

# ITALIA & PORTOGALLO: UN INCROCIO DI SGUARDI SULL'ARTE DELLA QUADRATURA

GIUSEPPINA RAGGI \*

Centro de História de Além-Mar (CHAM - FCSH-UNL, UAç)

La tradizione degli studi storico-artistici italiani, portoghesi e brasiliani sull'arte della quadratura si basa principalmente sull'analisi cronologica, stilistica, iconografica e sulla comparazione con i modelli. Se questo approccio ha fornito conoscenze fondamentali per impostare le basi della ricerca sul tema si pone ora la necessità di ampliare lo sguardo, superando la compartimentazione implicita nell'applicazione di tali metodologie. Riflettere sulle modalità di trasferimento di una forma artistica che, come nel caso della quadratura, dall'originale formulazione seicentesca passa e si radica nel mondo portoghese e coloniale del Settecento significa confrontarsi con un movimento estremamente complesso per il quale ogni definizione serve all'ordine del discorso ma non alla sua categorizzazione.

Se, come vedremo, la quadratura possiede caratteristiche ben specifiche, essa si ricrea ed è ricreata in e da ogni contesto con cui viene in contatto. Il passaggio di una forma artistica peculiare, qual è la quadratura, da una geografia di corti e città di piccole dimensioni a quella di scala mondiale della monarchia portoghese determina una trasformazione della sua valenza simbolica e un adeguamento tutt'altro che passivo alle nuove condizioni. La sua penetrazione nel mondo atlantico portoghese rappresenta, di fatto, uno dei fenomeni di maggiore vitalità di questa arte che ha percorso e caratterizzato 200 anni della cultura occidentale moderna.

Come è noto, tra i secoli XVI e XVII l'Europa moderna vive una serie di lacerazioni, ricomposizioni e trasformazioni che stanno alla base della creazione di nuovi linguaggi espressivi e di esperienze rivoluzionarie di cono-

---

\* Bolseira de Pós-Doutoramento da Fundação para a Ciência e Tecnologia/Ministério da Educação e Ciência.

scenza. Come si colloca la quadratura in questo nuovo contesto? In quale misura vi partecipa e contribuisce a dargli forma? Qual è il senso dello sviluppo e del successo di un'arte come quella della quadratura, incentrata sulla stretta simbiosi tra architettura e pittura?

Negli ultimi venti anni gli studi sulla quadratura sono cresciuti esponenzialmente, inserendola con pieno, ma indistinto, diritto nell'ambito della produzione artistica barocca<sup>2</sup>. Precedentemente, oltre a essere pregiudicata dall'idiosincrasia critica che ha coinvolto storicamente la valutazione delle arti seicentesche, ha sofferto di una particolare disattenzione derivata dal fatto di essere letta attraverso la lente della scenografia settecentesca e della gerarchia accademicamente stabilita tra i generi pittorici<sup>3</sup>. Invece un'intuizione particolarmente brillante sulla specificità della quadratura l'ebbe Rudolf Wittkower quando parlò di un "genere artistico indipendente"<sup>4</sup>, riferendolo però agli sviluppi della scuola bolognese della seconda metà del Seicento, sui cui capiscuola aveva approfonditamente considerato i Carracci e nominato solo di sfuggita Angelo Michele Colonna e Agostino Mitelli. Un'altra osservazione significativa, lasciata nella sospensione dell'interrogazione, la fece Giuliano Briganti quando, nella monografia dedicata a Pietro da Cortona, accennando ai due quadraturisti bolognesi, affermava che "gli parevano un po' meno barocchi"<sup>5</sup>. Qualcosa di peculiare vide anche Renato

<sup>2</sup> Pionieri in questo campo sono stati gli studi di Anna Maria Matteucci e Ebria Feinblatt. Tra i molti contributi sul tema di Anna Maria MATTEUCCI vedi ID., "Architettura e decorazione in una cappella del contado bolognese", in *Paragone*, 317-319, 1976, pp. 155-166; ID., "Architettura e grande decorazione: reciproche influenze in sistemi affini", in AA.VV., *L'arte del Settecento emiliano. Architettura, scenografia, pittura di paesaggio*, Bologna, Clueb, 1980, pp. 3-15; Anna Maria MATTEUCCI e Anna Stanzani, *Architetture dell'inganno. Cortili bibieneschi e fondali dipinti nei palazzi storici bolognesi e emiliani*, catalogo della mostra, Bologna, Arts Co., 1991; Anna Maria MATTEUCCI e Giuseppina RAGGI, "Agostino Mitelli a palazzo Pitti: un problema aperto", in Miklos BOSKOVITS (a cura di...), *Studi di storia dell'arte in onore di Mina Gregori*, Milano, Silvana Editoriale, 1994, pp. 269-278; Anna Maria MATTEUCCI e Giuseppina RAGGI, "Angelo Michele Colonna e Agostino Mitelli al casino di via della Scala a Firenze", in Cristina ACIDINI LUCHINAT, Luciano BELLOSI, Miklos BOSKOVITS, Pier Paolo DONATI e Bruno SANTI, *Settanta studiosi italiani. Scritti per l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*, Firenze, Le Lettere, 1997, pp. 395-400; Anna Maria MATTEUCCI, *I decoratori di formazione bolognese tra Settecento e Ottocento. Da Mauro Tesi ad Antonio Basoli*, Milano, Electa, 2002. Tra i molti articoli di Ebria FEINBLATT, vedi ID., *Agostino Mitelli drawings loan exhibition from the Kunstbibliothek - Berlin*, catalogo della mostra, Los Angeles, County Museum of Art, 1965; ID., "Contributions to Girolamo Curti", in *The Burlington Magazine*, 117, 1975, pp. 343-353; ID., "Angelo Michele Colonna: a profile", in *The Burlington Magazine*, CXXI, 1979, pp. 618-630; ID., *Seventeenth-century bolognese ceiling decorators*, Santa Barbara, Fithian Press edition, 1992.

<sup>3</sup> La prima sistematica esposizione che si occupò della cultura scenografica, prospettica e quadraturistica bolognese fu AA.VV., *L'arte del Settecento emiliano...*, cit.. Per una visione bibliografica generale vedi Steffi ROETTGEN, *La grande decorazione barocca in Italia*, Milano, Electa, 2007.

<sup>4</sup> Rudolf WITTKOWER, *Arte e architettura in Italia 1600-1750*, Torino, Einaudi, 1993 (1ª ed. 1958), p. 289.

<sup>5</sup> Giuliano BRIGANTI, *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, Firenze, Sansoni, 1982 (1ª 1962), p. 192.

Roli, riferendosi ad un'introduzione *sui generis* del barocco a Bologna attraverso la quadratura e riconoscendo negli scorci di figure e architetture della cupola dipinta della chiesa di Santa Maria dei Poveri di Bologna (1692) una modalità prospettica propria della cultura della città<sup>6</sup>, senza suggerire però alcuna relazione con l'affresco realizzato da Colonna e Mitelli nella vicina cappella del Rosario della chiesa di S. Domenico di Bologna (1654-57).

Gli studi di quest'ultimo decennio hanno registrato un'esplosione di informazioni sulle opere e l'attività dei quadraturisti tra XVII e XVIII secolo<sup>7</sup>, ma la comprensione di quest'arte richiede una riflessione più attenta nel discriminare e, allo stesso tempo, più agile nel collegare, in quanto la quadratura gioca costantemente tra tecnica e invenzione, tra artificio e ingegno, tra sfida e risoluzione artisticamente efficace.

Per intendere la quadratura in maniera più organica vanno affrontate due questioni principali. La prima riguarda il fondamentale ma anche libero rapporto con i trattati d'architettura e la codificazione delle regole prospettiche avvenuta nel Cinquecento. La seconda è relativa al rapporto profondamente creativo nato dall'incontro tra Angelo Michele Colonna (Rovenna 1604 - Bologna 1687) e Agostino Mitelli (Bologna 1609 - Madrid 1660), maestri indiscussi della reinvenzione della pittura ad affresco di architetture. Le due questioni non possono essere disgiunte e la comprensione dell'una segue di pari passo l'approfondimento dell'altra.

Se, infatti, il sodalizio di Colonna e Mitelli è, certamente, uno dei più fecondi e più riconosciuto dal successo nell'Europa artistica del Seicento, esso non si crea, come accadrà successivamente, per essere il primo, figurista, e il secondo, prospettico, ma per una valutazione oculata da parte di entrambi e per il riconoscimento reciproco di qualità complementari. La genialità dell'inventiva di Agostino e la solida e raffinata professionalità di Angelo Michele stabiliscono il connubio ideale per poter elaborare un nuovo linguaggio artistico attraverso l'opportunità offerta da ricche commissioni artistiche.

Il rapporto con le corti italiane ed europee proietta i due pittori fuori dalla sfera delle commissioni cittadine, tradizionalmente realizzate per l'aristocrazia senatoriale, per il cardinal-legato e per i dotti esponenti della cultura universitaria bolognese, inducendo i due artisti a compiere un'inge-

---

<sup>6</sup> Renato ROLI, *Pittura bolognese 1650-1800. Dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna, Alfa, 1977, p. 34.

<sup>7</sup> Una visione d'insieme degli studi sul tema è data da Fauzia Farneti e Deanna Lenzi, *L'architettura dell'inganno. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, atti del congresso (Rimini 2002), Firenze, Alinea Editrice, 2004; Fauzia FARNETI, Deanna Lenzi, Anna Maria Matteucci e Stefano Bertocci, *Realtà e illusione nell'architettura dipinta. Quadraturismo e grande decorazione di età barocca*, atti del congresso (Lucca 2004), Firenze Alinea Editrice, 2006. Vedi anche Riccardo MIGLIARI (org.), *La costruzione dell'architettura illusoria*, Roma, Gangemi editore, 1999; Richard BÖSEL e Lydia SALVIUCCI INSOLERA (orgs.), *Mirabili disinganni. Andrea Pozzo (Trento 1642 - Vienna 1709) pittore e architetto gesuita*, catalogo della mostra (Roma 2010), Roma, Artemide, 2010.

gnosa operazione artistica corrispondente al nuovo livello culturale e alla complessità delle società di corte europee dei secoli XVII e XVIII. Il successo della quadratura nel mondo portoghese non si può adeguatamente comprendere senza tenere conto di questa esperienza di radicale trasformazione dell'eredità cinquecentesca, operata senza compiere nette rotture ma scardinandola dall'interno<sup>8</sup>.

Il 'pensare architettonico' di Mitelli e la duratura relazione con la corte toscana sono i punti chiave di questa vicenda. Il sapere prospettico diventa nelle mani di Agostino Mitelli strumento operativo di sperimentazione e non un problema teorico o una questione matematica, mentre la sfida maggiore consiste nel passaggio dalla narrazione lineare propria della pittura ad affresco cinquecentesca alla costruzione organica di una spazialità capace di inglobare e comporre in sé la complessità simbolica di ordini diversi di realtà: spirituale e temporale, scientifico e divino, umano e universale, molteplice e 'uno'. La specificità dell'arte dei frescanti bolognesi non è quindi il rapporto intrinseco con la prospettiva, bensì la capacità di dare consistenza tangibile a nuove, immaginate spazialità. Questa messa in atto è *meraviglia* e costituisce la qualità pregnante della quadratura. Le caratteristiche del *meraviglioso* sono duttili, cangianti e si trasformano insieme alle modalità di ricezione e intendimento del linguaggio elaborato dai bolognesi, rispecchiando mondi immaginati che, di volta in volta, 'si costruiscono' sotto gli occhi di chi li varca e abita. Perciò il rapporto tra architettura e architettura dipinta subisce una trasformazione radicale. La parete solida si rarefa e svanisce, riconvertendosi in spazi altrettanto credibili, progressivamente dilatati, dove la misurabilità si eleva sino alla soglia dell'illimitato.

Il percorso formativo di Agostino Mitelli e la carriera artistica realizzata insieme ad Angelo Michele Colonna rivelano il processo di ricerca e di significazione originale del nuovo linguaggio pittorico. La prima formazione di Agostino si basa sull'apprendimento della pratica architettonica secondo gli insegnamenti dell'ingegnere e architetto della Fortezza urbana di Bologna Giovanni Battista Falchetta impartiti nell'ambito dell'Accademia Ermatena<sup>9</sup>. Il giovane Mitelli partecipa quindi alla raffinata vita culturale cittadina e, accanto ai canonici trattati di Sebastiano Serlio e Jacopo Barozzi da Vignola, allarga lo studio all'opera di Vitruvio e agli *Elementi di geometria* di Euclide, inserendosi in quel processo di riflessione e appropriazione dell'antico come

<sup>8</sup> La quadratura portoghese e brasiliana è stata affrontata in maniera sistematica attraverso la lente di tagli critici assertivi, rispettivamente da Magno MELLO, *A pintura de tectos em perspectiva no Portugal de D. João V (1706-1750)*, Lisboa, Estampa, 1998 e da Myriam ANDRADE RIBEIRO DE OLIVEIRA, *O Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*, São Paulo, Cosac & Naify, 2003. Per una prima riflessione dell'autrice sulla complessità interpretativa della quadratura nello spazio atlantico portoghese vedi Giuseppina RAGGI, "O paradoxo espacial da quadratura: o caso de António Simões Ribeiro na Bahia, 1735-1755", in *Murphy*, 02, Julho/July 2007, pp. 46-67. Numerosi puntuali contributi sul tema si devono anche a Vítor Serrão e Luís de Moura Sobral, di cui alcuni verranno citati nel corso del testo.

