per la decorazione a quadratura nel Settecento

Anna Còccioli Mastroviti*

Abstract: *Starting from the reading over the treatise by G. Battista Gabriele Natali, the paper tries to demonstrate how the decorative solutions that were proposed by the better known Giuseppe, Francesco Natali (1669-1735), and the letter's son Giovan Battista (1698-1765) became models for quadratura decoration in the eighteenth century.*

In the first half of the 18° century, the most famous quadraturist G. Battista Natali was engaged in the great fresco construction sites in Genoa, Lucca, Piacenza, Casale Monferrato, Pontremoli and beyond, whereas his innovated rococo solutions were conveyed by Antonio Alessandri and Antonio Contestabili, supported by the strong "decorative" vocation of their clients, in a continuity of discourse within the traditional construction site in the field of large fresco decoration.

Keywords: barocco, committenza, quadratura, prospettiva, affresco.

* * *

Giovan Battista Gabriele Natali trattatista

Giovan Battista Gabriele Natali (Cremona, 1630-Roma, 1696) è pittore, architetto con il padre Carlo (1589-1683 ca.) della Cattedrale di Cremona, prestigioso incarico condiviso dal 1656, nonché autore di un ancora poco conosciuto trattato di architettura, *l'Estrato ramemorativo, ossia anotazioni* che si conserva manoscritto alla Biblioteca Apostolica Vaticana¹. Partendo dalla rilettura del trattato e dal contesto culturale cremonese si cercherà di dimostrare come le soluzioni decorative proposte dai più noti Natali, quadraturisti oriundi di Casalmaggiore, Giuseppe (Casalmaggiore, 1654-Cremona, 1720), Francesco (Casalmaggiore, 1669-Pontremoli, 1735) e Giovan Battista (Pontremoli, 1698-Cremona, 1765), con i quali non va confuso il più anziano Giovan Battista Gabriele, siano assurte a modelli per la decorazione a quadratura nel Settecento.

* Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per le province di Parma e Piacenza

1. M. TABARRINI in M. FAGIOLO, P. PORTOGHESI (a cura di) 2006, pp. 256-265, in part. pp. 262-263; A. MACCABELLI (a cura di) 2015.

Il manoscritto della Vaticana, a lungo trascurato nonostante la segnalazione di Vincenzo Visconti del 1854, contiene interessanti informazioni sulle pratiche del cantiere nella Roma barocca e sulla loro diffusione fuori Roma, notazioni relative al lavoro dello scenografo, dell'agrimensore, dell'architetto civile e militare, dell'ingegnere idraulico. Corredato da tavole e schemi grafici, riflette la figura di un artista poliedrico, che sappiamo attivo in pieno Seicento tra Cremona e Roma, all'epoca del pontificato di Innocenzo X Pamphilj, in contatto con gli architetti Girolamo e Carlo Rainaldi, Paolo Maruscelli, Pietro da Cortona. Giovan Battista Gabriele a Cremona *dal padre hebbe il principio del disegno, della pittura e del colorito*², arriva quindi a Roma nel 1649, in un momento di straordinario fervore edilizio con i numerosi cantieri promossi da papa Innocenzo X in preparazione del giubileo del 1650. A Roma probabilmente frequenta la bottega di Pietro da Cortona, all'epoca impegnato sui ponteggi della galleria di palazzo Pamphilj di piazza Navona. È proprio Giovan Battista Zaist a ricordarci che Giovan Battista Gabriele, rientrato in patria nel 1654, eseguì *i dipinti nel Palazzo di Villa del sig. Marchese Suo Mecenate, che si nomina Cella de Dati, ove s'impiegò egli a dipingere medaglie sotto le volte di tutte le stanze e nel salone*³. Nel *Consiglio degli dei* dipinto nel salone della villa dei marchesi Dati, il cui progetto è attribuito a suo padre Carlo⁴, ripropone l'affresco cortonesco. Il ruolo del padre Carlo, "architetto ingegnoso e pittor di grande ingegno" nelle parole del conte Schinchinelli che lo introdusse all'Accademia degli Animosi (1644), fu senza dubbio importante per Giovan Battista Gabriele, e altrettanto lo furono i committenti: la nobiltà locale, il marchese Antonio Dati (+1681) per i quali lavorarono padre e figlio, e i potenti Gesuiti, i Domenicani e gli Agostiniani, fino al prestigioso incarico di architetto della Fabbriceria della Cattedrale che Giovan Battista Gabriele riceve nel 1656. I successivi due soggiorni romani, nel 1670-1671 e nel 1674, gli consentirono la piena conoscenza della trionfante arte barocca. E poi c'è il Giovan Battista Gabriele architetto. Sono noti i suoi progetti del 1676 e 1681 per la villa Calciati a Persico Dosimo, eretta per il nobile Camillo Gerenzani. Mi riservo di ricostruire i contatti con Parma e con la corte farnesiana cui si riferisce nella descrizione di marchingegni "nel teatro del Serenissimo di Parma".

Voglio sottolineare l'apprezzamento di Giovan Battista Gabriele per i "virtuosissimi Collona e Mitelli", i celebri quadraturisti bolognesi, "insigni virtuosi di figura e architettura"⁵. Non è escluso che anche Giovan Battista Gabriele si sia dedicato alla decorazione illusionistica, sebbene non ne resti traccia. Certo, conosceva le regole della prospettiva, ne parla diffusamente nel trattato sottolineando la difficoltà di fare le prospettive "ne volti o soffitti, quali sono faticosissime non solo per la operazione, quanto ancora per ritrovarsi per li più li volti disuguali, e in tal caso, dopo aver fatto prima il cartone in tera, si proverà in opera per vederne l'effetto" [carta 35] e lo dimostrano alcuni disegni, in particolare le tavole dedicate alle architetture e alle fughe prospettiche. Inoltre, nella sua biblioteca è documentato il trattato di Giulio Troili, i *Paradossi per pratti-*

2. G. BRESCIANI (1665) 1976, pp. 3-70.

3. G. B. ZAIST 1774, II, pp. 83-88, la cit. a p. 85.

4. L. AZZOLINI 1998, pp. 35-38.

5. MACCABELLI (a cura di) 2015, carta 32.

care la prospettiva senza saperla, autore della decorazione a quadratura della cappella dei santi patroni della Congregazione Gerolamina in S. Sigismondo. Troili compie un'operazione assolutamente innovativa nell'adozione del fuoco decentrato che connota la visione dello sfondato della volta. Nella cappella non ci sono figure, la quadratura è protagonista assoluta, "le illusive architetture si aprono con logica struttura all'azzurro del cielo"⁶. La strategia del fuoco decentrato, lo ricorda la Pigozzi, era stata impiegata da Amico Aspertini a palazzo Isolani a Minerbio, da Giulio Romano in palazzo Te a Mantova, e la stessa tecnica fu adottata nella provvisoria cupola dipinta per la milanese chiesa gesuitica di S. Fedele. La presenza di Troili in S. Sigismondo innesca un processo di rinnovamento delle forme dell'architettura dell'inganno in ambito locale i cui segni rimasero fino alla seconda metà del Settecento, nella risoluzione perfetta di teoria e pratica. Non è quindi casuale la pubblicazione, nel 1672 a Bologna, dei *Paradossi per praticare la prospettiva senza saperla...*, trattato che conobbe una seconda edizione già nel 1683. Inoltre, nel 1678 usciva a Vigevano *L'Architettura civil recta y obliqua* del matematico e teologo cistercense Juan Caramuel y Lobkowitz seguito dai due volumi della *Perspectiva pictorum et architectorum* che il gesuita Andrea Pozzo pubblica a Roma (1693 e 1700). Del 1701 sono *Varie opere di Prospettiva* di Ferdinando Galli Bibiena e del 1711, *L'Architettura civile*. Troili, Caramuel, Pozzo e Bibiena: riferimenti autorevoli che hanno offerto sicure strategie applicative per la quadratura. Materiali librari e testimonianze grafiche che suggeriscono frequentazioni bolognesi e/o tappe nella città felsinea durante i ripetuti viaggi del Natali a Roma, senza escludere la conoscenza delle mirabolanti prospettive dipinte sui soffitti da Tommaso Sandrini (Brescia, 1579/1580-1630), il cui importante contributo alla diffusione del genere della quadratura nel nord Italia, raccogliendo l'eredità dei fratelli Cristoforo (Brescia, 1517/1518-1577) e Stefano Rosa (Brescia, 1524/1525)⁷, fu tutt'altro che marginale.

I Natali quadraturisti e i meno noti Antonio Alessandri e Antonio Contestabili

Anche per le grandi imprese decorative dei Natali del ramo di Casalmaggiore i cantieri del loro lavoro sono quelli delle grandi residenze e delle chiese, ove la committenza, nobile e religiosa, ha un ruolo preminente per scelte di eccellenza e qualità. Il riferimento è alla decorazione del refettorio di S. Sigismondo, ove nel 1657 G. Battista Gabriele Natali aveva trattato i temi dell'Apocalisse giovannea e un decennio dopo, nel 1667 aveva affrescato la quarta cappella sinistra.

Nella stessa chiesa, fondata nel 1463 per volere di Bianca Maria Visconti e Francesco Sforza, Giuseppe Natali dipinge "tutta la nobile architettura dalla cima al fondo che orna tanto da una parte che dall'altra" la retrofacciata e i bracci del transetto⁸ all'incirca negli stessi anni in cui, nel ducato Farnesiano,

6. M. PIGOZZI in A. SPIRITI (a cura di) 2011, 31-44, la cit. a p. 32.

7. F. PIAZZA 2019, pp. 3-16; F. MANCINI 2016, pp. 80-90.

8. G. AGLIO 1794, p.180.

a Piacenza, negli appartamenti del palazzo abitati da Maria d'Este, terza sposa di Ranuccio II Farnese, un allievo di Girolamo Curti e di Agostino Mitelli, il bolognese Andrea Seghizzi (1613-post 1684), di ritorno da Genova, andava approntando (1675) mirabolanti sfondati con una prospettiva fortemente scorciata e all'insegna di solide intelaiature architettoniche⁹. Questo scenografico e 'nuovo' modo di impaginare lo spazio che, conferendo alla struttura muraria una nuova dinamica compositiva, finge spazialità illusorie, ha nei Natali di Casalmaggiore riconosciuti professionisti di primissimo piano.

Con l'attività di Giuseppe Natali e del suo più qualificato allievo, Giovan Battista Zaist (Cremona, 1700-1757) entra in gioco una nuova funzione dell'architettura nella dinamica e nella percezione degli spazi interni. Spazi privati, ma assolutamente comprimari con quelli degli Ordini religiosi sul piano della committenza e del coinvolgimento degli artisti. Mi riferisco alle quadrature di Giuseppe nella chiesa di S. Giacomo a Soncino realizzate nel 1696¹⁰, a quelle (1700-1706) nel palazzo pavese del marchese Luigi Botta Adorno (1653-1700)¹¹, al ciclo di affreschi di solido impianto barocco nel palazzo dei conti Barni a Lodi (1704) e nella chiesa dei Gerolamini a Ospedaletto Lodigiano (1705)¹². Nell'intensa attività espletata da Giuseppe Natali nel primo decennio del Settecento, rientrano anche l'affrescatura del salone d'onore nel palazzo di Castelnuovo Fogliani (Piacenza) [fig.1] che il marchese Giovanni Fogliani farà poi ristrutturare da Luigi Vanvitelli, le barocche architetture dell'inganno che rivestono cielo terra l'oratorio della Beata Vergine delle Grazie a Cortemaggiore (1699-ante1709), sede della Confraternita della SS. Trinità¹³.

Le quadrature del fratello Francesco, affidate a collaudabili seppur virtuali impianti architettonici, sono note. Mi limiterò pertanto a ricordare l'apparecchiatura illusionistica di una piccola sala all'ultimo piano di palazzo Farnese a Piacenza, affrescata con Sebastiano Galeotti e riaperta al pubblico nell'estate 2021 [fig.2]. La convocazione del quadraturista casalasco e del pittore di figura era stata favorita dal conte Ignazio Francesco Rocca che il 17 marzo 1710 scriveva al duca Francesco Farnese in relazione al desiderio della duchessa di fare decorare "certa picciola Camera", ricordandogli la presenza in città del "Natali famoso Pittore d'Architettura". Il conte Rocca, che ricopriva a Corte importanti cariche, fra le quali quella di tesoriere ducale, poteva avere conosciuto le opere del Natali a Parma. Il duca, che per questo piccolo ambiente aveva inizialmente pensato a una decorazione "metà a stucchi e metà dipinto", è persuaso dal Rocca a convocare il famoso quadraturista che a quelle date godeva di riconosciuta fama in città, e altrettanto credito presso la corte farnesiana¹⁴. Ferdinando Arisi attribuiva le quattro figure dipinte sulle pareti

9. M. PIGOZZI in D. SANGUINETI (a cura di) 2019, pp. 112-127; M. PIGOZZI in F. FARNETI, D. LENZI (a cura di) 2006, pp. 285-294; M. PIGOZZI in L. LEONCINI, D. SANGUINETI (a cura di) 2010, pp. 66-93.

10. R. POLTRONIERI 2013, pp. 41-50.

11. PANNI ZAIST 1774, p. 121.

12. A. CÒCCIOLI MASTROVITI in E. BIANCHI, R. COLACE (a cura di) 2011, pp. 41-68 e pp. 240-253.

13. Archivio Collegiata Cortemaggiore, *Libro in cui sono notate tutte le spese...*, ms. XVIII secolo.

14. A. CÒCCIOLI MASTROVITI 2021, pp. 35-54; EADEM, *ivi*, pp. 61-76.

a Sebastiano Galeotti (Firenze, 1676-Mondovì, 1741)¹⁵. Allievo di Alessandro Gherardini con il quale aveva forse collaborato nella decorazione di chiese e palazzi a Firenze, non è escluso che un primo incontro del Galeotti con Francesco Natali, con il quale intrecciò poi una lunga e proficua collaborazione, sia avvenuto proprio a Pontremoli, ove il maestro affrescava la villa dei marchesi Dosi ai Chiosi (1697-1700). Nel 1710 Sebastiano Galeotti con la moglie e i figli G. Battista e Giuseppe, è registrato negli *Stati d'Anime* della parrocchia di S. Antonino a Piacenza. Non si conoscono i motivi della scelta di Piacenza come città di residenza. Può forse avere influito la conoscenza di Carlo Dosi, iscritto alla nobiltà piacentina dal 1701, amico del duca Francesco Farnese, ma soprattutto del quadraturista Natali, attivo con il Gherardini sui ponteggi di villa Dosi, e subito dopo a Livorno nell'oratorio di S. Ranieri (1705-1707)¹⁶.

