

del Balbiano»). In un documento senza data né intestazione, anch'esso nella cart. 27, con appunti relativi a stime nel Balbiano, si legge «In più vi è ancora la pitura del Salone a' basso in detto Pallazzo fatta dal Rechi». Tale intervento decorativo, attribuito a Giovanni Battista Recchi, è menzionato nel 1784 da G. Giovio (cfr. Rovi, 1989, 56).

²⁰ Circa l'inventario cfr. nota 16. Non essendo possibile per ragioni di spazio trascrivere l'intero elenco delle opere con le relative attribuzioni, si indicano solo i nomi degli artisti menzionati nell'inventario (dal f. 2 al f. 16), rimandando ad altra sede una più approfondita analisi di questo documento.

²¹ L'attività dei Crespi Castoldi per i Gallio

è documentata: nell'inventario dei beni mobili appartenuti ad Antonio Crespi redatto nel 1682 è menzionato tra i quadri non finiti conservati nello studio dell'artista un «ritratto del marchese Gallio», che potrebbe essere Giacomo. Inoltre tra i crediti ancora da riscuotere sono ricordati «ritratti fatti al signor Duca Francesco Gallio»; cfr. V. CAPRARA, «Documenti per i pittori Crespi Castoldi», *Almanacco della Famiglia Bustocca per gli anni 1985-1986*, 1985-86, 35 e 40.

Nell'inventario di vendita del 1687 sono menzionati (f. 7) vari ritratti di casa Gallio attribuiti ai Bustini: i «*retratti in piedi delle sorelle monache del fu S. Marchese*», (Giacomo), definiti del «Bustino», cioè di Antonio Crespi, e un «*ritratto del fu S. Marchese Don Carlo*», detto del «Bustino vecchio», cioè il

padre Antonio Maria Crespi, che potrebbe corrispondere a una delle tele menzionate nel documento pubblicato dal Caprara.

²² Un artista di nome Maderno, attivo a Como nella seconda metà del sec. XVII, è menzionato dal Lanzi (1789), che lo definì «singolare in rappresentar rami da cucina sul gusto de' Bassani» e dal De Boni (1840) che fece riferimento anche a una sua attività come «pittore fiorista». Dell'artista non sono state sinora rinvenute opere. Si veda a questo proposito A. MORANDOTTI, in *La natura morta in Italia*, tomo I, Milano 1989, 317, scheda biografica. Nell'inventario del 1687 al Maderno è attribuito un «paesino sopra il tavolo».

Riferimenti fotografici
Studio Nodo, Como.

Andrea Pozzo, gli anni della formazione, gli apparati effimeri e le opere permanenti: ipotesi di ricerca

LUISA VIDESOTT

La presente comunicazione, relativa ad un progetto di ricerca tuttora in corso sulla figura di Andrea Pozzo, vuole presentare un punto di vista e, di conseguenza, di lettura dell'attività del gesuita trentino: non si tratta, in questa sede, di fornire soluzioni definitive corredate da dati d'archivio e materiali inediti, ma la traccia di un percorso di indagine, tutta da verificare.

L'idea, che l'occasione del convegno *Barocco lombardo/Barocco europeo* mi permette di rendere pubblica, nasce dagli studi avviati in collaborazione con William Belli e Fabio Ivaldi in relazione alle iniziative che avrebbero dovuto portare a Trento una mostra sulla figura di Andrea Pozzo¹. L'ipotesi di ricerca da noi individuata prevede la ricostruzione dell'iter formativo del gesuita fra Trento, Milano e Genova, dall'identificazione dei suoi maestri, alla definizione cronologica dei suoi spostamenti fra Trento, Milano, Venezia², Genova, città dove prese i voti nel 1675, all'individuazione dei suoi committenti e dei suoi rapporti culturali.

Il filo conduttore dell'indagine è centrato sulla sua attività come artista dell'effimero.

La scelta di questa direzione ci è stata suggerita dalle seguenti informazioni e valutazioni sui suoi anni trentini.

Sappiamo che la sua attività inizia a Trento dove frequenta la scuola dei gesuiti fino a 17 anni, fino cioè al 1659.

Dal 1661 al 1665³ è professo presso i Carmelitani alle Laste. Qui conosce probabilmente l'opera di Mattia

Carneri, che in quegli anni esegue, all'interno del convento, l'altare della chiesa, di cui era stata appena terminata l'abside. L'edificio religioso che si andava costruendo per l'ordine è anch'esso firmato da Mattia Carneri.

Il nome di quest'ultimo, che viene già suggerito da Rasmus per il suo probabile legame con la famiglia Pozzo, ricorre nell'ambiente artistico trentino per la progettazione ed esecuzione di apparati per le feste.

Nella fattispecie è interessante rilevare i suoi interventi per due archi di trionfo eretti in onore di sovrani di passaggio a Trento, eseguiti con elementi, in particolare stemmi, già utilizzati in altre occasioni⁴ e l'incarico di preparare i disegni per il monumento funebre del principe vescovo Carlo Emanuele Madruzzo nel 1658⁵.