<sup>9</sup> E. FEINBLATT, *Agostino Mitelli...*, cit., 1965, p. 14.

base di legittimizzazione e di elaborazione della propria ricerca artistica<sup>10</sup>. Guarda, inoltre, a Paolo Veronese come al maggior frescante, intrecciando la cultura dei Carracci alla pittura veneta. Su questa attenzione alla tradizione, antica e moderna, innesta la modalità della presa dal *vero* inaugurata a Bologna nell'Accademia degli Incamminati. Non diretto alla pittura di figura, il *vero* diventa lo sguardo nuovo lanciato sulla città sia nel cogliere il particolare che nel fermare il trascorrere continuo delle diverse prospettive inquadrato dagli archi dei portici, elemento urbanistico tipico della città felsinea. Ancor prima di stabilire una duratura amicizia con Stefano della Bella a Firenze, che lo introdurrà alla e nella cultura francese, Agostino si dedica all'invenzione di un ricco repertorio di elementi decorativi. La serie di incisioni di *Cartelle* del 1636 testimonia, in anticipo anche sui tempi della produzione a stampa parigina, l'interesse per la variazione e l'opulenza delle forme. In questa complessa operazione di appropriazione e trasformazione del passato integra anche la tradizione scultorea della Bologna di fine Quattrocento e inizio Cinquecento. La serie realizzata nel 1646 dei *Freggi di varie architetture* si riappropria della ricchezza decorativa delle panoplie scolpite da Antonio da Formigine nelle paraste del portico della chiesa di San Bartolomeo. La serie *Vari disegni*, data alle stampe dal figlio Giuseppe Maria il quale incide fedelmente un taccuino di schizzi del padre, mostra l'attenzione suscitata anche dalla tradizione scultorea rinascimentale della città, in particolare ai capitelli scolpiti da Properzia de' Rossi nel portico di palazzo Amorini<sup>11</sup>.

La sua pratica inventiva passa attraverso una resa grafica immediata e di raffinatissima qualità. La vivacità dello sguardo e l'abilità artistica acquista vigore grazie anche alla frequentazione di ambienti letterari. Mitelli e Colonna sono infatti i pittori che, accanto ad Agostino Carracci, risultano annoverati tra gli Accademici Gelati di "secondo grado"<sup>12</sup>. Specialmente Agostino si diletta nella scrittura in versi e la sua propensione letteraria è dimostrata anche dall'impresa con cui accompagna l'autografia nella serie *Freggi di varie architetture*: accanto ai pennini allineati in prospettiva, pone il motto "in defectu" [Fig. 1]<sup>13</sup>. Non citati nel *Mondo simbolico* redatto dall'abate Piccinelli<sup>14</sup> trasmettono l'idea di una volontà di perfezionamento

<sup>10</sup> Luigi CRESPI, *Felsina Pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Roma, Oxford University, 1769, t. III, *ad vocem*.

<sup>11</sup> Giuseppina RAGGI, "Lo spazio ricreato di Agostino Mitelli: realtà virtuale ante litteram?", in F. FARNETI, D. Lenzi, A. M. MATTEUCCI e S. Bertocci (orgs.), *Realtà e illusione...*, cit., pp. 43-50.

<sup>12</sup> Conte Valerio ZANI, *Memorie imprese, e ritratti de' signori Accademici Gelati di Bologna raccolte nel Principato del signor conte Valerio Zani il Ritardato*. Bologna, per li Manolessi, 1672.

<sup>13</sup> Il carattere e le propensioni letterarie di Mitelli sono descritte, insieme alla trascrizione di alcune sue composizioni in versi, nel manoscritto custodito alla Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna, Sezione manoscritti, ms. B 3375, Giovanni MITELLI, *Vita di Agostino Mitelli*.

<sup>14</sup> Filippo PICCINELLI, *Mondo simbolico formato d'imprese scelte spiegate et illustrate in questa nuova impressione*, Milano, Francesco Vigone, 1680.

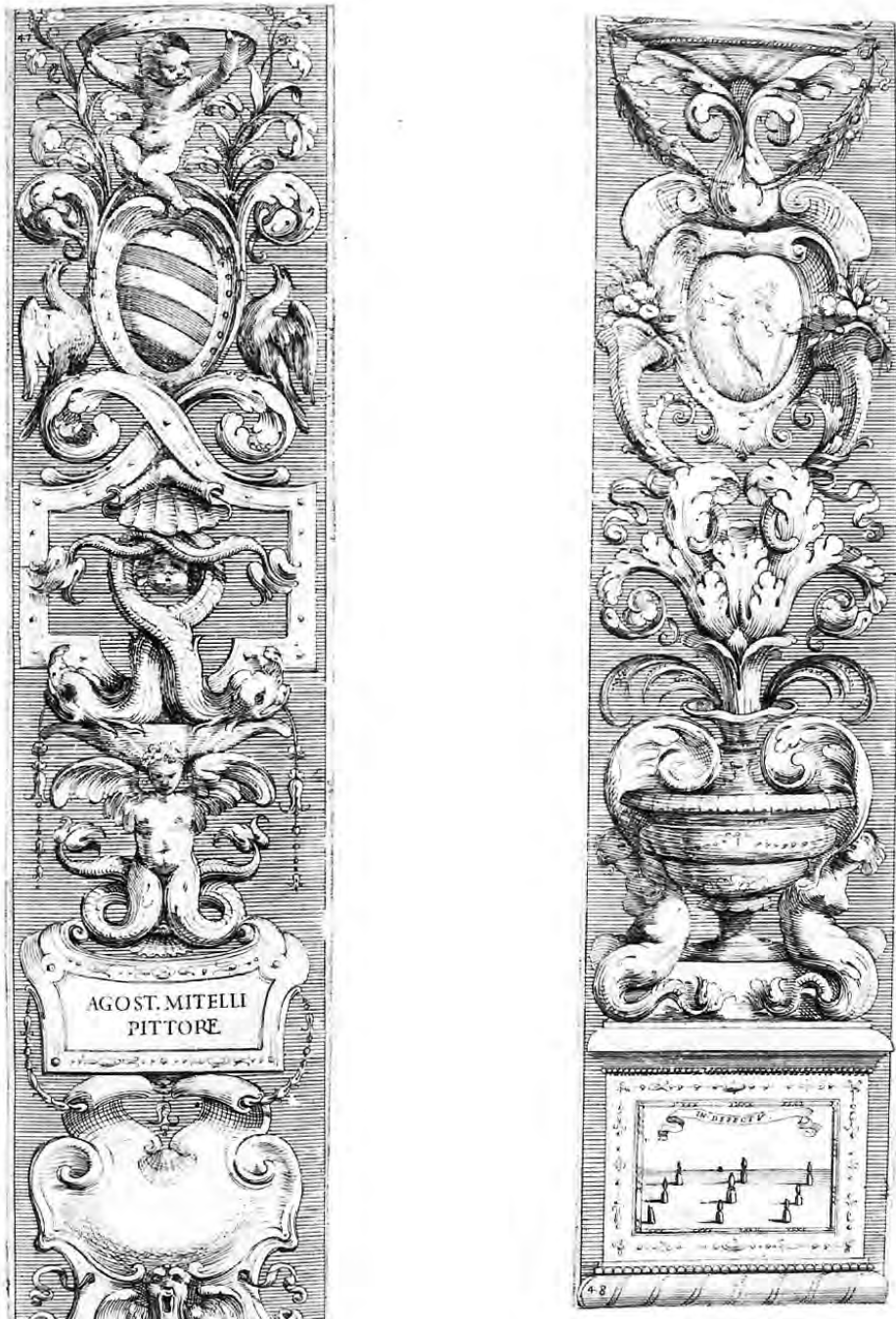


Fig. 1. Agostino Mitelli, *Freggi di varie architetture*, incisione, 1646.

continuo attraverso l'arte della prospettiva. Arte che gli permette di trasporre sulla carta quanto gli suggerisce la sua immaginazione architettonica, poiché al centro di tutti i suoi svariati interessi e sperimentazioni rimane sempre chiara la sua opzione per l'affresco. Di ciò Agostino è consapevole sin da giovane, quando declina il lusinghiero invito dell'architetto Giovan Battista Aleotti per rimanere a Parma e dedicarsi alla realizzazione grafica delle tavole del trattato di prospettiva che l'architetto aveva in mente di pubblicare. Il passaggio tra la formazione strettamente architettonica con il Falcetta e l'attuazione nel campo dell'affresco si deve proprio all'ingegnere bolognese il quale, vedendo la facilità di Agostino di immaginare spazialità originali, lo presenta ai principali quadraturisti della città, Girolamo Curti e Angelo Michele Colonna, affinché "potesse mettere a colori i suoi ghiribizzi"<sup>15</sup>. Ciò significa che il 'pensare architettonico' di Agostino travalica i limiti richiesti dalla progettualità del costruito e che solo nell'affresco trova il mezzo adeguato per realizzarlo.

Angelo Michele Colonna riconosce immediatamente la potenzialità inventiva di Mitelli; e la loro unione, dopo alcuni anni di collaborazioni sporadiche, si consolida durante la realizzazione degli affreschi delle tre sale terrene di palazzo Pitti, che rappresenta l'esperienza nevralgica per comprendere la reinvenzione seicentesca della quadratura. A Firenze, tra il 1637 e il 1641, i due artisti trovano le condizioni e gli stimoli adeguati per procedere alla trasformazione radicale della tradizione prospettica e architettonica emiliana in funzione di un nuovo linguaggio artistico.

La codificazione della regola prospettica secondo le indicazioni del trattato di Jacopo Barozzi lasciava in sospeso alcune questioni tecniche di fondamentale importanza per riuscire a creare spazialità globali e avvolgenti. Infatti, nel paragrafo aggiunto da Egnazio Danti sul dipingere in prospettiva sulle volte è esplicitamente dichiarato essere "questa assolutamente la più difficile operazione, che possa fare il Prospettivo, non la potendo conseguire interamente con la regola, per la varietà e irregolarità delle volte, nè fin qui da nessuno (che io sappia) n'è stato scritto poco nè assai. Però dalla figura del capitolo terzo del Vignola ho cavato la seguente regola, la quale aiutata dalla pratica, ci darà l'intento nostro"<sup>16</sup>. Nel 1640, nel momento in cui i due pittori bolognesi affrescano la seconda sala di palazzo Pitti caratterizzata da una profonda volta a botte, il trattato del Vignola costituisce ancora l'unica conoscenza pratica codificata [Fig. 2]. Va ricordato, però, che sin dal 1600 nel sesto libro del trattato *Perspectivae libri sex* di Guidobaldo Del Monte la questione è risolta a livello speculativo e che l'autore era fratello del cardinale Francesco Maria, noto protettore di Caravaggio a Roma e profondamente legato al granduca Ferdinando I de' Medici del quale cura gli

<sup>15</sup> G. RAGGI, *Lo spazio ricreato...*, cit., p. 44.

<sup>16</sup> Jacopo BAROZZI e Egnazio DANTI, *Le due regole della prospettiva pratica*, Bologna, Francesco Zanetti, 1583, p. 89.



**Fig 2.** Agostino MITELLI e Angelo Michele COLONNA, *Quadratura e Trionfo di Alessandro Magno*, Firenze, seconda sala di palazzo Pitti, 1640 (foto dell'autore).

interessi presso la Curia romana<sup>17</sup>. La destrezza del praticare l'arte prospettica indicata dal Vignola si arricchisce della riflessione matematica che circola nel colto ambiente fiorentino sin dall'inizio del Seicento. Un momento in cui anche gli affetti, cioè le emozioni veicolate dai sensi, si pongono al centro della riflessione musicale. Le camerate fiorentine svolgono un ruolo innovatore nel processo di trasformazione delle forme che danno origine al teatro in musica<sup>18</sup>. Al dibattito partecipa attivamente anche Vincenzo Galilei, il cui figlio, raggiunta grande notorietà grazie alla pubblicazione del *Sidereus Nuncius*, nel 1610 entra a far parte della corte medicea<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> Guidobaldo DEL MONTE, *Perspectivae libri sex*, Pesaro, Hieronymum Concordia, 1600. Sul cardinale Francesco del Monte e le relazioni artistiche con la corte toscana vedi Christoph Luitpold FROMMEL, "Caravaggio, Minniti e il Cardinal Francesco Maria Del Monte", in Stefania MACIOCE (org.), *Michelangelo Merisi da Caravaggio. La vita e le opere attraverso i documenti* atti del convegno (Roma 1995), Roma, Logart Press, 1995, pp. 18-41.

<sup>18</sup> Lorenzo BIANCONI, "Il Seicento", in Alberto BASSO (org.), *Storia della musica*, Torino, Einaudi, 1991, vol. 5, in particolare pp. 184-195.

<sup>19</sup> Mario BIAGIOLI, *Galileu cortesoã. A prática da ciência na cultura do Absolutismo*, Porto, Porto editora, 2003 (1ª ed. inglese 1993); Henrique LEITÃO, *Sidereus Nuncius. O mensageiro das estrelas – Galileu Galilei*, Lisboa, Fundação Calosute Gulbenkian, 2009; Filippo CAMEROTA e Mara MINIATI (orgs.), *I Medici e le scienze. Strumenti e macchine nelle collezioni granducali*, catalogo della mostra (Firenze 2008), Firenze, Giunti Editore, 2008.