Francesco Natali-Sebastiano Galeotti: un felice e intenso rapporto collaborativo, di amicizia e di fiducia reciproca attestato dalle numerose commissioni. La frenetica attività espletata da Francesco Natali anche al di fuori dei confini del ducato, da Pontremoli a Livorno a Codogno a Lodi a Massa a Firenze a Vicenza (anche qui con Sebastiano Galeotti), a Milano a Novara e oltre, resa possibile dalla "Patente di Familiarità" ricevuta il 22 aprile 1712 da Francesco Farnese (1678-1727), secondogenito di Ranuccio II Farnese e di Maria d'Este, sua terza consorte, conferma il successo del nostro quadraturista.

Rispetto allo zio Giuseppe e al padre Francesco, l'architettura costruita dall'affresco di Giovan Battista Natali rappresenta il momento di un diverso e rinnovato dialogo fra lo spazio dipinto e il supporto reale costituito da mura, volte, spigoli. Giovan Battista è anche architetto e, in quanto tale, la sua azione operativa è in concordanza con le culture più aggiornate. Lo vediamo a Genova, nel palazzo di Maddalena Doria Spinola (1733-34). Il cantiere dell'affresco è quello promosso da un'alta classe aristocratica ed economica, per l'attuazione di un discorso programmatico che G. Battista realizza impaginando modelli di una nuova visione dello spazio pittorico, intrinseco dello spazio architettonico. Eloquentemente è anche la decorazione della chiesa della Natività di Maria in Castel San Giovanni. La costruzione di questo piccolo edificio a navata unica che nell'assetto compositivo della facciata evoca le soluzioni proposte nelle chiese di S. Giuseppe e di S. Maria della Pace a Piacenza, e, latamente, i modelli offerti da Alessandro Bolzoni nel suo trattato *Dell'Architettura*¹⁷, fu promossa nel 1596 dalla Confraternita dei Cappuccini laici convertiti¹⁸, poi decorato e ampliato nel corso del Seicento, con l'allungamento del coro (1648). La decorazione a quadratura, che riveste le due cappelle di S. Agnese e della Beata Vergine del Carmelo, nonché il costruito virtuale dell'intera zona absidale e lo stesso altare furono realizzati da Giovan Battista Natali. Il contratto "per pitturare tutto il santuario" risale al 17 maggio 1742. Il 18 agosto dello stesso anno l'apparato decorativo era concluso¹⁹. Giovan Battista risolve la grande macchina d'altare

15. F. ARISI 1978, p.86; R. DUGONI 2002, p. 40.

16. A. CÒCCIOLI MASTROVITI, in F. FARNETI, D. LENZI (a cura di) 2006, pp. 295-306.

17. A. CÒCCIOLI MASTROVITI in M. PIGOZZI (a cura di) 1993, pp. XLIX-LXI.

18. ASPC, *Notarile*, Camillo Fellegara, b. 11471, 18.

19. Archivio Parrocchiale Castel San Giovanni, *Confraternita della Torricella*, faldone 33, sesterno VII, tomo XXI cc. non numerate.

con una soluzione affidata a coppie di colonne di ordine composito, ornate a 1/3 dell'altezza da preziosi inserti dorati, che sorreggono una trabeazione articolata e arricchita alla sommità da un grande cartiglio recante la colomba dello Spirito Santo e, ai lati, una coppia di vasi di fiori [fig.3]. Preziosi vasi di marmo verde, ricolmi di fiori, ornati da racemi in oro, sono anche sulle pareti laterali della zona presbiteriale, puntuale citazione dei vasi dipinti nell'alcova di palazzo Dosi Magnavacca a Pontremoli e poi riproposti in una sala terrena di palazzo Bernardini a Lucca con un rigore compositivo caratterizzato dall'evidenza delle paraste e dalla ricerca di una dimensione di spazio dalla profondità compressa.

All'altezza del 1742, Giovan Battista aveva 44 anni ed era artista maturo e affermato. Si moltiplicano le committenze, nobiliari ed ecclesiastiche al punto che risulta piuttosto difficile ricostruirne, *ad annum*, il percorso. A questo proposito mi pare interessante soffermarmi su alcuni disegni del taccuino dell'Ashmolean Museum di Oxford recante il nome Contestabili. La raccolta, poco nota, è intitolata *Volte*. Molti disegni sono dotati di una iscrizione che consente di collegarli alla località e/o al cognome del committente²⁰; raffigurano architetture e scorci tipici dei Natali, e sarei incline a ritenerli, con la Meloni Trkulja, piuttosto opera dello zio che del nipote, anche in considerazione del fatto che i nomi di luoghi e i cognomi riportati si riferiscono all'attività di Giovan Battista Natali²¹ [fig.4]. Il prestigio acquisito da Giovan Battista, il consenso della committenza, la stima riservatagli dal generale piacentino Gian Felice Gazzola gli garantirono, come noto, il definitivo ingresso alla corte di Carlo III di Borbone²². Già prima del suo trasferimento alla corte di Napoli, entrano sulla scena della grande decorazione Antonio Alessandri (Piacenza, 1696-1756) e Antonio Contestabili (Piacenza, 1716-Pontremoli, 1790).

Un diverso modo di impaginare l'architettura reale, nel rifiuto di una intelaiatura architettonica elaborata è infatti quello messo a punto dall'Alessandri nelle quadrature della collegiata di S. Fiorenzo a Fiorenzuola d'Arda (1741), nelle due cappelle laterali all'altare maggiore della cinquecentesca chiesa di S. Sisto a Piacenza (1740-1741) e nella annessa ariosa galleria dell'abate.

All'Alessandri si deve la decorazione a quadratura, ormai rococò, impreziosita da capricciose volute e da mensole deprivate di peso nel disegno delle architetture, delle due cappelle absidali, dedicate al Crocifisso e all'Immacolata Concezione, nella collegiata di S. Fiorenzo²³, eseguita nell'ambito di un ambizioso progetto di rinnovamento promosso dal canonico Francesco Salomoni [fig.5]. Documenti d'archivio attestano che Alessandri progettò anche i due altari, a conferma di un'attività versata nei settori affini dell'architettura dipinta e dell'architettura costruita, comune ad altri quadraturisti e architetti piacentini, Marc'Aurelio Dosi e Domenico Cervini per esempio. La decorazione della collegiata costituisce un'importante testimonianza per la ricostruzione critica del catalogo del quadraturista, soprattutto dopo che sono andate perdute le sue decorazioni nel-

20. K.T. PARKER, II, 1956. pp. 494-497, n. 985; P. BETTI 2007, in part. pp. 273-300.

21. S. MELONI TRKULJA 1983 pp. 342-343 riferisce la raccolta grafica di Oxford al Natali.

22. Cfr. FARNETI in questo volume.

23. C. LONGERI in M.PALLASTRELLI, C. LONGERI, A. CARZANIGA 2002, pp. 235-256.

24. A. CÖCCIOLI MASTROVITI in I. DI LIDDO, D. FONSECA (a cura di) 2020, pp. 409-415.

le chiese (distrutte) di S. Alessandro e di S. Maria degli Angeli a Piacenza²⁴. Quanto al Contestabili, trasferitosi a Pontremoli dove nel 1755 sposa Caterina Albarini, dalla quale avrà quattro figli due dei quali, Niccolò (1759) e Luigi (1762), pittori, Antonio mantiene contatti con la committenza piacentina, peraltro in parte ereditata dallo zio Giovan Battista, del quale ripropone il repertorio ornamentale e i criteri di assemblaggio delle strutture architettoniche, come nella parrocchiale di S. Giorgio a San Giorgio Piacentino, ove pagamenti rinvenuti da Susanna Pighi²⁵ lo documentano nel 1759-1761. Ulteriori approfondimenti consentiranno di meglio precisare la sua intensa attività a Pontremoli ove, oltre che nei palazzi Dosi e Pavesi, è attestato nelle residenze Negri Ceppellini, Petrucci, Buglia, Ferdani, in casa Pizzati Beschizza, Damiani²⁶ e Cortesi, nella chiesa di S. Cristina. In palazzo Petrucci inoltre, inedite note di pagamenti²⁷, all'altezza del 1755, ci informano sulla presenza di due pittori provenienti da Pisa: il figurista Giovan Battista Tempesta (Volterra, 1729-Pisana 1804), e il pittore di architettura Antonio Donati (Firenze, 1728-post 1784)²⁸.

Di un certo interesse, ancorché poco note, sono le decorazioni delle chiese di S. Geminiano, patrono della città di Pontremoli, e di S. Giacomo²⁹ [fig.6]. Per l'antica chiesa di S. Giacomo delle monache di clausura dell'Ordine di Sant'Agostino, che ne presero possesso nel 1514, al termine dei lavori di costruzione del nuovo edificio e dell'annesso monastero (soppresso nel 1785), Contestabili progetta un'illusionistica architettura scandita in volumi che dimostrano l'aggiornamento sull'evoluzione rococò della quadratura. L'architettura dell'inganno amplia il sontuoso altare maggiore in marmi policromi contenente la pala con *l'Ascensione di Cristo* dipinta da Giuseppe Bottani (Cremona, 1717-Mantova, 1784), conferendo profondità anche alla coppia di nicchie laterali che ospitano le statue di S. Monica e di S. Chiara di Montefalco, impreziosite alla sommità da vasi ricolmi di fiori in un esplicito omaggio ai modelli dello zio Giovan Battista.

Come evidenzia l'analisi stilistica delle sue quadrature, è su questa linea che si instaura una continuità operativa che, in forma di nuovo, recupera un processo di tradizione sulla quale occorrerà indagare giacché in seguito alla conquista del regno di Napoli e del Regno di Sicilia, i legami tra le corti di Parma e di Napoli favorirono l'ingresso nella città partenopea di artisti emiliani, a cominciare da Pietro Righini (1683-1742), quadraturista e scenografo, che arrivò a Napoli nel 1737, a Giovan Battista Natali, a Gaetano Magri piacentino. E proprio a Gaetano Magri sono documentati pagamenti per le quadrature nella villa di Campolieto all'altezza del 1772³⁰. Concordanze e reciproche incidenze in un ricco contesto di rapporti fra Parma Piacenza e Napoli che potrà essere affrontato in altra sede.

25. S. PIGHI in A. CÒCCIOLI MASTROVITI (a cura di) 2019, pp.7-24.

26. In palazzo Damiani le sale del piano nobile dell'appartamento verso strada sono affrescate dal figlio Niccolò. Cfr. M. BOLA (2019), 2020, pp. 47-65; L. BERTOCCHI 2020, pp. 113-115.

27. Archivio di Stato di Piacenza, *Archivio Petrucci*, b. 8, *Nota delle spese ocorse per far dipingere l'Apartmento Suepriore*.

28. Sul Donati cfr. F. FARNETI in S. BERTOCCHI, S. PARRINELLO (a cura di) 2010, pp. 83-89; C. LENZI IACOMELLI in M.GREGORI, M. VISONÀ (a cura di) 2012, I, p. 222.

29. BERTOCCHI in BOSSAGLIA, BIANCHI, BERTOCCHI 1997, pp. 130-139.

30. G. FIENGO 1974, p. 104.



2



3

2. Piacenza, palazzo Farnese, decorazione a quadratura, Francesco Natali.

3. Castel San Giovanni, oratorio dei Sacchi, decorazione a quadratura, Giovan Battista Natali.



4



5



6

4. Giovan Battista Natali (?), disegno per la decorazione di villa Malaspina a Caniparola (fototeca Kunsthistorisches Institut in Florenz).

5. Fiorenzuola d'Arda, collegiata, cappella del Crocifisso, decorazione a quadratura, Antonio Alessandri (foto Ufficio BB.CC. Diocesi di Piacenza-Bobbio).

6. Pontremoli, chiesa di S. Giacomo, decorazione a quadratura, Antonio Contestabili.

Giovan Battista Natali e la committenza Pavesi a Pontremoli

Fauzia Farneti*

Abstract: *Giovan Battista Natali was a multifaceted artist, stage designer, architect and architectural painter. Still open is the question of his training, which cannot be exhausted alongside his father, especially as far as architecture is concerned, to which Francesco did not devote himself differently from his brother Giuseppe. His work in Pontremoli for the Pavesi family, attested presumably between the late 1730s and the early 1740s, seems to concern the redefinition and reshaping of the palace starting with the façade, which shows clear references to the Baroque, in particular, to Borromini and Guarini such as the architectural illusions he makes in the rooms of the three quarters, the ground floor and the main floor of the residence. The perspective shows that he is up to date with new developments in painting and knowledge of decorative types peculiar to Bibiena and Juvarra, known through the repertoire of engravings of theatrical scenes.*

In this extensive decorative worksite Natali collaborated with his nephew Antonio Contestabili, who inherited part of Giovan Battista's clientele and also carried on the decoration of the Pavesi's villa in Teglia; later with his son Niccolò he would be a protagonist of the Pontremoli environment until the first decades of the 19th century.

Keywords: Pontremoli, quadraturismo, Pavesi, Giovan Battista Natali.

