

BPER:

Banca

La **Galleria**

Collezione e Archivio Storico

**La prospettiva
dell'effimero**
Antonio Joli
e la 'scena per angolo'



La prospettiva dell'effimero

Antonio Joli e la 'scena per angolo'

A cura di
Lucia Peruzzi

Grafica del sistema visivo
Avenida

Allestimento
Alberto Rodella e Franco Oddi

Per il Museo Civico d'Arte di Modena si ringraziano:

Francesca Piccinini
Direzione Musei Civici di Modena

Lorenzo Lorenzini
Responsabile raccolte Museo d'Arte e Museo del
Risorgimento, conservazione e prestiti

Cristina Stefani
Curatrice Museo d'Arte

La Galleria

Collezione e Archivio Storico

Responsabile
Sabrina Bianchi

Coordinatrice
Greta Rossi

Curatrice Collezione BPER Banca
Lucia Peruzzi

Curatrice Archivio Storico BPER Banca
Chiara Pulini

Media
Relazioni Esterne BPER Banca
CSArt Comunicazione per l'Arte

Aperture

Settembre

in occasione di festival *filosofia*

Venerdì 18 e domenica 20 dalle 10 alle 18

Sabato 19 dalle 10 alle 23

Ottobre

Venerdì 2 e domenica 4

dalle 10:00 alle 13:00 e dalle 14:00 alle 18:00

Sabato 3 in occasione di "Invito a Palazzo"
dalle 10:00 alle 19:00

Novembre

Da venerdì 6 a domenica 8

dalle 10:00 alle 13:00 e dalle 14:00 alle 18:00

Ingresso libero

Prenotazioni e informazioni per visite
guidate, gruppi e aperture straordinarie
telefono 059 2021598
lagalleria@bper.it

‘La Galleria. Collezione e Archivio Storico’ di BPER Banca riapre le porte al pubblico in occasione della più importante manifestazione filosofica nazionale. Festival *filosofia*, giunto alla sua ventesima edizione, affronta il tema “macchine” attraverso lezioni magistrali, letture, spettacoli, mostre e performance, che avranno per cornice le città di Modena, Carpi e Sassuolo, territori di storico insediamento dell’Istituto.

La prospettiva dell'effimero. Antonio Joli e la 'scena per angolo', a cura di Lucia Peruzzi, è la mostra realizzata da ‘La Galleria’, il progetto culturale volto alla valorizzazione del patrimonio storico-artistico di BPER Banca, che presenta tre tele del pittore modenese divenuto famoso per le sue “vedute”.

“Per il primo anno BPER Banca è main sponsor del festival e ciò conferma la concreta politica a sostegno della cultura, nelle sue diverse espressioni, avviata da tempo con numerosi interventi che affiancano all’attività bancaria specifica un’attenzione particolare ai progetti e alle iniziative di maggiore rilevanza provenienti dalle comunità servite – afferma il Presidente di BPER Banca Pietro Ferrari – Inoltre, la preziosa collaborazione con il Museo Civico d’Arte di Modena conferma la volontà di BPER Banca di creare una rete con le istituzioni cittadine, fondamentale soprattutto in questo momento di ripresa. Questa partnership, dunque, completa e vivifica un ampio progetto di collaborazione culturale e costituisce, al contempo, un nuovo importante tassello delle nostre attività di responsabilità sociale. Affrontare insieme l’incertezza è la chiave per garantire alla comunità un nuovo inizio positivo, partendo proprio dalla cultura”.

In collaborazione con



nell'ambito di





La prospettiva dell'effimero

Antonio Joli e la 'scena per angolo'

Lucia Peruzzi

“Gran sorte ha avuta quivi in questo secolo Antonio Joli modenese, che fondato nelle teorie dell’architettura passò in Roma, e nella scuola del Pannini si formò un de’ più celebri pittori di architettura e di ornato, che vivessero nell’età nostra. Acclamato per tale ne’ teatri di Spagna, d’Inghilterra, di Germania, dove aveva dipinto, divenne in Napoli pittore di Carlo III e del re suo figlio”. Con parole di elogio si esprime l’abate Luigi Lanzi a proposito di Joli all’interno della sua vasta ricognizione sulla *Storia pittorica dell’Italia* pubblicata nel 1789. E’ chiaro che la fama di straordinario vedutista di cui dovette godere il pittore presso i contemporanei fin dagli inizi era destinata a competere con quella di decoratore e scenografo, se non talvolta ad esserne addirittura oscurata. “Nelle grandi dimore inglesi le sue tele venivano considerate come arredi gradevoli” riferisce infatti Ralph Toledano autore di una ricca monografia dedicata alla figura poliedrica di Joli. “In Spagna il prestigioso incarico di scenografo che l’artista rivestì presso la corte borbonica legava il suo nome al mondo fastoso ed effimero della lirica settecentesca, sulla quale dominò il famoso cantante Farinelli. In Italia, ben al di sotto dell’astro sereno di Canaletto, Joli vegetava in fondo al corteo dei diversi Carlevaris, Vanvitelli, Bellotto, Guardi e Marieschi (...). Nel migliore dei casi il suo nome veniva ricordato come cronista aneddótico dei fasti della Napoli dei Borbone”.