La 'presentazione pubblica' di Andrea Pozzo, secondo i suoi biografi, avviene a Trento in occasione di una processione del Corpus Domini, cerimonia che, in quella città, coinvolge sia il capitolo del Duomo che le singole parrocchie per la preparazione degli 'addobbi'⁶.

Ricorda infatti il Baldinucci che, abbandonati gli studi presso i gesuiti, «essendosi sempre divertito col far disegni e scarabocchi», dopo tre anni di apprendistato presso un pittore — sconosciuto — «aveva fatto tante opere che il padre poteva abbellire la sua casa per una processione del Corpus Domini con una pittura dalla terra fino al tetto»⁷.

Quando poi nel 1671 presenta tre teatri sacri, due per la canonizzazione di San Francesco Borgia, rispettivamente a Genova e a Milano, ed uno

per la festa dell'Immacolata Concezione nella chiesa di San Fedele a Milano, ha 29 anni e dimostra di essere in possesso di un lessico e di una tecnica già consolidati. «Gli apparati sono prove palesi di un virtuosismo prospettico [...] che senza riserve e con immediatezza lo proponevano quale abile maestro del gran teatro barocco»⁸.

Il 1671 è anche l'anno in cui si ricorda a Trento, nella chiesa dei Gesuiti, una sontuosa scenografia per le Quarantore⁹, la cui organizzazione appare dalla descrizione del Mariani molto simile a quella riportata nella *Perspectiva*.

Alla luce di queste osservazioni si potrebbe perciò cercare di capire se, ma soprattutto in che misura, l'esperienza nella progettazione degli effimeri è una componente fondante della sua formazione. In tal senso anche la lettura della produzione complessiva del gesuita può fornire spunti interessanti.

Nella vita, forse un po' romanizzata, del Baldinucci, la fama e la fortuna professionale di Andrea Pozzo sono sempre legate alla preparazione di teatri sacri, scenografie eccetera. Già una simile scelta biografica potrebbe risvegliare l'interesse, anche se resta connessa ad una strategia narrativa che presenta il gesuita sottoposto alle contrarietà del destino ma pur sempre capace di riconquistare notorietà e commissioni grazie alle sue straordinarie abilità artistiche, che hanno l'occasione di esprimersi pubblicamente attraverso gli allestimenti delle feste.

Parallelamente, un aspetto interessante, su cui è possibile riflettere e indagare, è la spedizione come mezzo per portare a destinazione le opere su cui è richiesto il suo intervento. Molti sono, come è noto, i progetti per chiese firmati da Pozzo (Trento, Lubiana, Belluno, Ragusa, eccetera) inviati e mai seguiti di persona¹⁰.

Non solo spedisce i disegni per gli spazi ecclesiali, ma anche le tele piane, realizzate in studio, con finte cupole dipinte, come per Arezzo o per Modena¹¹. Queste ultime, né archit-

ture né pitture, 'completano' i 'pezzi' mancanti degli edifici cui sono destinate acquistando il valore di oggetti pittorico-architettonici del tutto autonomi. In virtù della loro struttura, sono applicabili a più d'una situazione.

Infine, l'idea dell'esportabilità, dell'elasticità delle tipologie architettoniche, suggerita dalle affermazioni del trattato¹², può essere un aspetto interessante da rileggere in relazione all'attività complessiva del gesuita.

L'ipotesi di ricerca qui presentata pertanto, dopo aver individuato nella pratica dell'effimero un elemento imprescindibile della formazione artistica di Andrea Pozzo, definisce utile una riconsiderazione delle opere permanenti dell'artista, dalle pitture di illusionismi architettonici alla realizzazione di altari, e può arrivare a coinvolgere anche la sua attività di architetto e di trattatista. La manipolazione

e la duttilità dei modelli, la loro adattabilità alle occasioni più diverse senza che ciò ne comprometta originalità e funzionalità, sono la scelta progettuale propria del gran teatro barocco: forse non peculiari alla progettazione intesa in senso ortodosso, sono piuttosto qualità che l'architettura mutua dalle esperienze di progettazione effimera.

La sperimentazione, il riciclaggio di elementi già impiegati, lo scambio di apparati da un'occasione all'altra, addirittura da una città all'altra¹³ sono pratiche documentate in relazione alla preparazione delle cerimonie, ma possono evidentemente suggerire più d'una analogia sia con le proposte metodologiche che con le opere eseguite dal gesuita trentino. La verifica su di esse può conferire una nuova originalità alla sua opera.

Le tele piane dipinte con false cu-

pole potrebbero essere lette come scenografie, gli altari come teatri permanenti ed il trattato sulla Prospettiva come compendio di suggerimenti e forme a disposizione di architetti, pittori, scenografi, sorta di repertorio esportabile di esempi verificati¹⁴. La traduzione di quest'ultimo nelle lingue europee e persino in cinese potrebbe suggestivamente essere l'episodio finale del percorso-programma artistico di Andrea Pozzo.