* * *

Giovan Battista Natali (Pontremoli 1698-Napoli 1765¹), dopo il padre Francesco (1669-1735), fu il protagonista della pittura quadraturista a Pontremoli², città del Granducato di Toscana fin dal 1650. La prima formazione di Giovan Battista³, come denotano in modo chiaro i suoi ingannevoli costrutti, avviene

* Università degli Studi di Firenze

1. Si rimanda alla p. 141 di questo testo.

2. R. BOSSAGLIA, V. BIANCHI, L. BERTOCCHI 1974, ed. cons. 1997.

3. Per la biografia di Giovan Battista Natali cfr. R. SOPRANI 1769, G. SIGISMONDO 1788.

accanto al padre con cui lavora in numerosi cantieri non solo pontremolesi, condividendo la pratica professionale e di cantiere. Il completamento della sua formazione, a mio avviso, è ancora da ricostruire e deve essere visto presso una istituzione educativa sulla quale purtroppo, allo stato attuale degli studi, non ci sono informazioni documentarie; ricordo che i Gesuiti, ad esempio, aprivano i loro corsi anche ai figli degli artisti e non solo. Inoltre Giovan Battista opera anche come scenografo e architetto e non possiamo ritenere che sia lo zio Giuseppe⁴ a formarlo all'architettura né tantomeno il padre che non si dedica a questa, per cui dobbiamo pensare ad una formazione architettonica al di fuori della famiglia.

Giovanissimo, nel 1714-1715, affianca il padre a Parma sui ponteggi dell'oratorio della Beata Vergine delle Grazie per lavorare poi assiduamente con lui a Piacenza, a Pontremoli nel piano nobile di palazzo Petrucci (1732-1733)⁵ dove dipingono cinque ambienti, due cantieri che li hanno visti compresenti. Sul soffitto di una sala di palazzo Petrucci si nota un doppio sfondato che trova riferimenti nel soffitto della chiesa di S. Giovanni Battista di Castione di Ponte dell'Olio⁶.

Al giovane Giovan Battista si deve la decorazione di villa Malaspina a Caniparola, realizzata tra il 1725 e il 1727; Georg Christoph Martini, artista viaggiatore giunto a Lucca nel 1722, parla delle decorazioni di Caniparola e mette in evidenza il disegno "preciso e ben toccato" e la veridicità delle immagini dipinte dal Natali "per il gran rilievo che hanno"⁷.

Giovanni Battista in seguito acquisisce la propria autonomia; gli anni Trenta e Quaranta del secolo sono connotati da numerosissimi incarichi che, come ha evidenziato Anna Còccioli Mastroviti, lo vedono presente in numerose città: a Casale Monferrato (dal 1732), interessata da numerosi cantieri; a Genova (1734, 1735) nel palazzo di Maddalena Doria Spinola, di nuovo a Casale Monferrato nel 1735⁸ e ancora nel 1736-1737⁹, a Lucca nel 1741 e nel 1743, a Cremona, a Milano, a Parma, a Piacenza tanto per citare solo alcuni dei viaggi che danno l'opportunità a Giovan Battista di acquisire conoscenze, di ricevere quegli stimoli che gli consentiranno di aggiornare il suo lessico, a definire un linguaggio che evidenzierà moderne cadenze proprie del rococò lombardo. Infatti, a partire dagli anni Quaranta mostra una declinazione diversa dell'architettura virtuale; si allontana progressivamente dal lessico paterno, dalla credibilità, dalla solidità strutturale delle macchine virtuali di Francesco che sono essenziali, verso un linguaggio più aereo, in cui si ravvisa la tendenza a camuffare, a celare l'architettura, la struttura mediante un ricco repertorio decorativo costituito da vasi, ghirlande, conchiglie, cesti di fiori, quindi una

4. Giuseppe, architetto e quadraturista, muore nel 1720.

5. Il palazzo ha una "buonissima facciata" come lo ricorda Antonio Contestabili.

6. Per approfondimenti sul palazzo di Castione di Ponte dell'Olio si rimanda a A. CÒCCIOLI MASTROVITI in S. PIGHI, B. SISTI (a cura di), 2020, nota 50.

7. G.C. MARTINI 1969, p. 404.

8. Presumibilmente in palazzo Ardizzone; cfr. A. RIZZO in G. DARDANELLO (a cura di) 2007, pp. 225-226.

9. Dove opera nei palazzi Sannazzaro, Ardizzone, Gozzani di Treville e Magnocavallo.

modalità vicina al fare compositivo paterno ma permeato da una profusione di motivi essenzialmente decorativi propri del Settecento lombardo, come si riscontra anche in alcuni ambienti di palazzo Pavesi a Pontremoli.

Giovan Battista, comunque, ancora negli anni Quaranta e Cinquanta mostra talora la vicinanza ai costrutti del padre Francesco che tradiscono echi di Angelo Michele Colonna e Agostino Mitelli¹⁰, di Andrea Pozzo e bibieneschi, vedi l'ingannevole macchina architettonica dipinta nel salone di palazzo Dosi, a fare da cornice agli ampi sfondati figurati di Giuseppe Galeotti.

Anche a Napoli i suoi costrutti virtuali spesso si spogliano di quel decorativismo presente a Pontremoli, a favore di una struttura chiara, solida, costruita nei colori dell'architettura reale. A questo riguardo si citano le decorazioni della chiesa di S. Brigida a Napoli e della sala delle Udienze nell'ex palazzo della Pretura di Aversa; diversamente ricorre ad un delicato ed estroso rocaille¹¹, molto apprezzato da Maria Amalia di Sassonia¹² di cui Giovan Battista era un protetto, quando esegue disegni per gli apparati decorativi della Sala del trono di Madrid e per la Sala cinese nello stesso palazzo (1764), incaricato dal conte Felice Gazzola (1698-1780) il cui padre Gian Angelo aveva avuto rapporti con Francesco Natali¹³. Infatti Giovan Battista si era trasferito a Madrid dopo il 1759 al seguito del Gazzola, assieme a Francesco Sabatini, entrambi disegnatori di Paestum, e al napoletano Gennaro Di Fiore, incaricati dell'esecuzione di dodici *consolles*, delle cornici per le specchiere, del baldacchino e dei troni. Una nota di pagamento, datata 3 settembre 1764 e conservata nell'Archivio Generale del Palazzo Reale di Madrid, riferisce:

A 3 sett. 1764 ricevuto per disposizione dell'Ecc.mo. Sig. marchese Squillace, per andarli pagando al Sud.o intagliatore, secondo la direzione [*sic*] del fù architetto Gio. Batta. Natale: 4000¹⁴.

Questa nota di pagamento apre il problema relativo alla sua morte; il documento spagnolo, che ritiene Giovan Battista ormai defunto alla data del 1764, coincide con quanto riferisce Soprani:

Stava in Napoli questo pittore assai ritirato, ed in abito positivo, menando vita religiosa co' PP. della congregazione della madre di Dio, fra' quali morì, faranno ora cinque anni, mentre egli toccava il sessantesimosesto di sua età.

Per Ferraironi, invece, il Natali "attaccato di dolori di fianco e di podagra, morì nel convento di S. Brigida il 10 novembre 1765"; infine Zaist pone la sua morte nello stesso anno a Cremona¹⁵.

10. Propri del Mitelli e del Colonna.

11. Questa scelta è documentata dai disegni conservati presso il Metropolitan Museum of Art.

12. R. CIOFFI 2017, p. 88 nota 45.

13. Archivio Dosi Delfini, Pontremoli (= ADDP), *Lettere di Artisti-Pittori*, Piacenza 21 aprile 1706.

14. Documento pubblicato in-J.L. SANCHO 2000, pp. 83-105.

15. G.B. ZAIST 1975, p. V; R. SOPRANI 1769, p. 371; F. FERRAIRONI (1931, p. 118), scrive "Con tutta probabilità fu sepolto nella chiesa, sebbene non lo dica il P. Paolantonio Paoli", amico del Natali. Inoltre A. PAOLI 1768, foglio 36: "[...] morì pissimamente fra di noi (a Napoli n.d.r.) il giorno 10 novembre 1765".

Contrariamente a quanto si è ritenuto fino ad oggi, a mio avviso Giovan Battista si trasferisce a Napoli¹⁶ nella seconda metà degli anni Quaranta al seguito del conte Gazzola, come si evince da una lettera inviata da Piacenza datata 12 gennaio 1747, dove l'artista riferisce di essere "presato dal Conte Felice Gazzola di portarmi a Napoli, per questa quaresima", mentre sta lavorando al teatro di Cremona.

Il pittore-architetto è attivo in città fino al 1765, al servizio anche della duchessa Laura Serra di Cassano, per la quale lavora come pittore e come architetto a partire dal 1749, occupandosi anche della progettazione dell'altare della cappella del suo palazzo, sulla collina di Pizzofalcone nel quartiere di San Ferdinando.

Dopo la partenza del conte da Napoli, è ospitato fino al ritorno del Gazzola in un convento di "otimi religiosi della Madre di Dio"¹⁸. Il prospettico riferisce:

ò molto da fare che non so come voltarmi et mie convenuto piliare per aiutar-mi 3 pittori di questo paese che per essere de migliori, poco nesano contuto cio che li pago molto bene.

La chiesa di S. Brigida sopra citata faceva parte del complesso religioso dei Padri Lucchesi o Ordine della Madre di Dio a cui Giovan Battista fa riferimento; nell'edificio culturale il prospettico dipinge alcune delle sue prime opere napoletane: due macchine virtuali, con colonne cinte da spire floreali e dorate, che fanno da sfondo agli altari, che evocano i disegni di Andrea Pozzo.

Giovan Battista, dalla fine degli anni Quaranta è contemporaneamente impegnato a Napoli¹⁹ e a Pontremoli²⁰ nelle dimore dei Dosi e dei Pavesi²¹ che, come molte altre famiglie pontremolesi devono la loro fortuna economica all'attività commerciale e industriale a Livorno e nelle città dell'Italia settentrionale, soprattutto emiliane²²:

16. Nel 1749 divenne pittore di corte di Carlo III di Borbone.

17. L'altare fu realizzato dal "mastro marmoraro" Pietro Nicolini, come risulta da una nota di pagamento del 1749.

18. ADDP, DD 13, filza 1 *Lettere di Artisti-Pittori*, Lettera a Giuseppe Dosi scritta da Napoli, datata 22 luglio 1749.

19. Nel 1747 è documentato il suo intervento sulla controfacciata della chiesa di S. Paolo Maggiore, dove realizza le architetture che compongono la *Dedicazione del tempio a Salomone* eseguita dal figurista Santolo Cirillo.

20. Una fonte significativa per le residenze urbane pontremolesi è la *Descrizione delle chiese e dei palazzi di Pontremoli*, redatta da Antonio Contestabili negli anni Settanta del Settecento, e conclusa dalla descrizione delle «Case de' signori pontremolesi», in cui il Contestabili descrive "Casa Petrucci", "Casa Pavesi", "casa del signor Giuseppe Maria Negri" ecc.

21. Il 27 novembre 1666, Gerolamo Pavesi e Niccolò Dosi, esponenti di due delle famiglie più importanti nella storia della città, ottengono dal Consiglio Generale la licenza di impiantare a Pontremoli una filanda di seta, gettando le basi della loro ricchezza.

22. I Pavesi possedevano una "tenuta e proprietà" anche a "Corte Maggiore stato [...] di Parma". APP, *Testamenti e mortori*, Notaio Giulio Ferrari, 16 aprile 1711, testamento di Girolamo.

Il palazzo e la villa Pavesi nell'attività di Giovan Battista Natali

I primi documenti che riferiscono notizie sulla famiglia Pavesi²³ di Pontremoli concernono Lorenzo Pavesi²⁴, padre di Girolamo, che in Lunigiana creò un consistente patrimonio costituito da terreni e fabbricati²⁵. Quest'ultimo, entro il 1677²⁶, acquistò nella "vicinia" di San Colombano alcuni edifici adiacenti di impianto medioevale che, a partire dagli anni trenta del Settecento, andranno a costituire il nucleo originario del palazzo familiare in uno spazio urbano particolarmente ambito dall'aristocrazia pontremolese per l'edificazione delle proprie residenze. Nel 1694 a questi furono annessi "pescheria, becaria", il "camerone che è contiguo" i "siti sotterranei et orto con la sua faccia et pertinenze, altre volte allivellati al signor Scipione Belmisseri"²⁷, posti in parte sotto la casa del compratore, Girolamo Pavesi, ed in parte sotto la "casa del sig. conte Maraffi". Infatti dall'atto di divisione del patrimonio paterno tra i fratelli Pavesi, datato 1738, si evince che l'appartamento terreno del palazzo confinava con gli "eredi del sig.r co. Andrea Maraffi"²⁸.

A partire dal 1734²⁹ si viene così a costituire una nuova porzione di edificio, costruita per volontà del primogenito Giuseppe, di Francesco e di Paolo Pavesi, nipoti di Girolamo e figli di Lorenzo Pavesi e di Francesca Dosi. Nell'agosto 1779 la residenza giunge all'attuale conformazione con l'acquisto delle stanze del "casino della comunità di Pontremoli"³⁰ da parte di Vincenzo, figlio di Giuseppe Pavesi, per ampliare il proprio quartiere. Si tratta di "due stanze ed un andito" del casino poste "sotto il palazzo degl'Ill.mi SS.ri Lorenzo, e fratelli Pavesi", che completano la volumetria della residenza³¹. Nel contratto di acquisto delle stanze della Comunità da parte dei Pavesi sono dettagliati i confini, ma non viene riferita una descrizione degli ambienti che sembrano occupare tutto lo

23. La famiglia Pavesi produceva e commerciava damaschi di seta, assieme ai Dosi e ai Damiani, e costituiva la più grande casa di commercio fra Livorno e Piacenza nel XVIII secolo. Ringrazio Francesco e Carlo Ruschi per la squisita disponibilità dimostrata nell'apertura del palazzo e della villa al gruppo di ricerca del Dipartimento di Architettura, coordinato dall'autrice, a partire dal 2016, in occasione della redazione della tesi di laurea di Valentina Teodorici discussa presso il Dipartimento di Architettura di Firenze, A.A. 2016-2017, relatore prof. ssa Fauzia Farneti, correlatrice arch. PhD Monica Lusoli.