In realtà Joli è uno dei protagonisti a livello europeo della ‘veduta’ settecentesca. I suoi impegni in questo campo sono legati generalmente a commissioni di alto prestigio da parte dell’aristocrazia europea e si alternano alla produzione di ‘capricci’ e all’attività di scenografo e di allestitore di feste. Proprio a tal proposito risulta illuminante la riflessione



di Giuliano Briganti che riconosceva un nesso stringente tra quadraturismo prospettico, scenografia teatrale e veduta oggettiva. Ma già lo stesso Roberto Longhi aveva fornito una fondamentale apertura sull'argomento ripercorrendone le tracce storiche: "La prospettiva scientifica aveva offerto ai quadraturisti i primi accorgimenti matematici fin da Melozzo e Bramante; e aveva seguito nel Cinquecento in diramazioni che varrebbe la pena di studiare come più o meno vaghi precedenti della veduta ottica del Seicento. Non è un caso che codesti pittori si chiamassero *prospettivi* sino al Lanzi. E varrà sicuramente ripercorrere



la strada dell'importante corrente bresciana del Cinquecento...e quella lombardo-emiliana...prima di dar luogo alla grande scenografia prospettica dei bolognesi e dei modenesi che, dal Dentone, al Colonna, al Mitelli, al Vigarani, Joli ecc., domina tutta l'Europa" (Viviano Codazzi e l'invenzione della veduta realistica, in "Paragone", 1955, pp. 41-42).

La formazione di Antonio Joli avviene a Modena, dove nasce intorno al 1700, ma già nel 1720 lo incontriamo a Roma accanto al più maturo Panini. Roberto Middione, a cui si deve la prima ricostruzione dell'at-



tività dell'artista nella monografia del 1995, sottolinea che questi sono anni cruciali, durante i quali "l'originaria disposizione per il rovinismo e gli allestimenti teatrali nei modi dei Bibbiena e per la realizzazione di apparati festivi...si arricchisce di aperture in *nuce* verso il più stimolante settore della 'veduta' obiettiva e razionale". La sua crescita artistica, legata dunque anche alla frequentazione di Panini a Roma e affinata poi ulteriormente sugli esempi stimolanti di Canaletto, lo porrà su una linea di perspicuità visiva che fa giustizia degli ultimi resti del vedutismo di stampo pittoresco e idilliaco dandogli una posizione di prima grandezza. Dal 1732, lasciata Modena, il pittore si avvia ad una carriera di respiro internazionale. La sua lunga migrazione lo mette in contatto con diversi ambienti di corte europei: da Venezia si trasferisce in Germania, poi in Inghilterra e infine alla corte di Spagna. Qui, oltre ad assumere il ruolo di scenografo presso il teatro del Buen Retiro, realizza alcune straordinarie vedute nel gusto del Canaletto e di Vanvitelli. Nel 1755 si stabilirà in modo definitivo a Napoli dove nascono le famose vedute della città e del suo Golfo e quelle dei templi di Paestum, bellissi-



Antonio Joli, *Vista di Paestum da Nord*, collezione privata.

me seppur eseguite con intenti semplicemente documentari. Per quanto riguarda invece le scenografie tanto celebrate dai contemporanei, visto il loro carattere effimero, sono rimaste poche labili tracce tra le pagine della sua vita. “I lunghi elenchi di opere, musicisti, librettisti, teatri e di occasioni come carnevali e nozze principesche rinviano solo echi confusi di vocalizzi, fruscii di vita di corte, entusiasmi di dilettanti” (Toledano). Raramente i libretti d’opera riportano il suo nome e, altrettanto raramente, un suo ‘capriccio’ può essere collegato a un progetto specifico. E’ il caso delle tele che vengono presentate in questa occasione, certamente ricordi di qualche invenzione da collegare a opere messe in scena. Con la loro affascinante commistione di artificio e verità ci immergono nel mondo effimero e vivace dei teatri e della scenografia della corte estense agli inizi del Settecento e ci rimandano a quelle suggestive “apparenze di scena” che si susseguivano sapientemente durante gli spettacoli: “atrii grandi illuminati, fabbriche remote e rovinare, fabbriche diroccate”.