La dimensione speculativa si unisce alla sperimentazione pratica che, attraverso l'invenzione e l'uso di strumenti, sancisce la nascita del nuovo metodo scientifico. È nota la relazione di Galileo Galilei con la pittura e la sua stretta collaborazione con il pittore Ludovico Cigoli<sup>20</sup>. Quest'ultimo redige un trattato in cui la pratica della prospettiva è accompagnata dall'illustrazione di un prospettografo, strumento utile per proiettare forme su superfici curve<sup>21</sup>. Nonostante che il processo di pubblicarla in stampa non giunga a conclusione, il manoscritto senza dubbio circola all'interno della corte medicea e il dibattito su questi temi, stimolato anche dalla presenza dei bolognesi, può aver fornito a Mitelli utili spunti di riflessione e originali possibilità sperimentali per trovare le soluzioni pratiche necessarie a tradurre le sue invenzioni in realtà spaziali convincenti. In questo modo la pratica precede la teoria, ricerca e trova risposte non suffragate dalla conoscenza previa. La realizzazione della straordinaria galleria dipinta sulla volta a botte della seconda sala di palazzo Pitti è la celebrazione concreta di questo nuovo modo di procedere e il tributo al metodo inaugurato da Galileo è reso esplicito dalla donna che vi si affaccia guardando con un telescopio [Fig. 3].



**Fig. 3.** Angelo Michele Colonna e Agostino Mitelli, *Donna con telescopio*, particolare, Firenze, seconda sala di palazzo Pitti 1640 (foto dell'autore).

<sup>20</sup> Filippo CAMEROTA, "L'architettura curiosa: anamorfosi e meccanismi prospettici per la ricerca dello spazio obliquo", in Alessandro Gambuti (org.), *Architettura e prospettiva tra inediti e rari*, Firenze, Alinea, 1987, pp. 79-111.

<sup>21</sup> Andrea CASALE, "Strumenti prospettici", in R. MIGLIARI, *La costruzione...*, cit., pp. 93-104.

Le “feraci e pellegrine idee” che, secondo la vivace descrizione di Luigi Crespi<sup>22</sup>, spingevano il giovane Agostino a disegnare in piena notte per “porre in carta i pensieri che gli suggeriva la sua vasta idea e maestria” si coniugano a Firenze con la ricchezza culturale della corte medicea, l’invenzione di strumenti e le sfide lanciate dalle scoperte della nuova scienza. L’artificio è la massima espressione dell’ingegno e la *meraviglia* ne è il naturale ‘affetto’ corrispondente.

La medesima sensazione è descritta da Galileo quando, nelle sue lettere, parla di inattese scoperte che si diparano alla vista esplorando il cielo. Il 30 giugno 1610 scrive al pittore e suo collaboratore nelle osservazioni astrologiche Ludovico Cigoli: “Ho scoperto un’altra stravagantissima meraviglia... la stella di Saturno non è da sola”. Il senso di meraviglia si traduce in qualità estetica nelle sue riflessioni critiche sulle arti, in quanto “più i mezzi, co’ quali si imita, son lontano dalle cose da imitarsi, tanto più la imitazione è meravigliosa” e continua “et artificiosissima imitazione sarà quella che rappresenta il rilievo nel suo contrario, che è il piano”<sup>23</sup>. Quando il piano, all’incirca trent’anni dopo questa affermazione, si trasforma in una superficie curva di grandi dimensioni, come accade nelle sale di palazzo Pitti affrescate dai bolognesi, l’apprezzamento della *meraviglia* raggiunge l’apice e, con esso, il riconoscimento indiscusso del valore della quadratura.

Anche dal punto di vista della creazione di un repertorio di soluzioni quadraturistiche e dell’adeguamento alle esigenze simboliche-rappresentative di una società di corte il rapporto con la città toscana è vitale per i due pittori bolognesi<sup>24</sup>. Da un’impostazione più carraccesca, per la citazione dei telamoni e una soluzione più contenuta dello sfondato visibili nella prima sala, elaborano sontuose architetture nella seconda. All’interno della spazialità dilatata, la complessità retorica prevista dal programma iconografico si avvale di grandi quadri a monocromo. La narratività viene integrata nella spazialità globale della quadratura, mentre lo sfondato si svincola dalle coordinate prospettiche della struttura architettonica dipinta riformulando efficacemente la memoria del *Carro dell’Aurora* del bolognese dell’emiliano Guercino realizzata nel 1623 a Roma sulla volta del casino Ludovisi. Nella terza sala i pittori bolognesi raggiungono un alto grado di armonizzazione dell’insieme. Il perfetto calibramento dell’architettura reale permette alla quadratura di fluire liberamente nell’ampliamento dello spazio guidando lo sguardo a trascorrere senza impedimenti tra pareti, volta e sfondato. In quest’ultimo si fa esplicito l’incontro con l’arte di Pietro da Cortona, attivo

<sup>22</sup> L. CRESPI, *Felsina...*, cit., p. 51.

<sup>23</sup> Lettera di Galileo Galilei datata 12 giugno 1612 in Erwin PANOFSKY, *Galileo critico delle arti*, Milano, Abscondita, 2008. Sul rapporto tra scienza e formazione pittorica di Galileo vedi HORST BREDEKAMP, *Galilei der künstler. Der Mond, die Sonne, die Hand*, Berlin, Akademie Verlag, 2007.

<sup>24</sup> Marco CHIARINI (org.), *Palazzo Pitti. L’arte e la storia*, Firenze, Nardini Editore, 2000-2003; S. ROETTGEN, *La grande decorazione...*, cit., pp. 158-187.

anch'egli in palazzo Pitti nel 1641. Lo scambio mutuo, visibile nell'adozione delle edicole con i busti medicei negli stucchi della *sala di Venere*, corrobora il riconoscimento reciproco della novità dei rispettivi linguaggi pittorici. Alla fine del quarto decennio del Seicento, la trasformazione radicale che aveva percorso la cultura occidentale tra XVI e XVII secolo trova le sue adeguate e complementari espressioni nel campo dell'affresco.

Il rapporto di Colonna e Mitelli con la corte toscana si mantiene costante nel tempo, soprattutto grazie all'intensa attività mecenatistica del fratello del granduca, il cardinal Giovan Carlo de' Medici. Le opere fiorentine dei due quadraturisti bolognesi diventano modelli di studio privilegiato per i pittori locali, primo fra tutti Jacopo Chiavistelli che, nella seconda metà del Seicento, diviene il maestro di un'intera generazione di quadraturisti toscani coetanea al fiorentino Vincenzo Bacherelli che, nel 1701, si disloca a Lisbona<sup>25</sup>.

Se il trasferimento di questo artista segna il momento imprescindibile per la concreta diffusione della quadratura in Portogallo, le relazioni con la corte toscana dell'ultimo quarto del secolo XVII contribuiscono a preparare il contesto che ne garantisce il successo. Nella seconda metà del Seicento, infatti, i rapporti tra la Casa medicea e la penisola iberica sono molteplici. Non è possibile analizzarli nello spazio di questo testo ma vale ricordare che il trasferimento in Spagna di Colonna e Mitelli (1658-1662) avviene per intermediazione di Giovan Carlo de' Medici alla richiesta avanzata sin dal 1650 da Velázquez, incaricato da Filippo IV di assicurarsi per suo servizio i migliori frescantini italiani<sup>26</sup>. L'attività svolta a Madrid e la commissione di affrescare la volta del *Salón de los Espejos* nell'Alcazar Real rappresenta l'apice internazionale della carriera dei due artisti. In Spagna i due pittori bolognesi si confrontano non solo con le specificità di una società iberica ma anche con una monarchia a capo del più vasto impero coloniale. Cambia dunque la scala dimensionale e il contesto socio-culturale in cui si inserisce la quadratura, la quale dimostra pienamente la sua adeguatezza per rispondere alle nuove esigenze e sensibilità. La descrizione riportata da Francisco Palomino dell'affresco distrutto nell'incendio del 1734 dimostra, di fatto, la

---

<sup>25</sup> Per la quadratura toscana della seconda metà del Seicento vedi Fauzia FARNETI e Stefano BERTOCCHI, *L'architettura dell'inganno a Firenze. Spazi illusionistici nella decorazione pittorica delle chiese tra Sei e Settecento*, Firenze, Alinea, 2002.

<sup>26</sup> David GARCÍA CUETO, *La estancia española de los pintores boloñeses. Agostino Mitelli y Angelo Michele Colonna, 1658-1662*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2005; Ángel ATERIDO, "Mitelli, Colonna, Velásquez y la pintura mural en la corte de Felipe IV", in José Luis COLOMER y Amedeo SERRA DESFILIS, *España y Bolonia. Siete siglos de relaciones artísticas y culturales*, Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, 2006, pp. 241-264; Miguel MORÁN TURINA, "La escalera del convento de las Descalzas Reales de Madrid", in *Pinturas murales de la escalera principal. Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid*, Madrid, Patrimonio Nacional e BBVA, 2010, pp. 39-54.

maturità espressiva raggiunta dall'arte dei due bolognesi scelti per nobilitare il cuore simbolico del palazzo reale spagnolo:

*A Miteli tocó el ornato, que lo hizo com gran manera, enriqueciendolo con tan hermosa Arquitectura, fundado, y macizo ornamento, que parece pone fuerza al Edificio; y lo que es muy digno de toda ponderación, la mucha facilidad, y destreza com que está obrado. Colona pintó algunas cosas movibles, festones de hojas, de frutas, de flores, Escudos, Trofeos, y algunos Faunos, Ninfas y Niños bellísimos, que plantam sobre la Cornisa relevada, que se fingió de jaspe, y una Corona de Laurel dorada, que ciñe toda la Sala en torno. Quedó la pieza tan hermosa, que deleita los ojos, recrea la memoria, aviva el entendimento, se apacienta el animo, se incita la voluntad, y está finalmente publicado com todo Majestad, Ingenio y Grandeza. El rey subía todos los días, y tal vez, la reina nuestra Señora Dona Maria Ana de Austria y las señoras infantas, a ver el estado que llevaba esta obra: y preguntava a los artífices muchas cosas, com el amor y el agrado que siempre trató Su Majestad a los profesores de esta arte<sup>27</sup>.*

Gli studi sulla quadratura poco si sono soffermati sul fatto che, durante il soggiorno iberico di Colonna e Mitelli, la guerra di restaurazione tra Spagna e Portogallo non è ancora conclusa. Se ciò produce forti tensioni politiche tra i due regni, la cultura castigliana predomina sull'intera penisola sino all'inizio del XVIII secolo<sup>28</sup>. In Portogallo le spinte di differenziazione convivono nel Seicento con questa corrente di fondo alimentata anche dalle famiglie e dalla comunità portoghese residente a Madrid. La contraddittorietà di questo momento storico è riflessa dalle vicende della chiesa romana di Sant'Antonio dei Portoghesi<sup>29</sup>. L'influenza del mecenatismo del 2° e 3° marchese di Castel Rodrigo protettore, il primo, di Francesco Borromini e dedicatario dell'*Opus*, gioca un ruolo importante nella vicenda artistica della chiesa madrilenana di Santo Antonio dei Portoghesi, la cui decorazione ad affresco è affidata a Francesco Rizi e Juan Carreño, discepoli spagnoli di Colonna e Mitelli, e realizzata tra il 1662 e il 1666<sup>30</sup>.

La relazione tra corte Toscana e Portogallo è attiva, nella seconda metà del XVII secolo, anche grazie ai contatti personali di padre Antonio Vieira

<sup>27</sup> Antonio Acisclo PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *El Parnaso español pintoresco laureado*, Madrid, L. A. De Bedmar, 1724 (ed. 1988).

<sup>28</sup> Fernando BOUZA ÁLVAREZ, *Portugal no tempo dos Filipes. Política, cultura, representações (1580-1668)*, Lisboa, Edições Cosmos, 2000.

<sup>29</sup> José Luis COLOMER, "Luoghi e attori della "pietas hispanica" nella Roma del Seicento", in *Storia urbana*, XXXI, 123, aprile-giugno 2009, pp. 127-148; Gaetano SABATINI, "La comunità portoghese a Roma nell'età dell'unione delle corone (1580-1640)", in *Lusitania Sacra*, in corso di stampa.

<sup>30</sup> Paulo VARELA GOMES, *Arquitectura, religião e política em Portugal no século XVII. A planta centralizada*, Porto, Faculdade de Arquitectura, 2001, particolarmente pp. 181-197; ID., "Se eu cá tivera vindo antes... Mármoreos italianos e barroco português", in *Artis - Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, 2003, 2, pp. 181-195; D. G. CUETO, *La estancia...*, cit., 2005, pp. 286-295; Richard BOSEL e Christoph FROMMEL, *Borromini e l'universo barocco*, catalogo della mostra (Roma 1999-2000), Milano, Electa, 1999.

con il granduca Cosimo III e, soprattutto, agli interessi commerciali e alle reti mercantili e finanziarie gestite dai fiorentini a Lisbona<sup>31</sup>. La comunità italiana è, assieme ai gesuiti, una forte promotrice della ripresa dell'attività artistica a Lisbona dopo la pace con la Spagna. Contemporaneamente si assiste all'insorgere di importanti campagne architettoniche da parte della nuova aristocrazia, fedele a D. Giovanni IV durante la guerra di Restaurazione, la quale è il principale volano della ripresa delle commissioni artistiche<sup>32</sup>. Questa generazione di fidalghi stabilisce un particolare contatto con la corte di Cosimo III, grazie alla commissione granducale dei loro ritratti da anettere alla sua prestigiosa collezione quali esempi di *virtus* militare. Lo svolgimento di questa vicenda, tra 1673 e 1675, riveste una particolare importanza nel processo di auto-rappresentazione<sup>33</sup>. Nell'ultimo quarto del XVII secolo, l'aristocrazia portoghese è fortemente impegnata nella definizione e affermazione della propria immagine, mentre il re D. Pedro II non condivide lo stesso interesse. Durante il suo regno infatti non si registrano iniziative artistiche marcati. Il palazzo reale della Ribeira continua a essere poco sfruttato a favore della residenza attigua appartenuta ai Corte-Real e anche le lettere del Nunzio Apostolico a Lisbona confermano il basso profilo della vita di corte.