24. Archivio Pavesi, Pontremoli (= APP), *Nobiltà famiglia Pavesi*, 19 agosto 1630.

25. A conferma di questo, l'estimo di Hieronimy Pavesi del 1638, dove sono riportate tutte le proprietà comprese quelle di Teglia. Cfr. Archivio di Stato di Massa, sezione di Pontremoli (= SASP), *Estimo del 1638*.

26. Si tratta delle case: Calzolari (febbraio 1655, APP, *Istrumenti Pontremoli*), dei conti Belmisseri adiacente la precedente (15 giugno 1677, APP, *Istrumenti Pontremoli*) e nel 1689 la casa "su piazza" degli stessi proprietari (20 dicembre 1689, APP, *Istrumenti Pontremoli*).

27. Archivio di Stato, Firenze (= ASFi), *Pratica Segreta di Pistoia e Pontremoli*, 595, 14 gennaio 1693; SASP, *Antico Comune*, Consigli Generali (1692-1701), c. 69, 7 gennaio 1694.

28. APP, *Amministrazione fratelli Ruschi Pontremoli. Divisione 1738*, 19 luglio 1738.

29. APP, *Istrumenti Pontremoli*, 9 aprile 1734, 24 luglio 1738, 17 marzo 1740.

30. Le stanze, utilizzate a mercato e a beccheria, sono adibite a questo uso tra il 1694 e il 1708.

31. Con il matrimonio di Caterina, figlia di Luigi Pavesi, con il cavalier Leopoldo Ruschi di Pisa nel 1856, il palazzo perviene alla famiglia Ruschi, attuale proprietaria.

spazio terreno longitudinale della ‘casa su piazza’, in prossimità di casa Maraffi poi adibita a palazzo del Tribunale.

La documentazione archivistica permette di seguire l’acquisto delle proprietà adiacenti, Maraffi, Calzolari (nel 1655) e del conte Belmisseri³², il loro accorpamento e i lavori di riplasmazione a definire un unico palazzo diviso in tre quartieri, con facciate omogenee, percorsi distribuiti intorno alle due preesistenti corti, che vengono mantenute per una migliore distribuzione degli ambienti interni, e con due scaloni d’onore di nuova concezione che insieme ad una scala a chiocciola³³ prospiciente il fiume permettono di raggiungere gli ambienti distribuiti su quattro piani: interrato, piano terra, primo e secondo piano³⁴.

Si viene a comprendere anche una parte di storia di questa importante porzione urbana di Pontremoli, in cui si sviluppava la ‘piazza di Sotto’, considerata “un sito il più bello” della città, uno spazio di particolare importanza destinato fino al XVII sec.³⁵ anche allo svolgimento dei mercati del bestiame³⁶, trasferiti in tale data “fuori delle mura castellane” per dare maggior decoro alla piazza [fig.1].

Nel 1734 i fratelli Pavesi, Francesco, Giuseppe e Paolo, “consigliati da maestri architetti”, diedero inizio ai lavori di riplasmazione della dimora di famiglia³⁷ a partire dalla facciata, che viene regolarizzata con l’arretramento³⁸ della porzione della parte dell’edificio lungo l’attuale via Ricci Armani, “più bassa della limitrofa”, e l’avanzamento³⁹ del palazzo sulla piazza⁴⁰ in cambio del non utilizzo della “scaletta e passo” dietro il “canto” della loro casa, di collegamento con la cantina e “i sotterranei”⁴¹ del palazzo. Si ritiene che uno dei ‘maestri architetti’ sia Giovan Battista Natali⁴² che ormai godeva della stima di numerose famiglie pontremolesi. La sua architettura, reale e virtuale, mostra particolari segni distintivi che rimandano al barocco non solo romano, in particolare a Borromini, a Guarini, come sembra evidenziare per quest’ultimo anche la citazione formale della cupola della

32. Casa su strada nel 1677 e nel 1689 casa su piazza.

33. APP, *Istrumenti Pontremoli*, 24 luglio 1738. La Comunità concede a Giuseppe Pavesi di costruire una scala a chiocciola.

34. Al piano terra del palazzo prospiciente la corte su Piazza è ancora presente la porta di accesso alla «discenderia», di collegamento ai locali adibiti alle attività commerciali.

35. Settembre 1657.

36. Dalla fine degli anni cinquanta del Seicento cambia la conformazione della piazza di Sotto, fino a quel momento utilizzata per i mercati del bestiame; infatti la comunità di Pontremoli nel settembre 1657 decide di spostare i mercati in un’area “fuori delle mura castellane di Pontremoli”: ASFi, *Nove conservatori del dominio e della giurisdizione fiorentina*, 3586, 11 settembre 1657. La decisione del trasferimento si evince da un documento, citato in I. TRIVELLONI MANGANELLI 2001, p. 137, fotografato in M. BERTOCCHI 1989, XIV, pp. 96-97 e in E.M. FILIPPONI 1989, pp. 481-497.

37. La Comunità di Pontremoli concede a Giuseppe la riedificazione del palazzo in Piazza.

38. L’arretramento «di circa onzie quindici di braccia commerciale»; un’oncia di Pontremoli corrisponde a circa 4,5 centimetri.

39. L’avanzamento «di onzie dieci».

40. Attuale piazza della Repubblica.

41. Cantine acquistate da Girolamo Pavesi nel 1694. ASFi, *Pratica Segreta di Pistoia e Pontremoli*, 595.

42. ADDP, DD 13, filza 1, *Lettere di Artisti-Pittori*, Piacenza 2 ottobre 1742, 30 gennaio 1743.

Sacra Sindone⁴³ dipinta nell'alcova di palazzo Pavesi [fig.2]. Se per la conoscenza dell'architettura guariniana possiamo fare riferimento a Bernardo Antonio Vittone, che forse Natali conosce a Casale Monferrato nel 1735, in occasione del concorso per la progettazione della cappella di S. Evasio nel duomo della città⁴⁴, conclusosi con la scelta della sua proposta, ad attestare il riconoscimento delle sue capacità di architetto⁴⁵, ad oggi non è stata trovata documentazione da cui si evinca un suo viaggio a Roma se non il desiderio di andarci, espresso in una lettera a Giuseppe Antonio Dosi nell'ottobre 1750, per vedere "la fine dell'Ano Santo", diversamente dallo zio Giuseppe che vi soggiornò presumibilmente nel decennio 1670-1680 grazie al mecenatismo del marchese Camillo Magio⁴⁶.

Si può quindi prendere in considerazione, come fonte d'ispirazione per il Natali, la produzione incisoria o comunque il circuito di idee e suggerimenti compositivi veicolato dal commercio delle incisioni e presumibilmente la pubblicazione dell'*Opus Architectonicum* (1720-25). I connotati del linguaggio architettonico di Giovan Battista sono chiaramente visibili: i frontoni mistilinei delle finestre del piano nobile e segmentati dell'ultimo piano evidenziano echi borrominiani⁴⁷, pozziani e guariniani e trovano assonanza con l'apparato dipinto sulle pareti del salone, la cosiddetta galleria, dell'appartamento 'su Piazza' dello stesso edificio, ad inquadrare vedute di paesaggi e rovine. Un repertorio decorativo costituito da timpani spezzati, invertiti, aggettanti e rientranti che il Natali impiega ugualmente nell'architettura reale e dell'inganno.

Artista poliedrico, pittore di architettura e architetto, nel 1732 a Pontremoli aveva "inventato" la "pianta ovale dell'oratorio"⁴⁸ di Nostra Donna, ricostruito subito dopo l'alluvione dello stesso anno. L'epistolario, intercorso nel 1755 tra Giovan Battista Natali e Giuseppe Antonio Dosi, fornisce una ulteriore informazione riguardo le sue conoscenze strutturali; significativa la lettera relativa alla proposta di lavori, riguardanti il "secondo Portone della Torre di Nostra Donna" lungo la strada limitrofa all'edificio cultuale⁴⁹, che ne avrebbero compromesso la stabilità. A Pontremoli nel 1740 progetta l'atrio della chiesa di S. Francesco⁵⁰, nel 1759 il Teatro della Rosa⁵¹ e, intorno al 1742 la "casa" di Giuseppe Antonio Dosi⁵² per

43. I teatini pubblicano i disegni di Guarino Guarini nel 1686, cfr. G. GUARINI 1686. Nel 1737 uscirà *Architettura Civile*, a cura di Bernardo Antonio Vittone le cui tavole solo accompagnate dal testo del Guarini, rimasto allo stato di manoscritto.

44. Cfr. il testo di Rita Binaghi in questo volume.

45. Cfr. il testo di Rita Binaghi in questo volume.

46. A. CÖCCIOLI MASTROVITI in V. CAZZATO, M. BEVILACQUA, S. ROBERTO (a cura di), 2014, p. 594.

47. Il riferimento è alla finestra laterale del prospetto di palazzo Barberini a Roma, anche se la valva è invertita.

48. Biblioteca Governativa, Lucca (= BGL), ms 1918 numero 4. La testimonianza del manoscritto è avvalorata anche dalla lettera che nel 1755 Giovan Battista scrive a Giuseppe Antonio Dosi esprimendo un parere sull'oratorio in cui dimostra di conoscere anche le sue strutture (ADDP, faldone 13, filza 1 *Lettere di pittori*, 29 luglio 1755).

49. ADDP, faldone 13, filza 1, *Lettere pittori*. Si tratta della demolizione del "secondo Portone della Torre di Nostra Donna" che avrebbe comportato un "pericolo" per la chiesa.

50. Dove il padre nei primi anni Trenta aveva dipinto le cappelle addossate alla controfacciata.

51. Marco Angella (1993/1994), riporta la documentazione archivistica. Ringrazio Marco Angella per la segnalazione e la disponibilità.

“rendere (la) comoda”; lo stesso architetto-pittore spiega le scelte progettuali, quali la costruzione di un salone a doppia altezza, l'articolazione del palazzo in quattro quartieri, l'accesso mediante un portale monumentale⁵³. A lui si deve anche la redazione del prospetto dove dà prova di conoscere il barocco romano e, in particolare, Borromini. Infatti i dettagli dell'ornato architettonico, quali il sovrapporta dell'atrio di palazzo Dosi, le modanature e le cornici di quest'ultima residenza e di quella Pavesi, testimoniano l'attenzione per il lessico ornamentale del grande architetto, in particolare per il portale laterale del prospetto dell'Oratorio dei Filippini e, per l'oculo, del motivo d'angolo del collegio di Propaganda Fide, elementi che informano anche i costrutti architettonici dell'inganno.

Dalle lettere dell'Archivio Dosi si evincono importanti informazioni anche sul cantiere di palazzo Dosi, in cui l'architetto spesso non era presente e affida le proprie indicazioni progettuali a disegni o a bozzetti forniti alle maestranze locali che si occupavano della realizzazione. Muratori e lapicidi, che in genere utilizzano l'arenaria locale, lavorano i singoli elementi architettonici secondo le dettagliate misure da lui indicate nei disegni⁵⁴. L'operato delle maestranze non sempre è riconosciuto dal Natali; infatti, a proposito dei lavori in palazzo Dosi, Giovan Battista precisa:

convera che io sia a Pontremoli, per chiaro e distinto che io mi sia ingenato di farlo (il disegno), sono sicuro, benche cosa facile, [che i mastri] sbalierano infalibilmente⁵⁵ ciò che dovranno realizzare⁵⁶.

Gli illusionismi architettonici nel palazzo e nella villa Pavesi di Teglia

Nello stesso palazzo Pavesi il Natali è responsabile di un esteso intervento decorativo che riguarda gran parte degli ambienti dei due appartamenti del piano nobile dei fratelli Francesco e Giuseppe, e di quello terreno di Paolo, arcidiacono, a partire dai primi anni Quaranta (1742)⁵⁷ di cui abbiamo testimonianza nella lettera scritta da Paolo Pavesi in cui si fa riferimento alla decorazione dell'appartamento di “Ottavia [...] con pitture fatte dal sig. Natali”⁵⁸. Si tratta di Ottavia

52. ADDP, faldone 69, filza 1, 21 maggio 1743; faldone 69, filza 2, *Poliza di convenzione tra Bertolini e Dosi fatta il giorno 3 maggio 1743*: “[...] fratelli, e figli del quondam sig. Carlo Dosi di Pontremoli erano in atto di atterrare la loro casa posta nella vicinanza di S. Colombano per rifabbricarla di pianta[...]” vengono stese le clausole fra confinanti, stabilite prima della edificazione.

53. ADDP, faldone 13, filza 1, *Lettere di Artisti-Pittori*, 2 luglio 1742.

54. ADDP, DD 13, filza 1 *Lettere di Artisti-Pittori*, 2 dicembre 1742, Lettera di Giovan Battista Natali a Giuseppe Antonio Dosi, a cui invia i disegni del portone, del cornicione e della facciata di palazzo Dosi a Pontremoli. Una lettera inviata da Lucca, del luglio 1743, fa riferimento al disegno “dell'Arme per la sua Porta”.

55. *Ibidem*.

56. Per approfondimenti sul teatro della Rosa di Pontremoli cfr. M. ANGELLA 1994; ADDP, faldone 67; Archivio Ospedale degli Innocenti di Firenze, *Eredità Damiani-Tranchedini*, faldone 12311, filza 1 e filza 7.

57. Il nome dell'esecutore della decorazione pittorica del salone si evince da una lettera di Giovan Battista Natali in cui scrive “[...] alla mia venuta a Pontremoli che sono fra quindici giorni al più, [...] per fare la galleria al Sig. Giuseppe Pavesi”. ADDP, DD 13, filza 1 *Lettere di Artisti-Pittori*, Piacenza, 30 gennaio 1743.