Gli esiti della ricerca e la correttezza dell'impostazione individuata, mi sembra opportuno risottolineare, sono tutti da verificare; la strada indicata ha per ora l'ambizione di raggiungere l'obiettivo minimo-massimo di fornire qualche chiarimento, con dati d'archivio, sul percorso formativo del gesuita trentino e, nella fattispecie, sul suo coinvolgimento nella progettazione di apparati e allestimenti.

¹ L'organizzazione della manifestazione, promossa dall'Assessorato alla Cultura della Provincia di Trento, si è attualmente arenata; delle proposte inizialmente formulate si è solo parzialmente concretizzata quella relativa alla traduzione in italiano del testo di Kerber. Del Comitato Scientifico facevano parte: E. Battisti, W. Belli, R. Bossaglia, R. Carrozzini, E. Chini, M. Lupo, L. Olivato, A. Marcantoni, G. Olmi, L. Puppi.

² VITTORIO DE FEO, *Andrea Pozzo: Architettura e Illusione*, Roma, 1988.

³ W. BELLI - L. VIDESOTT, «Dimostrazioni d'honor e giubilo: uno studio dell'effimero a Trento nel '600», estratto da *Studi Trentini di Scienze Storiche*, sezione seconda, LXII (1983/1).

⁴ BELLI-VIDESOTT, 1983.

⁵ BELLI-VIDESOTT, 1983.

⁶ BELLI-VIDESOTT, 1983.

⁷ F. BALDINUCCI, 1912.

⁸ DE FEO, 1988, 10.

⁹ M. MARIANI, *Trento con il Sacro Concilio ed Altri Notabili*, Trento 1673.

¹⁰ Sarebbe anche importante rivedere il ruolo di Andrea Pozzo all'interno della struttura gerarchica della Compagnia: la spedizione di disegni di piante di chiese può far riferimento ad una sua funzione di consulenza-revisione sui progetti degli spazi ecclesiali?

¹¹ DE FEO, 1988.

¹² «... questa invenzione d'architettura potrebbe servire altresì per un teatro di 40 ore o per altro luogo [...] come sarebbe nel fondo di un giardino o pure nel cortile di un gran palazzo»; «se essendo voi pittore

vi venisse voglia di mutare per qualche tempo la forma di una qualche chiesa, congiungendo il finto col vero»; A. Pozzo, *Perspectiva*, 1702.

¹³ Fabio Ivaldi documenta uno scambio di interi allestimenti effimeri tra Roma e Genova. A tal proposito cfr. A.F. IVALDI, *Una «macchina funebre» nella chiesa dei Padri Somaschi* (1983). Annotazioni sugli apparati effimeri genovesi di fine Seicento. Relazione presentata al Convegno: «La Liguria delle Casacce. Confraternite e Storia del Teatro», Genova, 28-29 maggio 1982.

¹⁴ Il suggerimento relativo alla rilettura del trattato di Andrea Pozzo come compendio d'esempi verificati era stato proposto da L. Puppi durante la fase di preparazione del progetto della mostra e del convegno di cui si è parlato all'inizio della comunicazione.

Palazzi privati nella prima metà del Settecento a Milano

MARZIA CAPELLO

Il lavoro qui presentato si è posto come obiettivo di documentare un momento molto importante della storia dell'architettura milanese — già povera complessivamente di studi in merito — quale è la prima metà del XVIII secolo, identificabile con la denominazione di Barocchetto. Consultando pubblicazioni che riguardano in modo specifico questo periodo si può constatare infatti che vengono presi in esame, il più delle volte, esempi appartenenti ad altre città, quali Torino,

Roma, Napoli e Venezia¹, mentre Milano non è quasi mai menzionata².

I primi decenni del Settecento rappresentarono invece, in questa città, un modo nuovo di concepire il palazzo nobiliare, che non si rivelò più unicamente come luogo di residenza di una famiglia, ma divenne anche sede di vita sociale, sia intellettuale³ che mondana⁴. Come conseguenza l'architettura e l'apparato decorativo si adeguarono a queste nuove esigenze soprattutto nell'opera di Giovanni

Ruggeri, caratterizzata da nuove influenze esterne (Austria e Boemia)⁵, che si sommarono a quelle provenienti da Roma.

Non bisogna dimenticare che il gusto elegante legato ai modelli *rocaille*, alle sinuose linee dello stucco settecentesco, alle quadrature e agli ornati, lasciò un segno profondo, sia a Milano, sia in tutta la Lombardia, nell'Ottocento, fino ai primi anni del Novecento⁶. Tra i palazzi in esame sono rarissimi quelli eretti unicamente nella prima metà del Settecento: si cita a questo proposito palazzo Bolagnos (fig. 1), oggi Visconti di Grazzano. Nella maggior parte degli esempi si tratta invece di edifici che hanno conosciuto lunghi tempi di costruzione, o riforme di preesistenze; in questi casi la facciata e la corte d'onore, che pur costituiscono di norma gli elementi più rappresentativi del palazzo, sono da considerarsi il più delle volte come fatti quasi indipendenti, in cui