Ciò convalida l'idea che, contrariamente a quanto ripetuto dalla critica, l'arrivo a Lisbona nel 1701 del quadraturista fiorentino Vincenzo Bacherelli non sia determinato dalla chiamata reale<sup>34</sup>. Nelle brevi fonti biografiche italiane a lui dedicate è sottolineata la scarsità di informazioni sia rispetto alla formazione toscana che all'attività svolta in Portogallo, nonostante che al suo ritorno a Firenze nel 1721 risulti costantemente presente nell'Accademia del Disegno, ricoprendo cariche ma senza esercitare però la professione di pittore a eccezione dell'autoritratto conservato agli Uffizi<sup>35</sup>. Il fatto di aver accumulato ricchezza durante i venti anni portoghesi e di dedicarsi al più redditizio mercato dei cambi sostiene l'ipotesi più plausibile di attribuire il suo trasferimento a Lisbona alle informazioni circolanti attraverso le reti mercantili fiorentine. Attivo a Livorno accanto ad Alessandro Gherardini può aver facilmente valutato le buone prospettive offerte dall'ambiente portoghese riportate dai mercanti. Inoltre, nel 1700, il governatore della dogana è Lorenzo Ginori, che era stato a lungo attivo nella capitale lusitana e console della nazione italiana.

<sup>31</sup> Vedi in questo volume il contributo di Antonella Viola.

<sup>32</sup> Vedi in questo volume il contributo di Teresa Leonor M. Vale.

<sup>33</sup> Ringrazio Antonella Viola per la preziosa informazione (vedi in questo volume il suo saggio) che ha dato l'avvio a una proficua ricerca attualmente in corso.

<sup>34</sup> Cfr. Angela DELAFORCE, *Art and Patronage in Eighteenth-Century Portugal*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 33-34 e nota 36, p. 387.

<sup>35</sup> Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Sezione manoscritti, ms. Pal. E.B. 9.5, Francesco Maria GABURRI, *Vite dei pittori*, c. 2420v; Orazio MARRINI, *Serie di ritratti di celebri pittori dipinti di propria mano* [...], Firenze, Stamp. Mouckiana, 1764, parte II, pp. 41-42.

Certo è il fatto che, appena sbarcato, nel luglio 1701, Vincenzo Bacherelli dà un saggio dell'arte della quadratura proprio dipingendo la controfacciata della chiesa di Nossa Senhora do Loreto e che, durante gli anni del suo soggiorno, partecipa agli investimenti della famiglia Gheresi, mercanti genovesi i quali, all'inizio del XVIII secolo, controllano fermamente la confraternita. La pittura realizzata nella volta della sacrestia da António Machado Sapeiro tra il 1703 e il 1704 propone una soluzione pittorica nell'ambito del panorama pittorico portoghese che richiama contemporanei affreschi genovesi. Le soluzioni angolari dipinte nella volta sono replicate in serie. Il pittore ha usato gli stessi cartoni che suggerisco siano stati forniti da Bacherelli data la limitatezza dei mezzi pittorici dimostrata da Sapeiro in opere successive<sup>36</sup> [Fig. 4].



**Fig. 4.** António Machado Sapeiro (?), *Decorazione della volta della sacrestia*, Lisbona, chiesa di Nossa Senhora do Loreto, 1703-1705 (foto dell'autore).

Dalla biografia scritta da Orazio Marrini si evince che Bacherelli non realizza quadrature nel palazzo reale bensì più diffusamente nelle residenze

<sup>36</sup> Per una prima timida riflessione sul rapporto della pittura della sacrestia della chiesa della nazione italiana con la presenza di Vincenzo Bacherelli vedi Giuseppina RAGGI, *Il viaggio delle forme: la diffusione della quadratura nel mondo portoghese del Settecento*, in F. FARNETI e D. LENZI, *L'architettura dell'inganno...*, cit., pp. 177-190, in particolare p. 179. Cfr. per la diversità d'impostazione critica e metodologica con il saggio contiguo di Magno MELLO, *Vincenzo Bacherelli tra Firenze e Lisbona 1701-1721: la decorazione a finte architetture e la sua diffusione nel mondo coloniale portoghese*, in F. FARNETI e D. LENZI, *L'architettura dell'inganno...*, cit., pp. 167-176.

di Lisbona<sup>37</sup>. Ciò coincide con le considerazioni fatte sullo scarso interesse di D. Pedro II e sulle molte opportunità di commissioni da parte della recente aristocrazia che, concludendo il processo di inurbamento, necessita di nobilitare gli spazi interni dei palazzi recentemente costruiti. All'opera di Bacherelli si deve certamente riferire la citazione del Nunzio riguardante il "suntuoso teatro tutto dipinto e dorato ... terminato nella gran piazza"<sup>38</sup> in occasione delle nozze di D. Giovanni V, in quanto la terminologia è propria della tradizionale modalità di descrivere la quadratura di ascendenza bolognese dipinta in architetture teatrali effimere<sup>39</sup>. Ciò è confermato anche dal fatto che, nei documenti dell'archivio della chiesa di Nossa Senhora do Loreto, Bacherelli non risulta tra coloro che realizzano l'arco trionfale della nazione italiana in occasione del matrimonio reale. Nel 1709 il quadraturista fiorentino opera nella chiesa dei francescani che viene visitata appositamente dalla regina. Nel 1710 lavora nella portineria di S. Vicente de Fora e a lui si deve attribuire la quadratura della volta del presbiterio della chiesa di Nossa Senhora da Piedade a Merceana in Alenquer vista l'alta qualità della pittura attualmente rimasta visibile e, soprattutto, la brillante invenzione dell'insieme<sup>40</sup>. È impegnato come quadraturista anche nelle sale di palazzo Alvor, attuale Museu Nacional de Arte Antiga, e nelle residenze fuori città della famiglia Távora, tra cui la residenza di Campo Pequeno attuale sede della biblioteca municipale.

Le lettere del Nunzio del 1713 registrano un notevole aumento di notizie artistiche. La conclusione della guerra di successione spagnola dà impulso a una più vivace dinamica sociale nella capitale e in quell'anno Vincenzo Bacherelli è senza dubbio l'artista più attivo e ben inserito tra gli esponenti dell'alta aristocrazia e all'interno dei principali ordini religiosi. In agosto, in occasione del genetliaco dell'Infante D. Manuel, egli è il responsabile per la costruzione del teatro e delle quinte montate nel palazzo del conte di S. Vicente<sup>41</sup>, appartenente alla potente famiglia dei Távora. Il discorso iniziale è proferito dal 4° conte di Ericeira Francisco Xavier e la musica è composta da D. Jayme de la Te y Sagau<sup>42</sup>. Questa notizia conferma la diretta relazione

<sup>37</sup> O. MARRINI, *Serie di ritratti...*, cit., parte II, pp. 41-42.

<sup>38</sup> Archivio Segreto Vaticano [ASV], Segreteria di Stato, Portogallo, 66, c. 409, in data 29 novembre 1708.

<sup>39</sup> Sull'introduzione delle lueggiate in oro da parte del bolognese Girolamo Curti, maestro di Colonna e Mitelli, e sul nuovo uso praticato dai due quadraturisti vedi Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice: vite de' pittori bolognesi*, Bologna, Alfa, 1971 (1ª ed. 1678), p. 459.

<sup>40</sup> Per l'attribuzione vedi Giuseppina RAGGI, "Collegare la terra al cielo. La quadratura come 'architettura dinamica' dell'anima", in *Acta Historiae Artis Slovenica – Baroque Ceiling Painting: public and private devotion in the towns of Central Europe and Northern Italy*, 16/1-2, 2011, pp. 103-115.

<sup>41</sup> Biblioteca Nacional de Portugal, Divisão manuscritos, ms. *Compendio de novas da Europa desde 1 de Abril de 1713*, cx. 2, n. 17.

<sup>42</sup> Per un quadro generale sull'aristocrazia portoghese vedi Nuno Gonçalo MONTEIRO, *O crepúsculo dos Grandes. A casa e o património da aristocracia em Portugal (1750-1834)*, Lisboa,

dell'artista con le più prestigiose personalità della nobiltà portoghese, capaci di apprezzare l'arte della quadratura e principali tramiti della sua introduzione e diffusione in Portogallo.

Anche la presenza italiana nella città, sia religiosa che civile, continua a stimolare l'attenzione per le arti nell'alta società portoghese. È il caso della celebrazione solenne per la canonizzazione di S. Felice fatta dai missionari capuccini italiani "nel giorno di S. Bartolomeo nella chiesa del loro ospizio che tengono fuori di questa città" e durata 8 giorni<sup>43</sup>. Così la descrive il Nunzio:

Oltre il nobilissimo e ricco apparato di d<sup>a</sup> chiesa nella quale per la sua angustia non potè fare un pontificale l'Em<sup>mo</sup> Sig.<sup>r</sup> Card.<sup>le</sup> Da Cunha con l'intervento di S<sup>a</sup> M<sup>a</sup> e del suo Real Capitolo vedevasi nel spazioso cortile di essa tutto coperto con tende un grande altare con una fontana nel mezzo fatte ambedue con ingegnosa architettura che fu generalmente ammirata et applaudita. All'intorno poi vi erano frammischiati con li preziosi arazzi 12 quadri ne' quali vedevansi rappresentati al vivo con colori i miracoli più insigni del Santo con le loro spiegazioni in versi portoghesi. Le Maestà del Re e della Regina onorarono con tutta la Real Casa nel primo giorno tal funzione andandovi con le carrozze di stato e tutta la guardia, che non suole escire per altro fuori di certi limiti della città; ed in tutti i giorni dell'ottava vi è stata ottima musica con panegirico ogni mattina e gran concorso di popolo mattina e sera per partecipare di quella devozione, venerare il Santo e per ammirare la nuova invenzione. Oltre ad una larga elemosina fatta somministrare dalle MM. LL. a suddetti PP<sup>i</sup> Cappuccini tutta la Nazione Italiana a gara li ha assistiti con che hanno supplito alle molte spese trattando ogni giorno lautissimam.<sup>te</sup> più di 70 persone a tavola, per haverli honorati il Vescovo d'Angola assistito da Canonici della Cattedrale, varie Religioni con andarvi a celebrare le messe cantate tutte le mattine, essendosi distinti l'ultimo giorno li PP<sup>i</sup> Canonici Regolari di S. Agostino<sup>44</sup>.

La vivacità culturale corrisponde a un interesse fortemente condiviso per il rinnovamento artistico da D. Giovanni V e dalla generazione a lui coetanea dell'alta nobiltà portoghese. Il tradizionale riconoscimento da parte della critica di un ruolo fondamentale giocato dagli ambasciatori esteri per l'aggiornamento della cultura portoghese sui modelli europei non tiene sufficientemente in conto un evento che, seppur irrealizzato, risulta centrale per la comprensione della successiva politica artistica joanina, dell'efficace influenza della classe aristocratica in campo culturale sino metà del terzo decennio del secolo e, di conseguenza, anche della valorizzazione e dell'uso mirato della potenzialità simbolica della quadratura.

---

Imprensa Nacional, 2003 (1.<sup>a</sup> ed.); João Carlos PIRES BRIGOLA, *Coleções, gabinetes e museus em Portugal no século XVIII*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

<sup>43</sup> ASV, Segr. Stato, Portogallo, 71, c. 188, in data 8 settembre 1713.

<sup>44</sup> *Ibidem*, cc. 188r-v. Sottolineato mio.



Nel 1714 sorge nel ventenne D. Giovanni V il forte intento di conoscere l'Europa. La progettazione di questo viaggio occupa la totale attenzione del re per due anni. L'idea e i ferrei propositi di realizzarlo scuotono le fondamenta del potere interno, mettono in fibrillazione gli altri stati europei, mentre rivelano una curiosità del sovrano esperienziale e culturale solitamente non riconosciuta dalla critica<sup>45</sup>.

Preparato sin dal 1714, nel gennaio 1716 è deciso: il re avrebbe viaggiato in incognito per due anni con un seguito tra 120 e 300 persone<sup>46</sup>. Oltre a esponenti della nobiltà e alte cariche del regno cooptate, il gruppo di fidalghi a lui coetani lo sostiene nell'impresa condividendo interesse ed entusiasmo. Infatti, secondo le parole del Nunzio, "i due camerieri, che sono il marchese di Marialva e il sig. Conte di Unhao, e ancora il Sig. D. Jaime cavallerizzo mor e il virtuoso et erudito conte di Ericeira" non avanzano alcun tipo di rimostranza, contrariamente alle forti reazioni del duca di Cadaval e del segretario di Stato Diogo de Mendonça Real. Contestualizzata in questi due anni di intensa progettualità di viaggio, anche la fuga di D. Manuel, avvenuta nel settembre del 1715 dopo il primo rinvio della data stabilita per la partenza, acquista un senso più coerente così come l'impietosità del re, sordo per anni alle preghiere di concedere il ritorno all'infante.