58. APP, *Amministrazione fratelli Ruschi Pontremoli, Lettere*, s.d.

Ricci, moglie di Giuseppe Pavesi, e si fa riferimento al quartiere 'su Piazza' del piano nobile in cui il prospettico nel 1743 dipinge il salone-galleria con lo stemma della famiglia Ricci apposto su una parete, l'alcova e il corridoio limitrofo. In questo ampio cantiere decorativo collabora con il nipote Antonio Contestabili⁵⁹ che dipinge in "cinque camere [...] con applauso del medesimo in città"⁶⁰. Infatti mentre Giovan Battista si trova a Napoli alla corte di Carlo III di Borbone, Antonio eredita parte della sua clientela⁶¹, da Pontremoli a Piacenza a Lucca e successivamente con il figlio Niccolò saranno gli altri grandi protagonisti dell'ambiente pontremolese fino ai primi decenni dell'Ottocento.

Le ingannevoli macchine architettoniche delle due sale adiacenti alla galleria sono state realizzate presumibilmente da Antonio, che utilizza elementi strutturali e decorativi analoghi a quelli del lessico dello zio, tradotti però con cromie, con un uso di luce e di ombra tali da distinguere la mano dell'allievo da quella del maestro.

I costrutti architettonici virtuali eseguiti da Giovan Battista, nella scelta tipologica e compositiva, nel repertorio decorativo sono tali da ipotizzare che il quadraturista abbia utilizzato cartoni impiegati o che impiegherà successivamente in altri cantieri anche non pontremolesi, adattandoli alle diverse dimensioni dell'ambiente. Un esempio rilevante è il ricco apparato plastico delle sale del quartiere terreno⁶² posto a completamento superiore delle cornici mistilinee dorate, dipinte a contenere vedute di paesaggi, roccioso e marino, e di rovine di edifici antichi a imitazione di quadri [fig.3]. Inoltre il paesaggio marino dipinto su una parete dell'attuale sala da pranzo terrena trova analogie con quello del sovrapporta del salone di villa Pavesi a Teglia. Si può ritenere che per le vedute di rovine [fig.3], affini a quelle rappresentate nella galleria del piano nobile, compositivamente molto vicine a quelle rappresentate da Lorenzo⁶³ e da Giuseppe Del Moro⁶⁴ in alcuni palazzi fiorentini, Giovan Battista abbia fatto ricorso ai disegni di rovine antiche, alle stampe, alle incisioni che circolavano e, in particolare, a quelli dei Bibiena e di Juvarra, così come per la veduta di carceri⁶⁵ che evidenzia quanto egli fosse aggiornato sulle novità in campo pittorico [fig.4]. La veduta per angolo di colonne e pilastri delle 'carceri' e delle rovine rappresentate nei quartieri terreno, del piano nobile del palazzo e nella villa di Teglia⁶⁶, echeggia le invenzioni bibienesche, note anche tramite il repertorio delle incisioni di scene teatrali.

59. BGL, ms. 1918, numero 4 *Descrizione delle chiese e dei palazzi di Pontremoli*. Antonio Contestabili è nipote di Giovan Battista Natali.

60. ASFi, *Pratica Segreta di Pistoia e Pontremoli*, b. 292 8 filza di suppliche 1770). 19 maggio 1769, c. 104.

61. ADDP, DD 13, filza 1, *Lettere di Artisti-Pittori. 1681-1757*, Napoli li 27 ottobre 1750.

62. Gli apparati pittorici delle quattro sale terrene sono stati riportati alla luce da un intervento di descialbo realizzato nei primi anni del XXI secolo.

63. Sala di palazzo Albizi e disegno da lui realizzato e conservato presso la Biblioteca Magliabechiana.

64. Un esempio in una sala terrena di palazzo Aldobrandini.

65. Sulla parete lunga della camera da letto del quartiere terreno.

66. La veduta delle carceri è riproposta con maggiori contrasti luministici da Antonio Contestabili in un sovrapporta del salone terreno della villa di Teglia.

Nello spartito architettonico virtuale della copertura voltata dell'attuale stanza da letto terrena, il prospettico mostra di portare avanti un gioco di svuotamento e dilatazione dello spazio che modifica sostanzialmente la geometria della copertura reale. La soluzione compositiva, poco utilizzata a Pontremoli, è affine a quella adottata nella cupola dell'oratorio di Nostra Donna e nella volta del salone di villa Pavesi a Teglia. Giovan Battista, collaborando con il padre, aveva avuto la possibilità di esercitarsi sui modi atti a risolvere le coperture voltate tenendo conto anche delle soluzioni adottate dai Bibiena; cito a questo proposito il costruito di una sala di villa Dosi a Pontremoli e del presbiterio della chiesa di S. Giovanni a Piacenza. Per Francesco e Giovan Battista i modelli bibieneschi costituirono uno stimolo per le innovative e spesso suggestive proposte che evidenziano anche riferimenti alle soluzioni di Andrea Pozzo, diffuse tramite il Trattato.

La macchina architettonica del salone o galleria del quartiere su piazza del piano nobile di Giuseppe Pavesi dimostra ancora una volta la straordinaria perizia prospettica del Natali. Lungo le pareti si articola un finto porticato architravato per il quale il pittore elabora una variante della decorazione del fusto delle colonne utilizzata dal padre Francesco⁶⁸, sostituendo le spire di foglie dorate con tralci di fiori colorati. Si tratta di uno stilema che aveva impiegato nel salone di villa Malaspina a Caniparola, nel lucchese palazzo Buonvisi d'Estate (1743), a Piacenza nella chiesa di S. Maria del Carmine (1733) e a Napoli⁶⁹. Nella cappella di S. Maddalena nel napoletano monastero di S. Martino, il Natali ripropone la spira dorata di foglie lanceolate, come nel salone della villa del Cardinale Giuseppe Spinelli a Torre del Greco.

Nelle campate trovano posto fastigi mistilinei⁷⁰ che accolgono vedute di rovine e di paesaggi montani replicati nelle cornici ovali dorate che risolvono l'angolo fra pareti e copertura voltata strutturata su molteplici piani [fig.5]. Sui lati brevi si snoda una balastra giocata sugli oggetti e rientranze, in cui domina un balconcino che trova consonanze nello stesso motivo dipinto in altri cantieri da lui e da Francesco e riferimenti nei disegni di Ferdinando Galli Bibiena, come le architetture dipinte sulla parete di fondo dell'alcova su fiume del quartiere di Giuseppe Pavesi. Al di sopra dell'ampia specchiatura mistilinea centrale della ingannevole copertura si sviluppa un ulteriore piano prospettico a dare apertura allo spazio reale, in una modalità riscontrabile in una sala di palazzo Petrucci e nel salone di villa del Cardinale a Torre del Greco. Anche in questo caso è evidente l'impiego da parte di Giovan Battista di disegni utilizzati in altri cantieri decorativi; infatti la finta copertura che conclude superiormente l'illusionistica macchina architettonica mostra straordinarie analogie compositive e strutturali con l'ingannevole costruito architettonico della sala di villa Malaspina a Caniparola.

67. La datazione delle quattordici tavole delle *Carceri di inventione* è ancora incerta; punto di riferimento è la data della ristampa, il 1751. Almeno due edizioni precedenti vennero diffuse dall'editore Bouchard datate tra il 1745 e il 1751, cfr. J. WILTON ELY 1994, p. 22.

68. Vedi il salone di villa Dosi.

69. Un riferimento si trova anche nella sala dei Busti a Castelcapuano, dipinta "dal celebre Giovan Battista Natali piacentino" prima del 1752.

70. È evidente l'analogia con il completamento superiore delle finestre del piano nobile e di quello superiore.

Contemporaneamente ai lavori di ripasmazione e decorazione del palazzo di città portati avanti dai tre fratelli Giuseppe, Francesco e Paolo, a partire dal 1734 viene costruita da Giuseppe la villa a Teglia⁷¹. La progettazione e parte della decorazione sono attribuite a Giovan Battista Natali negli anni immediatamente precedenti al suo soggiorno napoletano, fra il 1746 e il 1747, come si evince da una nota di pagamento di Girolamo Pavesi ai muratori per i lavori eseguiti tra il 31 ottobre 1746 e il 3 luglio 1747⁷². L'attribuzione al Natali è plausibile ma non è avallata dalla documentazione archivistica che invece sembra assegnare le decorazioni ad Antonio Contestabili (Piacenza 1716-Pontremoli 1790). Infatti, nei documenti relativi al Teatro delle Rose, dipinto da Antonio, si legge

lo Vincenzo Pavesi affermo quanto sopra avendo cinque camere dipinte con applauso del medesimo in città, oltre di un quartiere intero di Villa lodato da ognuno giustamente da chi l'ha veduto benchè primiera sua opera⁷³.

Alcune immagini dipinte nelle sale terrene⁷⁴, che raffigurano i fronti anteriore e posteriore della villa, articolati da un portico a tre campate, attestano un programma edilizio molto ambizioso che trovò parziale attuazione. L'impianto attuale della villa si deve ad un ampliamento dell'ala ovest, realizzato da Caterina Pavesi Ruschi tra il 1875 e il 1923 e a quello post 1923.

A mio avviso la progettazione della macchina architettonica virtuale del salone potrebbe essere assegnata al Natali mentre la sua realizzazione, come i costrutti ingannevoli delle altre sale, al Contestabili. Il salone è dominato da un camino che si integra perfettamente nell'ingannevole costruito, articolato nell'ordine inferiore da paraste rudentate nel terzo inferiore e impostate sulla pavimentazione reale; stringente è l'analogia con la decorazione della stanza da letto terrena del palazzo di città. Il capitello dorato delle paraste, a volute invertite e con l'abaco decorato da un elemento fitomorfo, mostra evidenti affinità compositive con quelli utilizzati da Giovan Battista Natali nelle decorazioni parietali del salone e di una sala di villa Malaspina a Caniparola e dell'alcova e del salone del pontremolese palazzo Dosi, ma la minore plasticità denuncia la mano di Antonio che, riferisce Giovan Battista Natali, alla fine degli anni Quaranta "mi vie deto e molto miliorato da quello lo lasia alla mia venuta a Napoli", per cui Giuseppe Antonio Dosi avrebbe potuto assegnare al nipote di Giovan Battista la decorazione dello scalone del suo palazzo⁷⁵ sui disegni da lui redatti.

71. La proprietà di Teglia è dei Pavesi già nel 1638, ed era costituita da campi coltivati, da prati per il pascolo e boschi di castagno. SASP, *Estimo, Pontremoli San Colombano 1638*, Estimo D. Hieronimus Pavesius, c. 173.

72. Un riferimento cronologico anche in un vaso dipinto.

73. ASFi, *Pratica Segreta di Pistoia e Pontremoli*, 595, dal 1672 al 1704, 19 maggio 1769, c. 104 Supplica degli accademici del Teatro della Rosa per la scelta del pittore.

74. In un sovrapporta e in corrispondenza del camino del salone. È plausibile che la planimetria a forma di ferro di cavallo inserita nel *Ritratto di Giuseppe Pavesi*, realizzato da Giuseppe Bottani nel 1750 e conservato in palazzo Pavesi, indichi uno dei progetti per la villa di Teglia.

75. ADDP, DD 13, filza 1 *Lettere di Artisti-Pittori*, 27 ottobre 1750.



2



3



4

2. Pontremoli, palazzo Pavesi, piano nobile, costruito architettonico dipinto sulla copertura dell'anti alcova, Giovan Battista Natali.

3. Pontremoli, palazzo Pavesi, piano terra, particolare della decorazione parietale, Giovan Battista Natali.

4. Pontremoli, palazzo Pavesi, piano terra, particolare della decorazione parietale, Giovan Battista Natali.



5



6

5. Pontremoli, palazzo Pavesi, piano nobile, appartamento su Piazza, salone, particolare della specchiatura centrale della volta, Giovan Battista Natali.

6. Pontremoli, palazzo Pavesi, piano nobile, appartamento su Piazza, salone, Giovan Battista Natali. L'architettura dipinta sull'ordine superiore della parete corta e sulla copertura dilata lo spazio reale.

Riflessioni sull'importanza del percorso di conoscenza per la conservazione degli arredi pittorici e la tutela del loro significato storico-culturale

Monica Lusoli*

Abstract: *This paper originates from the methodological reflections developed in the Laboratorio di Storia dell'Architettura e degli apparati decorativi at the Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del paesaggio at the University of Florence. It stems from the documents adopted in October 2003 during the fourteenth General Assembly of Icomos in October 2003, and by punctual and specific references to the history of architecture and restoration. The text aims to highlight the need for good technical expertise in interventions on cultural heritage affected by pictorial decorations, in particular when the latter are significant for the environments concerned, thus bringing added value. In the restoration of the architectural heritage affected by pictorial decorative apparatuses, in particular by quadrature, a careful preliminary investigation is necessary, including a part of diagnostic analysis on the state of conservation, some historical insights on the personalities of the creators, on the construction and decoration phases, as well as on the techniques and materials.*

Keywords: decorazioni pittoriche, diagnostica, conservazione, restauro, valorizzazione dei beni culturali.

* * *

Aveva quel principe qualche concetto di far dipingere le logge di quel cortile, non d'altro, che di prospettive, parendogli che un tale ornamento fosse per far comparire quel luogo di gran lunga più spazioso¹.

Con queste parole Filippo Baldinucci riferisce la scelta di Don Lorenzo de' Medici di far affrescare le logge della sua villa La Petraia in Castello a Baldassarre Franceschini, il Volterrano, ed evidenzia il significato che per il committente rivestiva la realizzazione di quel decoro che rimarrà sempre come uno dei valori più importanti della villa medicea. Giuseppina Carla Romby citando Valeria Pinchera evidenzia che le iniziative

* Università degli Studi di Firenze

1. F. BALDINUCCI 1681-1728, ed. a cura di F. RANALLI, 5 voll., V, p. 147.

edilizie portate avanti tra il Seicento e il Settecento nella Toscana Granducale dai ceti cittadini più abbienti miravano a soddisfare le esigenze di “comodità” e “decoro”² atte, tra l’altro, ad evidenziare lo status sociale raggiunto con “virtuosismi pittorici e decorativi [...] per superare tramite l’immagine illusoria, difficoltà e angustie”, irregolarità e limitazioni di spazi. Il ricorso alle quadrature permetteva la dilatazione e la correzione degli spazi con architetture dipinte che consentivano “la riconfigurazione completa degli ambienti”³ [fig.1].

Nell’ottobre del 2003 durante la quattordicesima Assemblea Generale di Icomos viene adottato un documento d’indirizzo volto alla tutela, la conservazione e il restauro delle pitture murali; nell’introduzione viene specificato che:

*les surfaces architecturales et les couches de finition, avec leur valeur historique, esthétique ou technique, doivent être considérées comme des composantes importantes des monuments historiques*⁴,

sottolineando che le pitture murali sono parte significativa del patrimonio architettonico, perciò è necessario preservarne l’integrità.

Successivamente, all’articolo 5 del testo, si precisa che

*les peintures murales sont une partie intégrante du bâtiment ou de la structure. En conséquence, leur conservation doit être envisagée en même temps que la structure de l’entité architecturale et leur environnement*⁵,

evidenziando il legame stretto che esiste tra la decorazione pittorica e il sito in cui è realizzata: conservarlo significa salvaguardare non solo la materia o il valore artistico ma soprattutto il significato storico dell’edificio frutto del volere del committente, della creatività e della professionalità dei pittori ma anche del periodo e dell’ambiente socio-culturale in cui la pittura viene realizzata.

Alla stessa occasione si deve la ratifica delle *Recommendations for the analysis, conservation and structural restoration of architectural heritage* il cui primo criterio generale è

*Conservation, reinforcement and restoration of architectural heritage requires a multi-disciplinary approach*⁶.

Questo contributo, che prende spunto da riflessioni metodologiche sviluppate nel *Laboratorio di Storia dell’Architettura e degli apparati decorativi* della *Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del paesaggio*⁷, si lascia guidare nella sua evoluzione dai documenti Icomos ricordati in precedenza e da puntuali e specifici riferimenti alla storia dell’architettura e del restauro, per

2. G.C. ROMBY 2004, p. 91 n.4.

3. Ivi, p. 93.

4. *Icomos Principes pour la preservation et la conservation/restauration des peintures murales. Adoptés par la 14ème Assemblée Générale de l’ICOMOS à Victoria Falls, Zimbabwe, Octobre 2003* – <http://www.icomos.org/en/chartersand-texts>, Introduzione.

5. Ivi, art. 5.

6. *Principles for the analysis, conservation and structural restoration of architectural heritage. (2003)*. ICOMOS/ISCARSAH Committee. Ratified by the ICOMOS 14th General Assembly, in Victoria Falls, Zimbabwe, October 2003, Part I, Principles, 1.1.

7. La Scuola di Specializzazione afferisce al Dipartimento di Architettura dell’Università degli Studi di Firenze. Le immagini che si pubblicano sono relative a tavole realizzate dagli specializzandi negli anni accademici dal 2018 al 2022. A tutti loro va il mio ringraziamento.

ribadire la necessaria perizia tecnica negli interventi sui beni culturali interessati da decorazioni pittoriche, in particolare là dove queste siano significanti per gli ambienti che interessano, apportatrici di valore aggiunto.

Molti dei problemi che affliggono le pitture murali sono legati alle cattive condizioni del sito di collocazione, al suo uso improprio, alla mancanza di manutenzione, alle frequenti riparazioni e alterazioni, nonché ad interventi inadeguati, con uso di metodi e materiali inappropriati che spesso hanno condotto a risultati mal riusciti. Da queste motivazioni sono stati sviluppati i *Principes* Icomos, fondamentali dottrinali per coloro che si occupano di conservazione-restauro delle pitture murali. Questi ritengono imprescindibile, a meno di condizioni eccezionali, la conservazione *in situ* delle decorazioni pittoriche, come indicato anche dal Codice dei beni culturali e del paesaggio che al comma 1 dell'art. 50 prevede che sia

vietato, senza l'autorizzazione del soprintendente, disporre ed eseguire il distacco di affreschi, stemmi, graffiti, lapidi, iscrizioni, tabernacoli ed altri elementi decorativi di edifici, esposti o non alla pubblica vista⁸.

Tutti i progetti di conservazione di superfici murarie dipinte dovrebbero iniziare con sostanziali indagini conoscitive al fine di scoprire quanto più possibile sul substrato, sulla struttura e sui suoi componenti, sulle dimensioni storiche, estetiche e tecniche sviluppate nel tempo dal monumento che accoglie il dipinto [figg.2,3]. Ciò dovrebbe riguardare anche tutti i valori materiali e incorporati delle pitture, comprese le alterazioni storiche, le aggiunte e i restauri⁹. Nel *Discorso pronunciato al convegno dei soprintendenti alle antichità e belle arti* del 1938, il Ministro dell'Educazione Nazionale Giuseppe Bottai traccia le direttive per la tutela dell'arte, antica e moderna, e afferma che

Restaurare [...] non significa soltanto conservare e consolidare ma interpretare criticamente [...] Restaurare è conoscere [...] L'attività di restauratori [è] decisamente significativa per il progresso degli studi e l'esatta determinazione del quadro delle cognizioni storiche¹⁰.

Egli auspicava che “la perizia e la sensibilità” dei restauratori italiani potessero essere “validamente sorrette da una rigorosa ricerca scientifica” e che si potessero raccogliere le buone esperienze per farne un catalogo di *best practices* da diffondere.

In riferimento alla Carta di Venezia (1964), l'art. 3 dei *Principes* scandisce che la conservazione e il restauro dei dipinti murali devono essere accompagnati da un preciso programma di documentazione avente la forma di una relazione analitica e critica, illustrata con gli elaborati grafici e fotografici necessari anche realizzati ricorrendo a tecnologie digitali. Ricostruendo lo stato dei dipinti, occorre anche che siano registrate le caratteristiche tecniche e formali relative al processo di creazione e realizzazione del manufatto. Il fascicolo finale del restauro, con la documentazione delle metodologie e dei materiali impiegati, deve essere messo a disposizione del pubblico interessato, di preferenza collocato negli archivi di un ente pubblico. Copie di tale dossier è opportuno siano

8. D.Lgs. 22 gennaio 2004, n. 42, Codice dei beni culturali e del paesaggio, art.50 c.1 (comma modificato dall'art. 2 del D.Lgs. 24 marzo 2006, n.156).

9. *Icomos Principes*, art. 2.

10. G. BOTTAI 1938, p.7.

conservate *in situ*, in possesso dei proprietari o dei responsabili del bene. Le raccomandazioni esortano poi la pubblicazione dei risultati del lavoro per diffondere la conoscenza e favorire lo scambio professionale. Uno dei primi momenti in cui viene espressa la necessità della redazione e della conservazione di un dossier di indagine e documentazione di un'opera pittorica, è la *Conferenza Internazionale per lo studio dei metodi scientifici applicati all'esame e alla conservazione delle opere d'arte* tenutasi a Roma nell'ottobre del 1930 in cui lo storico dell'arte Fernand Mercier evidenziava la necessità di un approccio multidisciplinare allo studio delle opere pittoriche, in cui la scienza e la storia potessero collaborare¹¹.

Se generalmente *“les peintures murales sont une partie intégrante du bâtiment ou de la structure”*¹² in modo particolare lo sono le pitture a quadratura, rappresentazioni di uno “spazio simulato come parte integrante di quello reale, che lo contiene”; queste sono architetture illusorie che si collegano a quelle reali¹³, le modificano, e le arricchiscono di significati complementari che, nell'intervento di restauro diventano valori da difendere o da ritrovare con accurate indagini storiche e diagnostiche che non potranno limitarsi al solo accertamento dello stato di conservazione. L'analisi conoscitiva dovrà soffermarsi anche sulle tecniche pittoriche impiegate in origine, sui materiali, sugli interventi e sulle pratiche di restauro passate per poter garantire la conservazione non solo del significante ma anche del significato se è vero che la quadratura ha la “capacità di arricchire gli spazi e trasformare radicalmente la percezione dell'architettura”¹⁴ [fig.4].

Cristina Acidini delineando la storia degli “abbellimenti permanenti” che l'uomo ha voluto nei propri edifici, evidenzia che, al di là dei significati che essi hanno assunto nelle diverse epoche, la pittura murale ha sempre avuto “il potere di migliorare la qualità dell'ambiente, illudendo”¹⁵; la studiosa si sofferma poi sulla pittura di quadratura e nota che “padronanza dei linguaggi architettonici, ferreo governo della prospettiva e approfondita scienza delle ombre sono le abilità fondamentali del quadraturista”¹⁶. Le caratteristiche di questo pittore-architetto dovrebbero essere ben conosciute al tecnico, architetto e/o restauratore, che oggi si trovi a dover effettuare un intervento professionale su questo tipo di apparati, illusionistiche scenografie, *“représentation en perspective”*¹⁷, su pareti o volte. Seguendo Anna Marotta e Chiara Cannavici riconosciamo che la conoscenza non è mai neutrale e approfondirla significa contribuire a preservare il patrimo-

11. M. CARDINALI, M.B. DE RUGGIERI 2013, pp. 107-149. La conferenza venne voluta come un incontro di esperti che l'OIM (Office International des Musées) chiamava a confrontarsi per verificare metodi e strumenti di intervento e portò alla pubblicazione del *Manuel de la conservation et de la restauration des peintures*, edito a Parigi nel 1939.

12. *Icomos Principes*, art.5.

13. L. DE CARLO 2015, p.19.

14. S. FUENTES LÁZARO 2020, p. 97.

15. C. ACIDINI 2015, p. 9.

16. Ivi, p. 11.

17. V. AUCLAIR 2020, p.69. L'autrice cita la traduzione francese del 1547, del *De architectura* di Vitruvio. Sul significato del termine *scaenographia* in Vitruvio e sulla possibilità di essere interpretata come alternanza o compresenza di “rappresentazione tecnica e oggettiva del mondo come è [e] rappresentazione artistica e soggettiva del mondo come appare” cfr. R. MIGLIARI, M. FASOLO 2019, pp. 12-24.

nio culturale anche quando lo studio, l'analisi e le indagini sono resi difficoltosi dalla scarsità o dalla mancanza di documentazione storica soprattutto se si tratta di opere localizzate in territori marginali o a limitata accessibilità. In particolare, investigando lo stretto legame che intercorre tra spazio architettonico e spazio dipinto, tra spazio reale e spazio virtuale¹⁸ si può tutelarne il valore e salvaguardarne l'integrità. Ciò implica la consapevolezza di alcune delle caratteristiche *ab origine* delle decorazioni pittoriche: la comprensione del rapporto tra la pittura e gli spazi in cui si colloca, le loro connessioni, interdipendenze e continuità¹⁹; la conoscenza del punto di vista privilegiato impostato dall'autore per la loro percezione; le fonti di luce e di ombra²⁰, interne o esterne, sfruttate o immaginate dal pittore per rendere reale l'irreale; le dorature e gli stucchi impiegati per dare consistenza tridimensionale ad alcuni particolari, per confondere lo spettatore coinvolto nell'illusione bidimensionale delle chiusure perimetrali. Per arrivare a queste informazioni è importante approfondire la storia dell'edificio, degli ambienti, degli spazi architettonici ma anche del *milieu* culturale in cui gli autori hanno operato. È importante inoltre approfondire le personalità del committente e del pittore, se conosciuto, oppure provare ad individuarlo perché ogni autore impiega un *certo modo di dipingere* e di rappresentare la realtà o di modificarla ricorrendo anche all'uso della prospettiva che ha il potere di evocare un'illusione, dando la possibilità di visualizzare qualcosa che è diverso da quello che sembra o che non esiste.

Del resto, Paolo Gasparoli sottolinea che sarebbe

assai limitata e rischiosa l'opera del restauratore se si riducesse all'intervento tecnico suggerito da una fase analitica, anche correttamente condotta, senza avere la curiosità di conoscere le scelte fatte dall'autore dell'opera, il perché le fece e come furono condotte, fino al compimento dell'opera stessa: più si vive a contatto con i "segreti" dell'arte, infatti, e più si è portati a rispettarne ogni aspetto, anche apparentemente minore²¹.

Ciò presuppone l'esigenza per il tecnico di confrontarsi con i documenti del passato, in particolare i ricettari ed i libri dell'arte, per comprendere i metodi di lavoro ed i materiali utilizzati e in modo da consentire interventi sempre più consapevoli.

Citando Cesare Brandi si riconosce che

l'essenziale scopo del restauro non è solo quello di assicurare la sussistenza dell'opera nel presente, ma anche di assicurare la trasmissione nel futuro: e poiché nessuno può mai essere certo che l'opera non avrà bisogno di altri interventi, anche semplicemente conservativi, nel futuro, occorre facilitare e non precludere gli eventuali interventi successivi²².

18. A. MAROTTA, C. CANNVICCI 2015, p. 190.

19. Queste tematiche sono affrontate dal gruppo di ricerca coordinato da Riccardo Migliari. L. BAGLIONI, L. CARLEVARIS, M. FASOLO, J. ROMOR, M. SALVATORE, G.M. VALENTI, M.F. MANCINI 2020, pp. 324-334.

20. Elena Castelli De Angelis analizza l'importanza della luce nella percezione della decorazione a prospettiva della volta di S. Filippo Neri a Genova evidenziando l'importanza della stessa per la resa prospettica e riportando alcuni testi in cui ciò è specificato. E. CASTELLI DE ANGELIS 2015, pp. 278-279 in particolare n. 4.