L'itinerario scelto è estremamente significativo: da Lisbona il re si sarebbe spostato a Salvaterra, raggiungendo Vila Viçosa, per poi

in sordina passare Albuquerque, attraversare Spagna senza toccare Madrid verso Baiona d'indi lasciando Parigi sino in Fiandra da dove quando li torbidi con l'Inghilterra fossero terminati intende passare in quel regno, poscia ritornare in Olanda, correre successivamente la Germania per ritrovarsi nel fine del presente anno in Venezia ove si tratterà tutto il Carnevale e incominciando la Quaresima dell'anno 1717 passerà forse a Napoli per ritrovarsi a Roma nella Settimana Santa e quivi farà la sua dimora sino al giorno del Corpus Domini poi andrà a Firenze dimorandovi forse lo spazio di due mesi proseguirà per le altre principali città di Italia passando alla corte di Torino, poi a quella di Francia e successivamente attraversando la Catalogna entrerà in Madrid tornandosene in Portogallo per l'Andalusia<sup>47</sup>.

Il viaggio è concepito dunque come un *grand tour* e non come un pellegrinaggio come solitamente riferito. La scelta di visitare Paesi protestanti, di partecipare al Carnevale di Venezia, di voler vedere, conoscere, apprezzare le cerimonie e quanto di più notevole si trovasse nelle altre maggiori città

---

<sup>45</sup> Citato da Joaquim Veríssimo Serrão in relazione al fracasso dell'impresa e alla ferma opposizione del duca di Cadaval (*História de Portugal*, Lisboa, Editorial Verbo, 1982, vol. 5, pp. 246-248), la notizia viene ripresa senza particolare commenti da Angela DELAFORCE, "Giovanni V di Bragança e le relazioni artistiche e politiche del Portogallo a Roma", in *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*, Roma, Argos, pp. 21-39.

<sup>46</sup> ASV, Segr. Stato, Portogallo, 73, cc. 7-8v, in data 7 gennaio 1716.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

europee e italiane fornisce un ritratto poliedrico del giovane re portoghese ed evidenzia quella molteplicità di interessi culturali che si rifletteranno nella politica artistica joanina sino alla metà del terzo decennio del secolo. La varietà dell'itinerario e l'impetosa frustrazione del viaggio europeo aiutano a inquadrare l'azione mecenatistica del re sempre in bilico tra immaginazione e realtà, onnivora in ogni campo del sapere, ossessionata dal raccogliere testimonianze grafiche, relazioni scritte, modelli lignei prima di procedere alla realizzazione di qualsiasi opera. Le minuziose lettere del Nunzio relative ai preparativi del viaggio rivelano l'interesse della Santa Sede di seguire da vicino gli incauti propositi del re. Il 4 febbraio 1716, il prelado trasmette a Roma l'attività in corso delle efficienti trame della dissimulazione:

finalmente altri molto sensati et a pieno informati della materia benché con sommo segreto non si estendono a dire di più se non che credono per certo che naturalmente questo negozio si anderà da se medesimo sempre più imbrogliando e dileguando a proporzione e però che svanirà affatto da se medesimo senza molto artificio; sicché fra tante contrarietà il tempo solamente potrà mettere chiaro quale sarà per essere l'esito di questa grande Idea<sup>48</sup>.

Leggendo la corrispondenza vaticana si registra un'accelerazione improvvisa delle relazioni con il Portogallo in quello stesso mese, quando il Papa chiede a D. Giovanni V di sostenere con un'armata la lotta contro i Turchi a difesa di Venezia. La mossa è strategicamente utile non solo per gli obiettivi bellici ma anche per contribuire a distogliere definitivamente il sovrano dal suo intento. Prende l'avvio così un anno-chiave per il successivo sviluppo culturale e artistico del Paese iberico. La costruzione delle 12 navi da guerra che richiedono al regno uno sforzo di mezzi e uomini di grande portata diventa la moneta di scambio per sbloccare la situazione diplomatica romana. L'entrata solenne dell'ambasciatore straordinario Marchese de Fontes, presente nella capitale pontificia sin dal 1712, avviene immediatamente dopo l'invio della flotta partita da Lisbona il 7 luglio 1706, "uscita a forza dalla barra benché il vento continuasse contrario"<sup>49</sup>. Il momento è propizio e porta all'avvallo pontificio di una parte delle richieste portoghesi riguardante la divisione della diocesi della capitale e l'elevazione della cappella reale a Patriarcale di Lisbona occidentale. Nell'agosto del 1716 il Nunzio annuncia in via ufficiosa la decisione della Santa Sede "sentita da S.<sup>a</sup> M.<sup>tà</sup> con straordinaria allegria"<sup>50</sup>.

Nel giugno di quello stesso anno il rettore dell'Università di Coimbra aveva comunicato alla *Mesa da Consciência e Ordens* la necessità di costruire una nuova biblioteca. Questi due eventi, riguardanti rispettivamente la capitale politica e quella del sapere, danno l'avvio al decennio artistico marcante

<sup>48</sup> *Ibidem*, c. 39v, in data 4 febbraio 1716.

<sup>49</sup> *Ibidem*, cc. 200-201, in data 7 luglio 1716.

<sup>50</sup> *Ibidem*, c. 236 e in copia a c. 254r-v, in data 21 agosto 1716.

dell'intero Settecento portoghese, di cui la biblioteca universitaria rappresenta attualmente la più coerente, organica ed efficace immagine. Le vicende tra Lisbona e Coimbra s'intrecciano progressivamente durante il periodo della costruzione, evidenziando una comunanza di intenti che contraddice la resistenza tradizionalmente attribuita all'ambiente accademico.

L'intenzione del rettore di comprare la corposa biblioteca di Francisco Barreto identificabile, forse, con il giurista coimbrese, la cui "subtileza do engenho e elevação do seu juízo mereceo a antonomasia de 'aguia'"<sup>51</sup> oppure con l'Inquisitore omonimo e canonico della cattedrale deceduto nell'aprile del 1716<sup>52</sup>. In ogni caso, la disponibilità sul mercato di questa preziosa biblioteca fa sorgere l'urgenza costruttiva. In una lettera datata 8 giugno 1716, il rettore comunica alla *Mesa da Consciência e Ordens* la sua intenzione di comprare "huma grande livraria [...] parecendo a todos os votos convinha muito à Universidade não perder tão boa ocasião de a remir da injuria, que padecia entre os Estrangeiros e Nacionaes"<sup>53</sup> e richiede contemporaneamente l'autorizzazione per costruire "hua livraria correspondente à grandeza com que se acha na mais obras della" e aumentare così, secondo le sue stesse parole, il credito e la reputazione dell'Università<sup>54</sup>. Il 31 luglio notifica di averla acquisita al costo di "14.000 cruzados" e ribadisce "ser necessário para melhor acomodação dela, fazer-se huma casa, por ser pequena e escura a que ao presente há do dito ministério, e no pateo da mesma Un.de haver sitio, em que sem muita despeza se poderá fazer". L'ordinanza regia del 31 ottobre approva di "[se] fazer a dita casa, no sitio sobre dito, como o mais útil e de menos despeza"<sup>55</sup>.

Nonostante non si conosca il nome dell'architetto il riferimento all'ambiente di corte proposto da António Filipe Pimentel è pertinente poiché anche l'intero programma iconografico si può ascrivere al circolo culturale

<sup>51</sup> Diogo BARBOSA MACHADO, *Bibliotheca Lusitana histórica, critica e cronológica*, Lisboa, na officina de Ignacio Rodrigues, 1747, t. II, p. 117. Barreto insegna all'Università di Coimbra a partire dal 1672: "todas as postillas que dictou neste largo magistério alcançarão o mayor aplauso de todos os Catedráticos, pois nellas competia a delicadeza com a profundidade interpretando subtilmente a muitos textos dificultosos, e conciliando outros totalmente antinómicos".

<sup>52</sup> ASV, Segr. Stato, Portogallo, 73, c. 129, in data 21 aprile 1716: "Mori ultimamente il S.<sup>r</sup> Francisco Barretto in età di 79 anni sorpreso da accidente che lo lasciò sopravvivere sei giorni con la mente poco sana, è interpolatamente stato Inquisitore per cinque anni della Mensa grande del S.<sup>to</sup> Offizio e Canonico di questa Cattedrale succedendoli il Coadiutore et ha lasciato un rumore universale per la Corte della sua singolare ostinazione".

<sup>53</sup> Lettera datata 8 luglio 1716 alla quale il re risponde con provvisione del 6 ottobre 1716. Ho attualizzato le indicazioni archivistiche riferite in José RAMOS BANDEIRA, *A Universidade de Coimbra. Edifícios do corpo central e casa dos melos*, Coimbra, Casa do Castelo, 1943, t. I, pp. 139-181 che riporto secondo la collocazione odierna. Arquivo da Universidade de Coimbra [AUC], Provisões, Carta, Alvarás, vol. 4 (1616-1746), fl. 44, documento datato 6 ottobre 1716.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> L'ordinanza del 31 ottobre 1716 si trova sia nell'Archivio di Coimbra che alla Torre do Tombo di Lisbona: AUC, Provisões, Carta, Alvarás, vol. 4 (1616-1746), fl. 43; Arquivos Nacionais/Torre do Tombo, Mesa da Consciência e Ordens, Provisões, 1696-1719, MCO 254, fls. 154r-v.

della capitale così come la scelta della quadratura e la chiamata di un pittore lisboeta corrobora la condivisione dell'istanza di rinnovamento esemplificata dalla volontà regia del viaggio in Europa. Ciò non significa abdicare dai caratteri identitari più peculiari della nobiltà portoghese e neppure dalla strenua fedeltà al cattolicesimo romano ribadito all'unanimità dal collegio accademico riguardo alla Bulla *Unigenitus*. L'elaborazione concettuale dello spazio simbolico della biblioteca è lo specchio di un rinnovamento culturale che rafforza la centralità politico-religiosa del re come immagine compiuta del *Sábio Cristão*.

La metafora militare organizza lo spazio simbolico complessivo della biblioteca attraverso le immagini di fondazione, fortezza e conquista. Sin dal portale d'entrata l'esortazione si rivolge allo studente-soldato affinché possa conquistare lo spazio interiore della fortezza fondata dalla sapienza<sup>56</sup>. L'avanzare eroico si conclude davanti all'immagine del re ai cui piedi si trovano deposte le armi utilizzate nell'acquisizione della conoscenza. Giunto al termine della sua conquista, lo studente-saggio si specchia nella fortezza incarnata della sapienza: il re, così come è proclamato dal *cartouche* dipinto sulla tela: "*Regia, quam cernis, speculum tibi prestat imago: in speculum totum, quod capit aula, vides. Quae que augusta patent, Ioannes ordine quintus condidit, aeternum príncipe vivat opus*" [Fig. 5].



**Fig. 5.** Giorgio Domenico Duprà, *Ritratto di D. Giovanni V*, Biblioteca Joanina, Coimbra, 1725 circa (foto di Vítor Murtinho).

<sup>56</sup> "Lusiadae, hanc vobis sapientia condidit arcem: ductores libri; miles et arma labor. Lusius, a sapiência fundou para vós esta fortaleza; por capitães os livros, por soldados e armas o trabalho".

Lo spazio interno è segnato dall'asse principale longitudinale che conduce al ritratto del re stabilendo un'affinità con il percorso del fedele nello spazio sacro che, dalla navata, conduce all'altare maggiore<sup>57</sup>. Ma la metafora militare della fondazione della fortezza interiore connota anche la mistica iberica sin dal XVI secolo. La dimensione politica si incontra con quella spirituale, mano a mano che si procede nella spazialità complessa della biblioteca la sapienza unisce la terra al cielo. La conquista della saggezza acquista così una doppia valenza: esteriore e interiore, orizzontale e verticale. Lo spazio della biblioteca rivela multiple spazialità: se la conquista è finalizzata a specchiarsi nell'immagine del re, tale direzione procede per tappe. Ogni sala delimita un mondo coerente in sé che si amplia e si approfondisce progressivamente. In questa espansione del sapere, esteriore e interiore, la quadratura ricopre un ruolo fondamentale.

Per questo motivo la saggezza è incarnata da tre figure allegoriche diverse dipinte negli sfondati dei tre ambienti: *Imago bibliothecae*, *Universitas*, *Enciclopedia*. Lo sguardo non accompagna semplicemente una narrativa lineare, l'intero spazio avvolge lo studente che tocca attraverso i sensi i diversi gradi di conoscenza che si accinge ad apprendere attraverso l'intelletto.

Entrando nella biblioteca la prima sala si presenta come *Imago bibliothecae* e afferma la filosofia naturale come la scienza della conoscenza della realtà. Le allegorie dei quattro continenti sono rappresentate nella base della volta e costituiscono la fonte e la materia dei nuovi libri raccolti in quello spazio. Gli stemmi delle facoltà che lo delimitano sono, infatti, quelli di Matematica e Medicina, il primo dato sino a quel momento come corso libero e il secondo come campo pienamente investito dalla rivoluzione scientifica del secolo anteriore<sup>58</sup>. Il rinnovamento rappresentato dall'introduzione di queste nuove materie di studio è rivelato anche dal tono emozionale della frase posta nella filacteria, l'unica a non essere derivata da una fonte antica: "*Felices ornent haec instrumenta libellos*". Così le nuove scienze rappresentano la prima conquista della saggezza [Fig. 6].

Lo spazio della seconda sala è demarcato dagli stemmi delle facoltà di Legge e Canone e include terre più estese di conquista e altezze più ampie di conoscenza. Nel *Vocabulário Portuguez* Rafael Bluteau definisce l'*Universitas* come "hum ajuntamento de muitas Aulas, Classes, escolas, colégios, mestres e discipulos aos quaes universalmente se ensina todo o gênero de saber mais necessário para a vida natural, a Medicina, para a vida civil, a Jurisprudencia, para a vida Cristã e Catholica, a Theologia"<sup>59</sup>. Lo spazio interiore

<sup>57</sup> António Filipe PIMENTEL, "Domus Sapientiae. O Paço das Escolas", in *Monumentos*, 8, março 1998, pp. 35-39; Id., "Uma empresa esclarecida. A Biblioteca Joanina", in *Ibidem*, pp. 49-51.