21. P. GASPAROLI 1999, p. 4.

22. C. BRANDI 1958, p. 6.

A tal proposito, nel 1866 Ulisse Forni aveva scritto che

agisce saggiamente colui che sente il dovere di rispettare e conservare nel miglior modo possibile quei tesori inestimabili che ancora ci rimangono²³

riferendosi alle opere pittoriche e condanna colui che “invece di rispettare quanto è più possibile l’originale avanzo dell’opera, involontariamente la svisa, la guasta”²⁴. Egli ricordava che prima di restaurare e procedere con una pulitura si dovesse

ben saggiare innanzi tutte le parti di un dipinto: nel che fare, occorre intelligenza, pratica e scrupolosa delicatezza²⁵

poi raccomandava di “risanare nel miglior modo possibile il luogo dove risiede la pittura”²⁶. Nel 1932, intervenendo sullo stesso argomento, lo storico S.C. Kaines-Smith, conservatore del Museum of Art Gallery di Birmingham, precisava che un restauratore dovrebbe avere manualità e capacità di analisi critica, conoscenze storiche e chimico-fisiche, capacità artistiche e gusto²⁷ per poter intervenire in modo adeguato sulle opere d’arte.

È comunque particolarmente difficile individuare linee guida procedurali per l’esecuzione dei restauri date la complessità, varietà e vastità del tema trattato ma, soprattutto, a causa della specificità dei beni su cui si interviene che si configurano ognuno come un caso a sé stante, esemplare ed emblematico. Sicuramente però il processo conoscitivo iniziale che prevede un’attenta osservazione del bene è imprescindibile e riprendendo Gasparoli, si nota che “non vi sono fatti osservabili (tecniche esecutive, anomalie, degradi) se non vi sono occhi preparati ad interpretarli (si vede quello che si sa)” ovvero l’osservazione non può fornire risultati soddisfacenti attraverso una

mera e passiva visione dei fenomeni rispetto alla ricchezza di informazioni e dati derivabili da una attiva e interrogante osservazione che trae i suoi contenuti dall’esperienza²⁸ [fig.5].

I risultati insoddisfacenti se non inadeguati che a volte sono stati rilevati nel campo della conservazione spesso sono imputabili ad errate valutazioni e ad inadeguate conoscenze del contesto nel quale si opera, della sua consistenza fisica, delle tecniche tradizionali e dei materiali che si vanno ad applicare²⁹. Per dirla con Mauro Matteini è grazie all’interazione tra storico dell’arte/dell’architettura, scienziato e restauratore che

può maturare un buon progetto di conservazione, un corretto intervento di restauro, un adeguato programma di conservazione preventiva. Così è possibile minimizzare gli errori, evitare soluzioni carenti o parziali³⁰.

23. U. FORNI 1866, p.7.

24. Ivi, p. 8.

25. Ivi, p. 40.

26. *Ibidem*.

27. S. CECCHINI 2016, pp. 429-458.

28. P. GASPAROLI 1999, p. 5.

29. Ivi, p. 6.

30. M. MATTEINI 2010, p. 20.

La comprensione del manufatto, a partire dall'osservazione diretta è un'esigenza primaria, avvertita certamente anche in passato, ma oggi favorita dalle opportunità offerte dal progresso scientifico, che permette di accedere ad una vasta gamma di indagini diagnostiche non invasive condotte con le metodiche più avanzate. L'incremento delle conoscenze, raggiunto con una collaborazione multidisciplinare, in cui si intrecciano diverse competenze – quelle dello storico dell'arte, del restauratore, del *conservation scientist* – è l'ausilio migliore per un'operatività di restauro che voglia essere consapevole e criticamente fondata. Proprio in ragione di questo criterio metodologico la ricerca d'archivio costituisce attualmente una parte integrante degli studi storico-artistici. Giulio Carlo Argan evidenziava che l'intervento di restauro non è solo legato alle discipline scientifiche ma ha una natura anche umanistica e storicistica perché l'opera d'arte è l'insieme di materia e immagine³¹.

È importantissima nella restituzione di un intervento di restauro l'integrazione tra riflessione teorica e informazione visiva: uno dei primi momenti in cui è stata data evidenza scientifica a questa considerazione è la pubblicazione seguita alle giornate di studio fiorentine tenutesi a villa I Tatti nella primavera del 1983 e dedicate alla pittura murale rinascimentale. Dei due volumi editi, il secondo, a corredo del primo, presentava un ricchissimo apparato illustrativo, costituito soprattutto da riprese macrofotografiche ad alta definizione e in luce radente³². Rilevante fu il dialogo che si sviluppò nell'occasione del simposio tra storici dell'arte e restauratori; erano presenti i maggiori nomi del restauro fiorentino dell'epoca tra cui Leonetto Tintori e Dino Dini che mostrarono, per la prima volta, in modo organico e rigoroso i risultati della loro attività attraverso ricche campagne di documentazione fotografica.

Negli stessi anni la ricerca universitaria, grazie in particolare a Corrado Maltese, si avviava verso una visione interdisciplinare delle metodologie storico-artistiche, che ha portato anche nel settore accademico a studi di grande interesse per l'approfondimento del dato tecnico nell'ambito dei dipinti murali³³. Nel 1986, al convegno dedicato ai *Problemi del restauro in Italia*, Maltese

spenderà parole chiare e incisive sostenendo l'esigenza di una ristrutturazione didattica atta a garantire nuove competenze tecniche, tali da consentire allo storico dell'arte di utilizzare i dati del laboratorio per una conoscenza più profonda dell'oggetto artistico³⁴;

a lui si deve l'inserimento dell'insegnamento di Storia delle tecniche artistiche all'Università di Genova nel 1970 per promuovere “il qualificarsi degli oggetti artistici come prodotto di specifiche operazioni tecniche”³⁵.

31. M. CARDINALI, M. B. DE RUGGIERI 2013, pp. 317-329. Nel testo viene citato l'intervento di Argan al convegno dei soprintendenti del 1938 dal titolo *Restauro delle opere d'arte. Progettata istituzione di un gabinetto centrale del restauro*.

32. E. BORSOOK, F. SUPERBI GIOFFREDI 1986.

33. M.C. GALASSI, S. RINALDI 2017, pp. 133-147.

34. C. MALTESE, Relazione introduttiva, in C. MALTESE (a cura di) 1988, pp. 9-14.

35. M.C. GALASSI, S. RINALDI, Corrado Maltese e “la storia dell'arte come scienza”. Il ruolo della tecnica esecutiva, in C. GALASSI (a cura di) 2017, n. 33.

Conclusioni

Le decorazioni pittoriche murali e in particolare le opere di quadratura, sono per Andrea Pozzo “nuove e pellegrine invenzioni”³⁶ che “con pochi colori, e poca spesa [riescono a] far comparire opere grandi, e maestose”³⁷ che se dipinte nel “fondo di un giardino, o pure nel cortile di un gran palazzo”³⁸, sulle pareti di uno scalone o di una galleria, servendosi della “buona regola di architettura, pittura e prospettiva, gabano l’occhio”³⁹ rappresentando dimensioni o spazi non reali, qualificando e arricchendo le architetture degli edifici.

Non solo si unisce “il finto col vero” ma grazie al primo il secondo acquista significati impensabili diversamente; questi meritano di essere conservati e tutelati quando si debba affrontare il restauro di un ambiente interessato da simili decorazioni e ciò è possibile solo se si considera che

*l’objectif d’une restauration est d’améliorer la lisibilité de la forme et du contenu des peintures murales tout en respectant la création originale et son histoire*⁴⁰.

Per arrivare a risultati ottimali nel campo della conservazione di questo patrimonio

*il est donc nécessaire d’encourager l’échange des connaissances et la diffusion des informations à tous les niveaux*⁴¹.

36. A. Pozzo 1693-1702, figura sessantesimasesta.

37. Ivi, figura sessantesimasettima.

38. Ivi, figura quarantesimaottava.

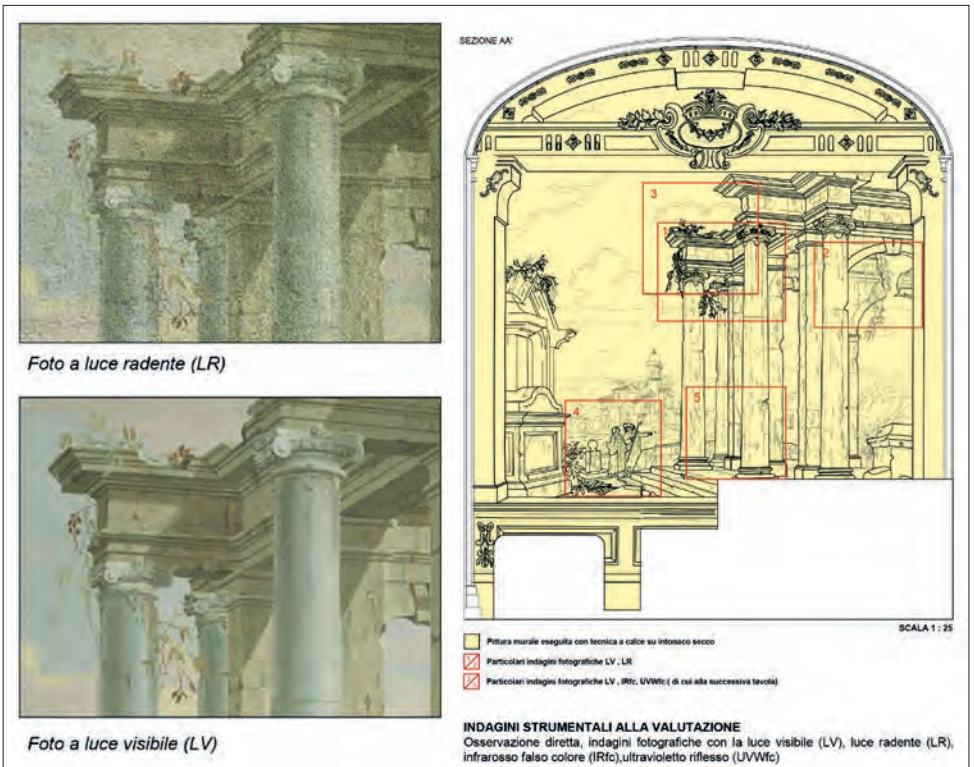
39. Ivi, figura quarantesimasettima.

40. *Icomos Principes*, art. 5.

41. Ivi, art. 10.



2



3

2. Firenze, palazzo Guadagni, sala terrena. Indagine diagnostica su un elemento della decorazione pittorica a rovine.

3. Firenze, palazzo Guadagni, galleria. Confronto tra l'immagine a luce visibile e quella a luce radente.

L'intervento di recupero dei dipinti murali settecenteschi nella sala dei Ritratti al piano nobile di Villa Dosi Delfini a Pontremoli¹

Anna Triani*

Abstract: *In the splendid Baroque villa, in which Francesco Natali and Alessandro Gherardini from 1697 to 1700 decorated the grand reception hall and in which Natali later decorated the other nine rooms on the piano nobile, a number of architectural quadratures that had hitherto been covered up have recently been brought to light. The discovery was made in one of the rooms around the hall, the so-called hall of portraits. Until a couple of years ago, entering the room there one could admire the frescoed ceiling and, hanging on the walls above the 19th-century bookcases, portraits of the ancestors of the Dosi Delfini family. The walls were painted a neutral havana color, but the owner had noticed that in some areas, where the modern paintwork had bulged and fallen off, underlying colors were appearing and, just below the cornice, there were glimpses, as if of decorations. Thus the idea was born, in agreement with the Superintendence, to carry out stratigraphic essays in the walls of the room, in the section above the bookcases, to ascertain whether, as had been found in other rooms on the piano nobile, there were covered frescoes. The result of the essays confirmed the hypothesis and therefore, again with the support of the Superintendence, descialbo and restoration of the paintings found were carried out. In this contribution, after hints about the villa and its vicissitudes, linked to those of the Dosi Dellfini family, the most significant steps of the intervention are described and documented with photographs, from the initial essays to the pictorial reintegration, and we dwell on the details of the executive technique of the paintings that emerged during the intervention.*

Keywords: famiglia Dosi, Francesco Natali, pittura a calce, descialbo.

* * *

* Restauratrice

1. Intervento di restauro eseguito da Anna Triani con Laura Semenzato su incarico del proprietario della villa M. Nicolò Dosi Delfini, sotto l'alta sorveglianza del dott. Valentino Anselmi, Responsabile Area Funzionale Patrimonio Storico-Artistico della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Lucca e Massa Carrara. L'intervento si è svolto in due fasi: la prima, di indagini stratigrafiche, nel novembre 2021 (autorizzazione n. 0013787-P 9/11/2021); la seconda, di restauro e descialbo (autorizzazione n. 0014951-P 9/12/2021), è iniziata a dicembre 2021 e si è conclusa a marzo 2023.

Villa Dosi Delfini

La costruzione della villa ebbe inizio negli ultimi anni del XVII secolo per volontà dei fratelli Carlo e Francesco Dosi Delfini. L'idea e il progetto si devono in particolare a Carlo, mecenate appassionato di arte, architettura e giardini. Fu lui a chiamare il quadraturista cremonese Francesco Natali e il pittore fiorentino Alessandro Gherardini alla villa, mentre Francesco, uomo d'affari in Piacenza, provvedeva ai necessari fondi.

I due artisti realizzarono insieme la decorazione del grande salone di rappresentanza dal 1697 al 1700 e Francesco Natali, nell'arco dei sette anni successivi, eseguì le quadrature di tutte le altre stanze del piano nobile.

Nata come luogo di delizie ed eventi mondani², la villa ha ospitato, tra gli altri, il Duca di Parma Francesco Farnese nel 1714, di ritorno dal viaggio compiuto per accompagnare Elisabetta Farnese in sposa all'imperatore Filippo V di Spagna, il cui figlio Carlo concederà ai Dosi Delfini il titolo di marchesi.

L'edificio ha una pianta centrale ad H, è fiancheggiato da due giardini pensili e a monte è incorniciato da un vigneto terrazzato. La facciata, sobria, con cromie che ricordano le ville medicee rinascimentali, è preceduta da una imponente scala a tenaglia, che conduce direttamente nel salone delle feste, a doppio livello. Attorno al salone si trovano nove stanze di rappresentanza affrescate, oggi corrispondenti al salotto rosso, la sala da biliardo, la sala dei ritratti, la biblioteca, la cappella privata di famiglia, la sala da pranzo, il salotto ottocentesco, due camere da letto.