<sup>58</sup> Così come la biblioteca rimarrà chiusa sino al 1778, il corso di Matematica verrà istituito solo con la riforma pombalina. Sui libri di medicina in Portogallo vedi Adelino CARDOSO, António BRAZ DE OLIVEIRA e Manuel Silvério MARQUES *Arte médica e imagem do corpo de Hipócrates ao final do século XVIII*, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, 2010.

<sup>59</sup> Rafael BLUTEAU, *Vocabulário portuguez e latino, aulico, anatomico, architectonico, bellico* [...], Coimbra, Colégio das Artes da Companhia de Jesus, 1712, *ad vocem*.



**Fig. 6.** António Simões Ribeiro e Vicente Nunes  
 Quadratura e *Imago bibliothecae*, Biblioteca Joanina, Coimbra, prima sala, 1723-24  
 (foto dell'autore)

della biblioteca inizia a rivelare il suo autore, e l'intera allegoria della seconda sala si unifica nella figura dello sfondato accompagnata da verso finale della IIIa egloga di Virgilio: “*Claudite iam rivos pueri, sat prata biberunt*”. Nell'esegesi del testo classico, Lionel da Costa Lusitano sottolinea come l'autore latino “mostra primeiro as contendas e alteraçoes dos dous pastores e logo o juiz [Palemon] e finalmente a sentença que compõe tudo”, per cui l'ultimo verso significa “allegoricamente [...] deixai de cantar [...] já estamos bem satisfeitos”<sup>60</sup>. La quadratura compone e dà ordine agli elementi costitutivi, alle qualità e ai benefici che compongono il mondo del diritto. L'autorità del mondo antico raffigurata simbolicamente attraverso i busti monocromi degli autori classici sostiene le allegorie dipinte alla base della volta *Onore, Virtù, Fortuna e Fama* mentre l'intero edificio dà slancio all'azione della sapienza attiva, capace di utilizzare con la mano destra la lama affilata del discernimento e di dispensare, con la mano sinistra che stringe il petto, il latte fecondo del sapere [Fig. 7].

<sup>60</sup> Lionel da COSTA LUSITANO, *As églogas e georgicas de Vergílio, primeira parte das suas obras traduzidas de latim em verso solto português; com a explicação de todos os lugares escuros, historias, fabulas que o Poeta tocou e outras curiosidades muitos dignas de se saberem*, Lisboa, Off. M. Manescal da Costa, 1761 (1.<sup>a</sup> ed. 1624).

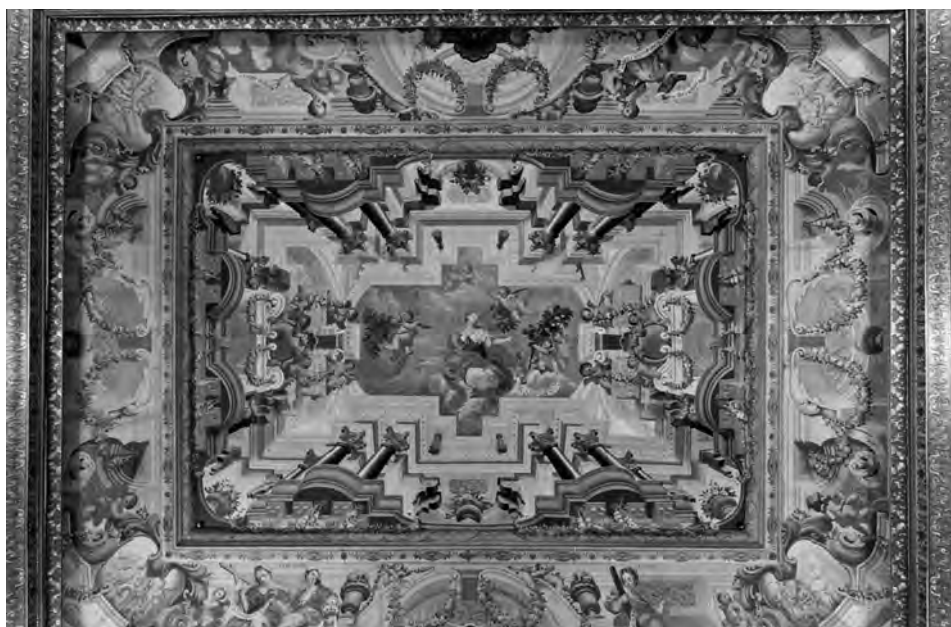


**Fig. 7.** António Simões Ribeiro e Vicente Nunes

Quadratura e *Universitas*, Biblioteca Joanina, Coimbra, seconda sala, 1723-24  
(foto di Vítor Murtinho).

Conquistata la sala dell'*Universitas* lo studente-soldato ultrapassa la soglia della terza e ultima sala: quella dell'*Enciclopedia* o, per meglio dire, della perfetta azione saggia. Fondata sulle linee di demarcazione degli stemmi delle facoltà di Retorica e Teologia, la sapienza come Enciclopedia è intesa quale interconnessione di tutte le facoltà raffigurate allegoricamente alla base della volta: *Natura*, *Artes*, *Astrea*, *Sacra Pagina* tra le quali intercorrono nei monocromi angolari le raffigurazioni della *Concórdia*, *Razão*, *Fidelidade* e *Felicidade Publica*<sup>61</sup> [Fig. 8]. La denominazione scelta per il terzo grado di saggezza ha suffragato le interpretazioni critiche in senso illustrato o illuminista *ante litteram*. Eppure un elemento iconografico ignorato dagli studi precedenti fornisce un'interpretazione più complessa e peculiare dell'intero congiunto simbolico della biblioteca universitaria. Nella sala di Coimbra l'*Enciclopedia* è bendata da una fascia di velo finissimo mentre indica un ramo dal quale pendono libricini-frutti d'oro [Fig. 9].

<sup>61</sup> L'identificazione dei monocromi è stata proposta da Luís de MOURA SOBRAL, "Gravuras e hermenêutica. Os casos da chamada Sala dos Encantos da Música do Paço Ducal de Vila Viçosa e da Sala da Enciclopédia da Biblioteca Joanina de Coimbra", in Isabel MENDONÇA e Ana Paula REBELO CORREIA, *III Colóquio de Artes Decorativas: Iconografia e fontes de inspiração. Imagem e memória da gravura europeia*, Lisboa, Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 20 de Novembro de 2009, in corso di stampa.



**Fig. 8.** António Simões Ribeiro e Vicente Nunes  
 Quadratura e *Enciclopedia*, Biblioteca Joanina, Coimbra, terza sala, 1723-24  
 (foto di Paulo Mendes).



**Fig. 9.** António Simões Ribeiro e Vicente Nunes  
*Enciclopedia*, particolare, Biblioteca Joanina, Coimbra, terza sala, 1723-24  
 (foto di Paulo Mendes).



Virgilio è scelto ancora una volta come guida letteraria per addentrarsi nel decifrare l'enigma del significato. Vengono citati infatti due endecasillabi tratti dal VI libro dell'Eneide relativi al vaticinio della Sibilla Cumana in risposta alla richiesta di Enea di varcare le soglie dell'Ade: "*Sed non ante datur telluris operta subire, / auricomos quam qui decerpserit arbore fetus*". L'accesso è concesso solo a colui che riesce a trovare e a staccare il ramo d'oro, sacro a Proserpina, nascosto tra gli alberi del bosco di Diana. La pianta indicata è il visco, che cresce impiantandosi su altre piante, matura frutti dal colore di perla e, se staccato, diventa di color dell'oro. Questi tre stadi del vischio sono raffigurati nei rami sostenuti dai putti alati che circondano l'*Enciclopedia* e che rievocano i diversi gradi e tipologie di conoscenza progressivamente acquisita passando di sala in sala.

Ma l'interesse del distico sta nella conoscenza della prosecuzione del vaticinio poiché la Sibilla continua dicendo che solo chi è eletto potrà coglierlo, dato che il ramo "ti seguirà da solo / docile e agevole, se i fati ti chiamano; altrimenti / con nessuna forza potrai vincerlo, o staccarlo col duro ferro"<sup>62</sup>. Enea è l'eroe che, ancora vivente, discende nel mondo infero ascoltando la profezia del padre Anchise sulla fondazione di una nuova città e la gloria ventura della sua stirpe. La quadratura della biblioteca è realizzata a partire dal marzo 1723, l'elaborazione del programma iconografico risale quindi ai primi anni venti, il momento di maggiore entusiasmo regio per i grandiosi progetti architettonici riguardanti la capitale elaborati dall'italiano Filippo Juvarra. Lisbona è ripensata e trasformata in 'nuova Roma', la chiesa Patriarcale concepita come una nuova basilica di San Pietro, l'intenso dibattito sul cambiamento del sito palatino coinvolge integralmente l'*entourage* colto della corte del re, la scelta elevata e dominante sul Tejo visualizza l'immagine di capitale coloniale, capo di rotte atlantiche e mondiali, delle cui conquiste l'istituzione nel 1720 dell'Accademia Reale di Storia s'incarica di stabilire e edificare la memoria. Nel passaggio tra il secondo e il terzo decennio del XVIII secolo si afferma chiaramente la volontà regia di auto-rappresentazione di Lisbona come capitale di conquiste ultramarine e, attraverso il controverso antico diritto di Patronato, come capitale religiosa dei territori portoghesi.

Se la relazione diplomatica con Roma è complessa e delicata e l'affermazione del potere regio passa anche attraverso l'ottenimento di grandi privilegi

<sup>62</sup> Virgilio, *Eneide*, VI, 140-148, traduzione di Luca Canali, Milano, Mondadori, 1985, pp. 204-205: "*Sed non ante datur telluris operta subire, / auricomos quam quis decerpserit arbore fetus; / hoc sibi pulchra suum ferri Proserpina munus / instituit; primo avolsa non deficit alter / aureus et simili frondescit virga metallo. / Ergo alte vestigia oculis et rite repertum / carpe manu; namque ipse volens facilisque sequetur, / si te fata vocant; aliter non viribus ullis / vincere nec duro poteris convellere ferro*"; "Ma non si può discendere nei segreti della terra, prima / di avere staccato dall'albero il virgulto dalle fronde d'oro. / La bella Proserpina stabilì che si recasse tal dono / proprio per lei. Spiccato il primo, ne spunta / un altro d'oro, e frondeggia una verga di uguale metallo. / Dunque esplora profondamente con gli occhi, e trovatolo, / strappalo con la mano, secondo il rito; ti seguirà da solo / docile e agevole, se i fati ti chiamano; altrimenti / con nessuna forza potrai vincerlo, o staccarlo col duro ferro".

per il patriarca di Lisbona occidentale e l'ambiguo rapporto di potere che il sovrano stabilisce con l'alto prelato, la volontà della centralizzazione simbolica del potere del Regno di Portogallo sul suo impero coloniale si incardina sulla figura del *Sábio Cristão* rappresentata a Coimbra. Il fatto che l'allegoria dell'*Enciclopedia* sia bendata e accompagnata dal riferimento classico di Virgilio è la chiave di volta di tutto il percorso sin qui svolto dallo studente-soldato. Nell'*Iconologia* di Cesare Ripa l'allegoria dell'*Anima ragionevole e beata* è rappresentata con il volto coperto da un "finissimo e trasparente velo"<sup>63</sup> e la profezia antica della fondazione dell'impero romano acquisisce così la dimensione dell'impero della fede. Il prescelto, l'eletto che potrà realizzarlo incarna e rispecchia le qualità del *Saggio cristiano* così come dimostrato ed esemplificato da padre Rafael Bluteau nelle sue *Prosas Academicas, logicas, fysicas, metafysicas, politicas, cosmograficas, jurisconsultas, e theologicas, demonstrativas das virtudes, e prerogativas do Sabio Christão e manifestadas em sete liçoens na Academia do Conde de Ericeira D. Francisco Xavier de Menezes*, proferite a partire dal 1717 e pubblicate nel 1728<sup>64</sup>. Il periodo di tempo coincide con quello della costruzione e decorazione della biblioteca e lo spazio condiviso della discussione appartiene al palazzo dell'"erudito e virtuoso" citato dal Nunzio nel 1716 tra i compagni solidali del re D. Giovanni V nel progettato viaggio europeo.

Si riconosce così nel testo del padre teatino la fonte letteraria che lo spazio della biblioteca di Coimbra trasforma in immagine. Rafael Bluteau traccia integralmente le qualità dell'essere umano che, attraverso la conquista della saggezza, può giungere ad acquisire una sostanza angelica divenendo tramite tra terra e cielo<sup>65</sup>. I gradi di conoscenza non disdegnano la realtà

<sup>63</sup> Cesare RIPA, *Iconologia*, Roma, L. Facii, 1603: "Anima ragionevole e beata: Donzella gratiosissima, haverà il volto coperto con un finissimo, e trasparente velo, il vestimento chiaro & lucente, a gl'hermi un paro d'ale, & nella cima del capo una stella. Benché l'anima, come si dice da Teologi, sia sustanza incorporea, & immortale, si rappresenta nondimeno in quel miglior modo, che l'huomo legato à quei sensi corporei con l'imaginatione, la può comprendere. Si dipinge donzella gratiosissima, per esser fatta dal Creatore, che è fonte d'ogni bellezza, & per dinotare che ella è, come dice S. Agostino nel libr. de definit. anim. sustanza invisibile a gl'occhi humani, e forma sustantiale del corpo nel quale ella non è evidente, salvo che per certe attioni esteriori si comprende. Il vestimento chiaro, & lucente è per dinotare la purità, & perfezione della sua essenza. Se le pone la stella sopra il capo, essendo che gl'Egittii significassero con la stessa l'immortalità dell'anima, come referisce Pierio Valeriano nel lib. 44 de' suoi Ieroglifici".

<sup>64</sup> R. BLUTEAU, *Prosas portuguezas recitadas em diferentes congressos académicos pelo padre D. Rafael Bluteau, clérigo regular, doutor na Sagrada Theologia, pregador da rainha de Grãa Bretanha, Henriqueta Maria da França, qualificador do Santo Officio no Sagrado Tribunal da Inquisição de Lisboa, e Académico da Academia Real, Parte segunda, Lisboa Occidental, na Officina de Joseph Antonio da Sylva, 1727-1728.*

<sup>65</sup> Rafael BLUTEAU, *Prosas Academicas, logicas, fysicas, metafysicas, politicas, cosmograficas, jurisconsultas, e theologicas, demonstrativas das virtudes, e prerogativas do Sabio Christão e manifestadas em sete liçoens na Academia do Conde de Ericeira D. Francisco Xavier de Menezes:*

... Com a sua lógica, o Sábio Christão sabe tirar proveitosas consequências.

... Com a sua fysica, o Sábio Christão logra huma discreta independência.

naturale e afferma: “o Sábio Christão olha para o Mundo como um livro aberto [...] Contempla a sciencia do nosso saber e o Mundo como vastíssima e numerosissima livraria” e prosegue: “corra o Sábio Cristão toda a esfera do saber, faça a sua curiosidade o gyro de todas as artes e facultades, seja o seu entendimento encyclopedia viva de todas as disciplinas e sciencias, mas no meyo deste scientifico circulo haja sempre polo fixo, centro imóvel para a observação da Ley Divina”<sup>66</sup>. Lo stemma della facoltà di Teologia sovrasta quello della Casa Reale che, a sua volta, incorona il ritratto a figura intera di D. Giovanmi V, incarnazione e specchio di tutte le dimensioni della sapienza contenute e rese manifeste nello spazio fisico e metaforico della biblioteca, come esplicitato dal citato *cartouche* ai cui piedi lo studente-soldato deposita le sue armi di conquista [Fig. 10].



**Fig. 10.** Interno della Biblioteca Joanina, Coimbra 1717-1728  
(foto di Vítor Murtinho).

... Com a sua metafysica, o Sábio Christão he hum admirável abstracto do commum dos homens.

... Com a sua política, o Sábio Christão se accredita no governo de si proprio.

... Com a sua cosmografia, o Sábio Christão he huma viva Universidade do Universo.

... Com a sua jurisprudencia, o Sábio Christão se faz feliz, e glorioso observador da Ley de Deos.

... Com a sua theologia, o Sábio Christão dá vários documentos para a vida temporal, e eterna, in ID., *Prosas portuguesas...*, cit., parte II.

<sup>66</sup> Carlos MARQUES DE ALMEIDA, *O elogio do intelectual: a figura do “Sabio Cristão” nas prosas portuguesas de D. Rafael Bluteau*, tesi di specializzazione, Universidade Nova de Lisboa, 1996, p.233

Si può così attribuire l'ideazione del programma iconografico e del significato metaforico dello spazio della biblioteca al dibattito culturale promosso dall'*Academia dos Generosos*<sup>67</sup> guidata dal 4° conte di Ericeira in un periodo in cui l'elevazione della cappella reale in patriarcale dà avvio concreto al processo di costruzione dell'immagine regia, del potere monarchico e imperiale del Portogallo e della sua autorità nell'ambito della politica religiosa sui territori ultramarini. L'apice di questo movimento di riflessione e creazione dell'auto-immagine del potere regio portoghese è rappresentato dal soggiorno dell'architetto Filippo Juvarra a Lisbona nel 1719, dai progetti architettonici elaborati e dalla complessa vicenda della loro realizzazione o della loro memoria<sup>68</sup>. L'élite aristocratica che aveva condiviso attivamente il progetto del viaggio europeo, gli esponenti più dotti della società portoghese (letterati, medici, artisti), l'ambasciatore straordinario a Roma, rientrato nel 1718, il marchese di Abrantes affiancano e sostengono la volontà di rinnovamento e di imporre la nuova immagine di Lisbona capitale politica e religiosa di un impero.

A questo circolo appartiene anche padre Rafael Bluteau, protetto da Francisco Xavier de Menezes e grazie a lui reintrodotta a corte nel 1714, dopo dieci anni di vita appartata a causa della sua posizione filo-francese durante la guerra di successione, a cui può essere riferita la stesura concreta del complesso programma iconografico-simbolico della biblioteca di Coimbra. Grande bibliofilo, la ricostruzione della biblioteca del padre teatino testimonia l'interesse per la scienza sperimentale moderna condivisa dal conte di Ericeira e dall'estesa rete di letterati e scienziati con cui Francisco Xavier mantiene costanti relazioni in tutta Europa. La ricostruzione della biblioteca di Bluteau rivela la forte presenza di testi scientifici moderni (Copernico, Paracelso, Galileo, Torricelli, Viviani, Cassini, Redi, Boyle, Malpighi, Brahe, etc.), che costituiscono la terza voce più cospicua dopo i testi teologici-religiosi e la letteratura antica<sup>69</sup>.

<sup>67</sup> Riprendo la denominazione dell'Accademia dal testo di R. BLUTEAU, *Prosas portuguesas...*, cit., I parte. Questa definizione è utilizzata anche da João PALMA-FERREIRA, *Academias Literárias dos séculos XVII e XVIII*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1982, mentre Iris Kantor impiega il termine "Academia Portuguesa" come ri-organizzazione dell'*Academia dos Generosos* attiva nel secolo anteriore e promossa dal 3° conte di Ericeira, padre di Francisco Xavier de Menezes. Ver Iris KANTOR, *Esquecidos e Renascidos. Historiografia académica luso-americana (1724-1759)*, São Paulo, Hucitec; Salvador, Centro de Estudos Baianos, 2004, p. 30.

<sup>68</sup> Per la presenza di Juvarra a Lisbona vedi Aurora SCOTTI, "L'Accademia degli Arcadi in Roma e i suoi rapporti con la cultura portoghese nel primo ventennio del 1700", in *Bracara Augusta*, XXVII, 63 (75), 1973, pp. 115-130; António Filipe PIMENTEL, *Arquitectura e poder. O Real edifício de Mafra*, Lisboa, Livros Horizonte, 2002 (1.ª ed. 1992); Walter ROSSA, "A imagem ribeirinha de Lisboa – alegoria de uma estética urbana barroca e instrumento de propaganda para o Império", in Id., *A urbe e o traço*, Coimbra, Almedina, 2002, pp. 87-123; Giuseppina RAGGI, "Filippo Juvarra a Lisbona: un progetto per il teatro del palazzo reale", in Cristina RUGGERO (org.), *Filippo Juvarra (1678-1736). Architetto dei Savoia, architetto in Europa*, atti del congresso, Torino (13-16 novembre 2011), in corso di stampa.

<sup>69</sup> Rafael Ana Isabel ARAÚJO MARQUES, *O vivente livro: o mito da biblioteca ideal nas prosas portuguesas de Rafael Bluteau*, tesi di specializzazione, Universidade do Porto, 2008; C. MARQUES

La costruzione architettonica della biblioteca è contemporanea alla presenza nella capitale del quadraturista toscano Vincenzo Bacherelli, la cui arte, come ho già ricordato, è particolarmente apprezzata e richiesta dai maggiori esponenti della società lisboeta, sia religiosi che, soprattutto, appartenenti alla Grande Nobiltà. Nel 1721 l'artista torna a Firenze, e se non è questa la sede per analizzare e meglio comprendere questa decisione, è certo che ritorna in patria ben inserito e attivo nel mercato dei cambi, attività a cui si dedicherà esclusivamente durante i successivi venticinque anni e che lascia in Portogallo un numero cospicuo di allievi.

La scelta di utilizzare la quadratura per dipingere i tre soffitti della biblioteca universitaria e di chiamare dalla capitale i pittori António Simões Ribeiro e Vicente Nunes corrobora l'esistenza di uno stretto legame culturale tra Coimbra e Lisbona, sancisce una volontà di rappresentazione condivisa e dimostra una chiara comprensione delle potenzialità visuali e simboliche della quadratura. L'alto livello culturale che informa e dirige la costruzione della biblioteca traspare anche da un dato inedito assai interessante che coinvolge direttamente i pittori. Gli artisti eseguono l'opera tra marzo del 1723 e lo stesso mese del 1724. Appena terminata Simões Ribeiro inoltra una richiesta di *merce* quantificata in venti monete d'oro giustificandola con la buona riuscita dell'opera e il grande lavoro di ideazione e disegno che era stato necessario. Quest'ultimo motivo è estremamente raro nei documenti artistici portoghesi, solitamente privi di valutazioni economiche riferite all'atto ideativo. Intorno alla realizzazione della biblioteca vi è dunque un clima maggiormente ricettivo rispetto al valore intrinseco del fare artistico, confermando, ancora una volta, la specularità con l'effervescenza degli avvenimenti della capitale. La volontà regia di dare forma concreta ai progetti juvarriani permane nei propositi del re all'incirca sino al 1726-27, anni in cui si registra un cambiamento nella modalità e nella finalità della politica artistica joanina sino a quel momento perseguita con il forte appoggio della grande aristocrazia portoghese.

Perciò il periodo in cui Antonio Simões Ribeiro redige la richiesta corrisponde al momento più favorevole dell'intento di costruire la nuova immagine della monarchia portoghese. Il pittore rimarca "o primor da arte" delle quadrature realizzate sottolineando come "as ditas casas ficarao com toda admiração e magnificência em forma q. senão achará facilme.te não só neste Reyno, mas em toda a Europa casa mais Magestosa e Magnifica"<sup>70</sup>; avanza poi le considerazioni sul limitato compenso ricevuto "pelas três plantas q

---

DE ALMEIDA, *O elogio do intelectual...*, cit.; Tiago dos REIS MIRANDA, *Gazetas manuscritas da Biblioteca Pública de Évora*, vol. II (1732-1734), Lisboa, Colibri, 2005, pp. 13-42; José Sebastião da SILVA DIAS, "O eclectismo em Portugal no século XVIII (Génese e destino de uma atitude científica)", in *Revista Portuguesa de Pedagogia*, VI, 1972, pp. 3-23; Ofélia Milheiro Caldas PAIVA MONTEIRO, *No alvorecer do 'Iluminismo' em Portugal. D. Francisco Xavier de Meneses 4.º conde de Ericeira*, Coimbra, Coimbra Editora, 1965.

<sup>70</sup> AUC, Bibliotheca, Despesas de Limpeza, Obras, Relatório 1831, IV-1.<sup>a</sup> E-1-2-5.

fez p<sup>a</sup> a d<sup>a</sup> obra conforme se estipulou e contractou na escriptura de remação porem satisfizerao lhe m.to limitadam.te as d.as plantas em q o supp.e gastou m.tos dias, e noutes, e sem duvida merecia m.to bem lhe dessem vinte moedas de ouro pelas tais plantas”<sup>71</sup>.

Se si analizza la cronologia dell’elaborazione del programma e della realizzazione delle quadrature, essa si colloca tra la fondazione della *Academia Real de História* (1720) e l’istituzione dell’*Academia dos Esquecidos* a Salvador de Bahia (attiva tra il 1724 e il 1725) voluta dal vice-re Vasco Fernandes César de Meneses e insediata nel suo palazzo baiano<sup>72</sup>. Il compito dato a quattro accademici Esquecidos di scrivere la storia politica, ecclesiastica, naturale e militare del Brasile procede di pari passo con i propositi dell’*Academia Real de História*<sup>73</sup>. La realtà americana diventa metaforicamente libro da collocare nelle scansie della biblioteca di Coimbra, dal cui centro il ritratto di D. Giovanni V irradia la sapienza del *Sábio e Douro Cristão*, come proclamato sull’architrave esterno: “*Hanc Augusta dedit libris Collimbra sedem, ut caput exoernet bibliotheca suum*”. Politica e conoscenza, il centro politico di Lisbona e il centro accademico di Coimbra, confluiscono verso una nuova attuazione comune, di cui la metamorfosi spaziale attivata dall’architettura e dalle sue dilatazioni quadraturistiche all’interno della biblioteca rimane a testimoniare l’intenzione e la visione. Poiché, come è noto, essa non verrà aperta che nel 1778<sup>74</sup>. Meno conosciute invece sono le richieste reiterate a cadenza regolare dai rettori a D. Giovanni V durante l’intera durata del suo regno e nei primi anni di quello di D. Giuseppe I al fine di dotare la biblioteca dei libri adeguati alle necessità dell’Università. Nel 1746 la dichiarazione del rettore Francisco da Anunciação alla *Mesa da Consciência e Ordens* è esplicita sino quasi all’insolenza.

Na d<sup>a</sup> livraria – scrive – há m.ta falta de livros de todas as faculdades, e a consignaço de cem mil reis p.a o augm.to da mesma livraria he tão diminuta, q em m.tos séculos se não formará livraria completa, e competente a huma Universid.e, que iguala, ou excede as maiores da Europa, e se viria a fazer inútil o dispêndio, q a mesma Universid.e fez na sumptuosidade, e grandeza das cazas da livraria, se esta não houvesse de encher-se de livros, cuja falta me tem requerido os lentes<sup>75</sup>.