La storia della villa segue quella dei Dosi Delfini: alla morte di Carlo l'attività di famiglia è proseguita dal figlio Giuseppe Antonio, che sposta però il fulcro dei propri interessi in città, dedicandosi alla costruzione e alla decorazione dell'attuale palazzo Dosi Magnavacca, nel centro storico pontremolese.

La villa, rimasta per alcuni aspetti incompiuta, diventa oggetto di aspri contrasti ereditari, e viene divisa in più parti, completamente spogliata e abbandonata alla fine degli anni settanta del XVIII secolo.

Solo nel 1814 la proprietà viene riunita e inizia un lento recupero dell'edificio. La famiglia torna ad arredare la villa, cercando e ricomprando sul mercato antiquario o recuperando da altre proprietà i pezzi perduti.

La seconda guerra mondiale sferra un nuovo duro colpo all'edificio. La villa, occupata da un comando tedesco e vicina alla linea ferroviaria, è infatti teatro di ripetuti attacchi delle forze alleate, che danneggiano tra l'altro il tetto e il salone. Col dopoguerra comincia un nuovo periodo di recupero, dapprima ad opera di Carlo Dosi Delfini, poi del figlio Pier Andrea, che nel 1988 ottiene per la villa il riconoscimento di "interesse storico ed artistico particolare", e ora del nipote Nicolò.

La copertura di alcuni affreschi della villa

In alcune sale della villa inizialmente affrescate per intero dal Natali, si giunse nel tempo, per ragioni diverse, fra cui il degrado degli intonaci o esigenze pratiche come la necessità di collocare libri, alla copertura totale o parziale degli

2. La famiglia, arrivata a Pontremoli dal Pavese alla fine del '400, nel XVII secolo operava nel commercio tra il porto di Livorno e la pianura Padana.

sfondati architettonici dipinti sulle pareti e alla realizzazione di decorazioni a stencil, a simulare tessuti damascati.

Questo è il caso, ad esempio, del salottino ottocentesco, in cui la sovrapposizione delle due fasi decorative è ancora oggi visibile. Nell'elegante saletta, infatti, la quadratura architettonica del soffitto non ha continuità nelle arcate dipinte sorrette da gruppi di lesene e colonne, ma dietro di esse, al posto delle architetture in secondo piano, si trova una tappezzeria sui toni dell'azzurro e del giallo. Solo sopra una porta si scorge una porzione dello sfondato architettonico, che completava l'illusione d'apertura dell'ambiente e la sua dilatazione dello spazio [fig.1]. Al riguardo l'attuale proprietario racconta che il nonno nel dopoguerra diede incarico ai fratelli Triani di recuperare gli affreschi sottostanti la tappezzeria a stencil ma il lavoro non poté essere completato perché le pareti erano intrise di umidità, per lungo tempo percolata dalle coperture. Diversamente, nella stanza attigua (la biblioteca) il recupero dei dipinti nascosti fu portato a termine e l'ambiente appare oggi interamente decorato [fig.3].

La sala dei ritratti e le indagini stratigrafiche

Tra le stanze disposte attorno al salone di rappresentanza del piano nobile vi è la sala dei ritratti. Fino a un paio di anni fa, entrando vi si potevano ammirare il soffitto di Francesco Natali e, appesi alle pareti, sopra le librerie ottocentesche, i ritratti degli antenati della famiglia Dosi Delfini.

Le pareti erano tinteggiate con un neutro color avana ma il proprietario aveva notato che in alcune zone, in cui il tinteggio moderno si era rigonfiato ed era caduto, comparivano colori sottostanti e, appena sotto il cornicione, si intravedevano dei segni, come di decori. Questi elementi, insieme al precedente della biblioteca, lo indussero a pensare che anche nella sala dei ritratti, sotto il tinteggio, vi fossero dipinti settecenteschi.

Nacque così l'idea di chiedere l'autorizzazione alla Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Lucca e Massa Carrara per una campagna di saggi stratigrafici nel tratto tra la libreria e l'impostazione della volta, allo scopo di verificare l'effettiva presenza e lo stato di conservazione delle decorazioni settecentesche e di documentare per quanto possibile gli interventi susseguiti nel tempo fino ad arrivare alla tinteggiatura più recente. L'iniziativa fu approvata e sostenuta dalla Soprintendenza e venivano quindi realizzati saggi su tutte le pareti³ [fig.2], che hanno dato l'esito ipotizzato: rimuovendo lo strato superficiale color avana, si sono individuati infatti due livelli pittorici.

Nel livello sottostante la tinteggiatura avana, comparivano esigue tracce di una tappezzeria damascata dipinta sui toni del verde, con una cornice a motivi vegetali rosso cadmio, realizzata a stencil su due tonalità di colore [fig.4]. Direttamente sotto la tappezzeria, su tutte le pareti, emergevano gli affreschi settecenteschi, che apparivano coerenti con le quadrature architettoniche delle

3. Le tecniche di realizzazione dei saggi sono state differenziate a seconda dello spessore degli strati sovrapposti e dello stato conservativo dell'intonaco e del film pittorico sottostante; complessivamente si sono applicate le seguenti metodologie: (i) rimozione meccanica dei vari strati con bisturi a secco; (ii) rimozione meccanica a bisturi previo ammorbidimento degli strati con gel di agar e acqua distillata; (iii) rimozione dello strato più superficiale con piccole martelletto e dello strato a contatto con gli affreschi a bisturi previo ammorbidimento con acqua per nebulizzazione.

volte. Lo stato di questo livello pittorico appariva discreto: gli affreschi, pur consunti e decesi, risultavano complessivamente ancora leggibili [fig.4]; comparivano in particolare colonne tortili e, in un piccolo saggio appena sopra una delle librerie, un volto di tre quarti in *grisaille* [figg.5,6].

Il descialbo

Visti i risultati dei saggi, in accordo con la Soprintendenza si procedeva con la seconda fase dell'intervento, ossia il descialbo di tutte le pareti nel tratto compreso tra la libreria e l'impostazione della volta e il restauro degli affreschi settecenteschi. Aveva quindi inizio un lungo lavoro di rimozione meccanica degli strati sovrapposti, eseguito con le stesse tecniche già utilizzate per i saggi preliminari, e progressivamente emergevano, seppur talvolta solo accennati, tutti gli elementi architettonici. Agli angoli, e appena sopra le librerie, comparivano inoltre i mezzibusti di altre figure in *grisaille*, che facevano capolino dalle colonne tortili [figg.7-10].

Lo stato di conservazione

I dipinti portati alla luce presentavano, com'era prevedibile, diversi problemi conservativi. Gli strati pittorici e preparatori erano attraversati da profonde lesioni e in alcune zone si erano vistosamente distaccati dagli strati sottostanti ed erano in pericolo di caduta; le principali lacune erano tuttavia circoscritte alle zone intorno alle porte e alla fascia in prossimità della cornice all'impostazione della volta.

La pellicola pittorica era molto abrasa e aveva perso gli strati di finitura, tanto che in molti casi erano visibili i tratti del disegno preparatorio. Le campiture più danneggiate erano quelle realizzate con i colori scuri a prevalenza di terre, che avevano al loro interno una minima percentuale di calce. Le zone realizzate con questi colori, come ad esempio i piani orizzontali delle cornici, erano quasi del tutto compromesse [fig.11].

La tecnica esecutiva

La consunzione della pellicola pittorica e il fatto che purtroppo lo strato di finitura fosse andato perduto consentivano di apprezzare alcuni dettagli tecnici che altrimenti non sarebbero stati visibili. Era chiaramente osservabile, ad esempio, la successione degli strati preparatori che consistevano in due intonaci a base di calce (calce locale gialla) e sabbia di fiume di granulometrie diverse.

Sul primo strato d'intonaco, più grossolano e dalla superficie ruvida, il quadraturista aveva realizzato una sorta di sinopia con larghe pennellate di colore nero (solitamente veniva utilizzato pigmento in polvere stemperato in acqua e applicato sull'intonaco ancora umido). Questo dettaglio di tecnica pittorica era ben visibile in un'area di circa 30 cmq in cui, caduti gli strati sovrastanti, si poteva scorgere la sinopia perfettamente integra. Il disegno era composto di tratti veloci e suggeriva soltanto sommariamente le forme, mentre linee rette incise direttamente sull'intonaco contribuivano a ripartire e organizzare lo spazio [fig.12].

Osservando a luce radente la superficie pittorica si scorgevano le incisioni indirette dai caratteristici bordi arrotondati, costituite da linee curve sommarie, realizzate anche in questo caso con il solo intento di suggerire i motivi decorativi e architettonici. Infine, in corrispondenza delle abrasioni di pellicola pittorica, si rendevano visibili alcuni tratti di un secondo disegno preparatorio definito da larghe linee scure. La tecnica utilizzata per dipingere è probabilmente il mezzo fresco, che a partire dal XVI sec. aveva soppiantato il buon fresco in risposta alla necessità di accelerare i tempi di lavorazione di sempre più ampie superfici e che consisteva in una pittura murale eseguita su intonaco già in parte carbonatato ma non del tutto asciutto, con pigmenti in polvere stemperati in acqua e calce⁴. Il tipo di intonaco spesso e scabroso, così come la mancanza delle giornate e la tipologia del degrado dei dipinti oggetto dell'intervento, sono caratteristici di questa tecnica.

Il restauro

A descialbo ultimato la pellicola pittorica, specie in alcune cromie, era decoesa e polverulenta; è stato necessario effettuare un pre-consolidamento⁵, per poi procedere in sicurezza con le operazioni successive (pulitura e consolidamento di profondità), che avrebbero richiesto l'utilizzo di acqua. È seguita la stuccatura provvisoria delle fessurazioni e delle crepe⁶ e il ristabilimento dell'adesione tra gli strati d'intonaco, effettuato mediante iniezioni localizzate⁷ [fig.13] e utilizzo di puntellature. Si è proceduto poi con la rimozione dei depositi superficiali e delle polveri residue del descialbo⁸ [fig.14] e successivamente con la stuccatura, per la quale sono state messe a punto due malte realizzate appositamente, per diversificare le stuccature all'interno dell'affresco da quelle di raccordo con il cornicione e le porte⁹ [fig.15]. La zona in cui si vedeva la sinopia non è stata stuccata con l'intento di conservarne la testimonianza; infine è seguita la reintegrazione pittorica, che è consistita nella velatura delle abrasioni e nella riduzione dell'interferenza visiva delle stuccature, realizzata con la tecnica del puntinato¹⁰ [figg.16,17].

4. C. PAOLINI MANFREDI FALDI 2000.

5. Il pre-consolidamento della pellicola pittorica è stato eseguito mediante applicazione di Paraloid al 3% previa fraposizione di veline.

6. Per le stuccature delle piccole fessurazioni è stata utilizzata malta composta da grassello di calce e polvere di marmo bianco di Carrara.

7. La riadesione degli strati preparatori è stata realizzata con malta idraulica pre-miscelata per il restauro degli affreschi (PLM A).

8. Per la pulitura è stata utilizzata acqua demineralizzata a nebulizzazione seguita da tamponamento con spugne morbide.

9. Le stuccature all'interno delle decorazioni sono state realizzate con grassello di calce e un misto di inerti composto da polvere di marmo bianco di Carrara, marmo bianco di Verona e tufina; per le stuccature intorno alle porte e in prossimità del cornicione alla malta precedente è stata aggiunta sabbia di fiume lavata.

10. Per la reintegrazione pittorica sono stati utilizzati acquerelli e in minima parte pastelli.



2



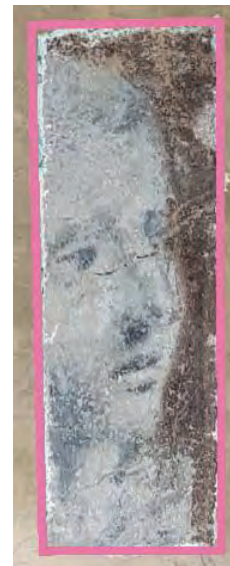
3



4



5



6

2. Grafico dei saggi stratigrafici realizzati.

3. Biblioteca – le architetture in secondo piano delle pareti, un tempo anch'esse coperte da tappezzeria dipinta, sono state recuperate nel primo dopoguerra.

4. Saggio stratigrafico – sono visibili i due livelli sottostanti il tinteggio moderno (parete A).

5. Saggio stratigrafico – decorazione settecentesca (parete A).

6. Saggio stratigrafico – decorazione settecentesca (parete C).



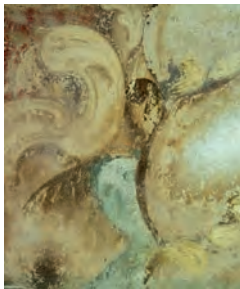
7



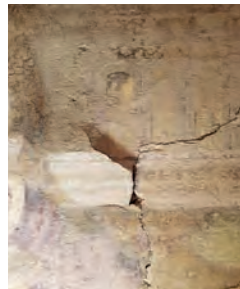
8



9



10



11

7. Visione d'insieme della parete D a descialbo ultimato.
8. Parete A dopo il descialbo.
9. Volto emerso dopo il descialbo nella parte destra della parete C.
10. Volto emerso dopo il descialbo nella parte sinistra della parete D.
11. Lesione degli strati d'intonaco, rigonfiamento e distacco dell'intonachino.



12



13



14

12. "Sinopia" dipinta sul primo strato d'intonaco.

13. Consolidamento degli strati d'intonaco mediante iniezioni localizzate.

14. Prova di rimozione dei residui pulverulenti del descialbo.

Nella pagina seguente:

15. Particolare della parete B dopo la stuccatura delle lacune di strato preparatorio.

16. Parte destra della parete C dopo la velatura delle abrasioni e la reintegrazione delle stuccature.

17. Parete D a restauro ultimato.



15



16



17

Riferimenti bibliografici

C. PAOLINI MANFREDI FALDI, *Glossario delle tecniche e del restauro*, Firenze 2000.