Nel 1748 il medesimo rettore invia una relazione richiesta da Lisbona sulla quantità di libri presenti. Considerando anche quelli non presenti *in*

<sup>71</sup> *Ibidem*. Sottolineato mio.

<sup>72</sup> I. KANTOR, *Esquecidos e Renascidos...*, cit., pp. 89-165.

<sup>73</sup> *Ibidem*, p. 100.

<sup>74</sup> La biblioteca apre al pubblico nel 1778 con provvisione regia di D. Maria I. Il registro della nomina del bibliotecario António Ribeiro dos Santos avviene in data 9 ottobre 1777 e quello dei due assistenti Bernardo Alexandre Leal e Domingos António Monteiro nel giorno 17 giugno 1778. I documenti si trovano in AUC, Registo da Bibliotheca, IV-1.<sup>a</sup> E 1-2-7, fls. 5v-7v.

<sup>75</sup> ANTT, Mesa da Consciência e Ordens, Universidade de Coimbra, maço 60, fl. s. n.

situ in tutto sono 6.916<sup>76</sup>. L'ossessione di D. Giovanni V di costituire ricche biblioteche corre parallela a questi eventi e la deviazione di interesse di dotare quella di Coimbra della collezione adeguata va interpretata non come sintomo di resistenza da parte dell'Università a favore dell'insegnamento tradizionalmente impartito e basato sulla seconda scolastica ma va inquadrata nel contesto del cambiamento degli equilibri di corte e dello spostamento delle forze di influenza sul re, principalmente dei segretari di Stato e dei prelati a discapito degli esponenti della Grande Nobiltà<sup>77</sup>.

Il palco dove questo complesso gioco di equilibri di potere mostra dinamiche evidenti è Salvador de Bahia. Il tentativo di impiantare l'*Academia dos Esquecidos* ha breve vita: l'ultima riunione risale al 1725 e solo con l'istituzione dell'*Academia dos Renascidos*, nell'anno significativo del 1759, l'antico progetto verrà portato a buon fine.

Se però, durante il regno joanino, la biblioteca di Coimbra riesce a dotarsi dell'esigua quantità di circa 7.000 libri testi, al momento dell'espulsione dal Brasile della Compagnia di Gesù quella del collegio baiano ne conta almeno 15.000<sup>78</sup>. Sin dalle richieste inviate nel XVII secolo al Conselho Ultramarino per essere riconosciuto come sede di Università, il collegio gesuita si impone come centro di formazione della società coloniale. La centralizzazione culturale resa manifesta dalla metafora teologico-politica dipinta nella biblioteca di Coimbra riceve chiaro contrappunto, alcuni anni dopo, in quella scelta dai gesuiti di Salvador de Bahia.

E è sempre la quadratura e, anche, lo stesso pittore a veicolare la valenza teologico-simbolica e il significato politico-religioso insiti nel complesso dialogo *d'aquém e além mar*. Con l'arrivo a Salvador di Antonio Simões Ribeiro nel 1735 inizia un processo simile a quello provocato a Lisbona dall'arrivo del suo maestro Bacherelli<sup>79</sup>. In questo caso, la diffusione della quadratura passa principalmente attraverso gli spazi religiosi che, all'interno della società coloniale, sono espressione diretta delle dinamiche sociali e politiche.

<sup>76</sup> *Ibidem*, fl. s.n.

<sup>77</sup> Luis FERRAND DE ALMEIDA, "D. João V e a Biblioteca Real", in *Revista da Universidade de Coimbra*, 36, 1991, pp. 413-430.

<sup>78</sup> Serafim LEITE, *História da Companhia de Jesus no Brasil*, Rio de Janeiro, Edições Petróbras, 2004 (1.<sup>a</sup> ed. 1938-1950), t. V, p. 216.

<sup>79</sup> Luís de MOURA SOBRAL, "Uma nota sobre ilusionismos e alegorias na pintura barroca de Salvador da Bahia", in *Varia História*, v. 24, n.º 40, Julho-Dezembro 2008; cf. Vítor SERRÃO, "A pintura proto-barroca em Portugal 1640-1706 e o seu impacto no Brasil colonial", in *Barroco*, 18, 1997-2000. Il contratto per la pittura della cappella maggiore stipulato da António Simões Ribeiro con la Santa Casa da Misericórdia di Salvador si trova nell'Arquivo da Santa Casa da Misericórdia da Bahia, Livro 14 de Acórdãos, 1681-1724, fl. 213v: "Termo de ajuste com o m.e pintor António Simões Ribeiro sobre a obra que se mandou fazer na abobada da capela-mor"; il documento è trascritto con errata indicazione archivistica da Carlos OTT, *Santa Casa da Misericórdia de Salvador*, Salvador, Alfa Gráfica, 1950, p. 181. Per un quadro generale delle arti in Brasile vedi Luís de MOURA SOBRAL, "A expansão das artes: transferências, contaminações, inovações", in Francisco BETHENCOURT e Diogo RAMADA CURTO (orgs.), *A expansão marítima portuguesa, 1400-1800*, Lisboa, Edições 70, 2010 (1.<sup>a</sup> ed. 2007), pp. 403-468.

Uno spazio non propriamente religioso, in quanto appartenente alla parte pubblica del collegio, è la biblioteca il cui soffitto è dipinto in quadratura. Sono scarse le informazioni relative a questa opera, in cui non intervengono i pittori dell'officina gesuita solitamente destinati a risolvere tutte le necessità artistiche dalla Società. In questo caso la scelta cade su un pittore esterno, portoghese che, appena giunge in Brasile, riceve commissioni da tutti i più importanti committenti: confraternite e ordini religiosi.

Nel vano della scala che dà accesso alla biblioteca si trovano tre pannelli di *azulejos* scarsamente valorizzati dalla critica. Questi possono essere databili contemporaneamente al documentato arrivo di *azulejos* per il rinnovamento della cappella interiore del collegio montati nel 1742<sup>80</sup>. Tra il 1737 e il 1740 è rettore del collegio baiano Plácido Nunes. Alla fine del XVII secolo la presenza a Salvador e l'opera di gesuiti quali padre António Vieira e padre Alexandre Gusmão marcano fortemente le istanze e le attività d'insegnamento e culturali della colonia. In questo periodo si forma padre Plácido Nunes: portoghese di nascita, cresce a Bahia e diventa uno dei maggiori letterati della Società di Gesù in Brasile, profondo conoscitore degli scritti di Vieira e, come lui, dedicato bibliotecario<sup>81</sup>. Plácido Nunes fa professione di fede a Salvador ricoprendo in seguito diversi incarichi: nel 1722 è responsabile dell'organizzazione e decorazione della biblioteca del collegio di Rio de Janeiro, le cui scansioni intagliate in "jacarandá e vinhatico não sao lavradas de qualquer modo mas com tal primor que no dizer dos que as viam e admiravam, assim deviam ficar, nuas, na arte de entalhe e pilumento sem mais pinturas nem dourados por belos que fossem"<sup>82</sup>. Nel 1730 è rettore del collegio di Olinda, consultore in quello di Recife nel 1735, venendo eletto a Bahia nel 1737. A partire dal 1740 ricopre la funzione di *consultor provinciae* che mantiene sino alla morte avvenuta nel 1755 risiedendo continuamente a Salvador.

Indubbiamente la sua cultura, la sua formazione e carriera, la loro stessa età (muore infatti nello stesso anno di António Simões Ribeiro) gli permettono di cogliere la potenzialità simbolica e la novità artistica della quadratura introdotta dal pittore portoghese. La sala della biblioteca diventa oggetto di una complessa operazione di significazione simbolica che riflette dinamiche di potere locali e transatlantiche e a cui la quadratura offre i mezzi artistici e visivi adeguati alla sua espressione. La traiettoria di Plácido Nunes all'interno della Compagnia evidenzia il suo ruolo di protagonista nell'ambito della gestione e dell'affermazione della politica culturale degli Ignaziani in Brasile durante la prima metà del secolo. Il dialogo che si stabilisce con Lisbona e con l'operazione di rinnovamento e accentramento cul-

<sup>80</sup> S. LEITE, *História...*, cit., t. V, p. 217.

<sup>81</sup> S. LEITE, *História...*, cit., t. V, p. 214 in cui definisce Plácido Nunes "um dos homens mais cultos do seu tempo, admirador de Vieira e como ele homem de bibliotecas".

<sup>82</sup> S. LEITE, *História...*, cit., t. VI, p. 425.



turale manifestata dalla costruzione della biblioteca di Coimbra è intenso. Anche a Salvador le scienze moderne partecipano all'edificazione della saggezza, il cui *Trionfo* è rappresentato nello sfondato.

Prima di ascendere alla sala della biblioteca gli *azulejos* collocati nel piccolo vano d'ingresso compendiano la tradizione francese degli studi scientifici, retorici e letterari del XVII secolo [Fig. 11]. La posizione strategica attribuita all'*Ottica* collocata di fronte alla scala e alla porta d'entrata alla biblioteca crea una connessione diretta tra il sapere impartito e la scelta di



**Fig. 11.** Vano della scala d'accesso alla Biblioteca, Salvador, Ex-collegio dei Gesuiti, 1740 circa (foto dell'autore).

dipingere in quadratura, il cui legame con la prospettiva, affrontata teoricamente nei trattati di ottica, è tecnicamente implicito nella realizzazione. La rappresentazione del telescopio rafforza visivamente il legame con la scienza sperimentale moderna e il punto di partenza dell'acquisizione della conoscenza nel collegio baiano riecheggia la prima sala della biblioteca di Coimbra. Ma il fatto di essere collocati nel vano della scala rivela un percorso peculiare nel raggiungimento della sapienza. Il movimento, infatti, è esplicitamente ascensionale e, attraverso l'edificazione simboleggiata dalla quadratura, la sapienza attinge la dimensione divina della decifrazione del mistero



**Fig. 12.** António Simões Ribeiro, *Trionfo della Sapienza*,  
Biblioteca dell'ex-collegio dei Gesuiti, Salvador-Bahia, 1737-1740  
(foto dell'autore).

[Fig. 12]. La *Sapienza trionfante* è sostenuta dal *Tempo* e dall'*Occasione*<sup>83</sup> e il significato allegorico rinvia esplicitamente alla tradizione ignaziana attraverso la riflessione di padre António Viera e al ruolo centrale rivestito dall'*Occasione* nella decifrazione del mistero, cioè, della presenza del trascendente nel mondo sensibile. L'*Occasione* rappresenta la capacità degli uomini saggi di riconoscere la direzione della volontà divina dietro la varietà delle apparenze e delle circostanze mondane<sup>84</sup>.

Il percorso della conquista della sapienza esperito dallo studente-soldato in Coimbra si trasforma a Salvador in un'ascensione dall'immanente al trascendente sino ad attingere la capacità di profetizzare i movimenti della Provvidenza Divina. Nel 1696, poco prima della morte e ritornato da quasi quindici anni al collegio di Salvador, António Viera scrive a Sebastião de Matos e Sousa riguardo all'ordine ricevuto dal Generale padre Giovanni Paolo Oliva di dedicarsi alla pubblicazione dei suoi sermoni mentre era intento a scrivere i suoi testi profetici, così commentando tale ingiunzione: "querendo que em lugar de palácios altíssimos me ocupasse em fazer choupanas, que são os discursos vulgares que até agora se imprimiram"<sup>85</sup>. Sono questi 'palazzi' che Plácido Nunes chiede di costruire ad António Simões Ribeiro, affermando una visione formativa e ingaggiando a distanza un gioco di forza con il tentativo avanzato in Coimbra di fondare una nuova maniera di conquistare la conoscenza, delle quali la quadratura aveva parimenti innalzato la 'costruzione'.

La potenzialità del 'pensiero architettonico' di Agostino Mitelli dimostra così la sua vitalità. A distanza di un secolo e all'interno della complessa realtà socio-politica dell'impero portoghese la quadratura traduce in realtà spaziale 'mondi' ogni volta diversi e ogni volta adeguati allo sguardo e all'intenzione di coloro che li immaginano<sup>86</sup>.

---

<sup>83</sup> Luís de MOURA SOBRAL, "Occasio and Fortuna in Portuguese Art of the Renaissance and the Baroque: a Preliminary Investigation", in *Glasgow Emblem Studies*, vol. 13, 2008, pp. 101-123; Id., "Uma nota sobre ilusionismos e alegorias na pintura barroca de Salvador da Bahia", in *Vária História*, 24, 2008, 40, pp. 511-522; l'autore interpreta questa allegoria come segno di una possibile incidenza del pensiero illuminista nella pittura portoghese della prima metà del secolo XVIII. Una diversa interpretazione dell'*Occasione*, in piena sintonia con la dimensione teologica gesuita, è proposta da João Adolfo HANSEN, *Vieira's Cultural Standards in the State of Maranhão and Grão Pará and in the State of Brazil*, testo ricevuto dall'autore proferito alla Brown University nel 2008. Sulla stessa linea di interpretazione critica si collocano gli studi di Alcir Pecora.

<sup>84</sup> Alcir PÉCORA, *Teatro do sacramento*, Campinas, Editora da Unicamp; São Paulo, Editora da USP, 1994.

<sup>85</sup> *Ibidem*, pp. 45-46 e nota n. 23, p. 46.

<sup>86</sup> Ho recentemente riflettuto su questo tema nell'introduzione al nucleo 7 della mostra intitolata "Arquitetura imaginária" di prossima inaugurazione al Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa (Novembre 2012). Rinvio quindi anche a questo testo e alle schede sulla quadratura e sui disegni juvarriani per completare lo scritto qui presentato.