Grazie all’esempio della vicina Bologna, già dal secolo precedente si erano radicate a Modena con grande successo specializzazioni pittoriche come l’ornamentazione architettonica, il rovinismo e la scenografia prospettica. Questi generi, comuni del resto a tutta l’area emiliana, potevano tradursi in forme auliche e grandiose e assecondare così il desiderio di spettacolarità tipico di una corte barocca. Nella città estense d’inizio Seicento, da poco assunta al rango di capitale del ducato, il potere del casato si manifesta attraverso quei riti di autocelebrazione che, nei palazzi, nei teatri, nelle chiese e nelle piazze, prendono la forma di straordinari apparati effimeri: macchine, caroselli, tornei, giochi d’acqua e ‘fuochi d’allegrezza’. Per questi allestimenti sono impiegate personalità artistiche di ogni tipo, non solo progettisti e scenografi, ma anche architetti e noti pittori che, all’occasione, si cimentano in ardite invenzioni per offrire al pubblico effetti e artifici mirabolanti. In questi anni emergono nomi famosi, come quello del romano Bartolomeo Avanzini, architetto

delle fabbriche ducali, o ancora quello di Gaspare Vigarani, nominato a sua volta ‘Soprintendente generale alle fabbriche e feste’. Personalità eminente nella cultura e nella politica del Ducato, il grande architetto reggiano si fece conoscere anche per il suo talento nell’invenzione e nell’allestimento di macchine per le feste e gli spettacoli con risultati straordinari. Famosi furono infatti i festeggiamenti in occasione delle nozze di Francesco I con la terza moglie, la principessa Lucrezia Barberini, celebrate nel 1654. Ma altrettanto spettacolari furono gli allestimenti per i funerali dello stesso duca nella chiesa di Sant’Agostino nel 1659. Il progetto della ricca scenografia, che prevedeva una decorazione di paraste e statue collocate in nicchie, fornì il modello per il rifacimento della chiesa tre anni dopo. L’artista, dopo questi anni trascorsi nei territori estensi arriverà a esprimere l’apice della sua creatività nella Parigi dei tempi di Luigi XIV, in un affascinante connubio del tutto barocco tra ingegneria, architettura, alchimia e scenotecnica. Il teatro delle Tuileries, la *Salle des machines*, di concezione assolutamente nuova e di dimensioni senza precedenti, celebra con “ammirabile magnificenza” i fasti e il potere assoluto della corte di Francia. La sua eredità verrà raccolta con onore dal figlio Carlo nominato da Luigi XIV “Intendant des machines et plaisirs du Roy, inventeur et conducteur des machines, intendant des machines des theatres, ballets et fetes royales”.

In genere gli ambienti della corte estense sono orientati verso artisti forestieri, almeno per quanto riguarda gli incarichi più prestigiosi. Il folto numero di maestranze specializzate che viene impiegato nei cantieri della nuova capitale proviene in gran parte dalla vicina Bologna, il centro propulsore della cultura scenografica e teatrale del tempo, e si mostra in grado non solo di realizzare imprese decorative assai vaste ma anche di far fronte alle richieste di apparati scenici e festivi da parte della corte consapevole dell’importanza del messaggio dell’arte ai fini della propria celebrazione. Basti pensare all’attività modenese



di Michelangelo Colonna e Agostino Mitelli, protagonisti di un settore caratterizzante la tradizione artistica emiliana come la quadratura, un genere pittorico che, attraverso l'applicazione del metodo della prospettiva lineare, supera e dilata illusoriamente i limiti fisici della parete con gli strumenti dell'inganno ottico. Tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento la tradizione scenografica avrebbe ricevuto poi un impulso decisivo dall'adozione della 'scena per angolo' introdotta per la prima volta da Ferdinando Bibiena. La 'scena per angolo' sarebbe stata capace di dischiudere straordinarie possibilità alle ricerche di una spazialità fantastica ma nello stesso tempo sempre fedele al principio della verosimiglianza, del tutto innovativa rispetto alle tradizionali costruzioni prospettiche di ascendenza rinascimentale.

La grande decorazione a Bologna

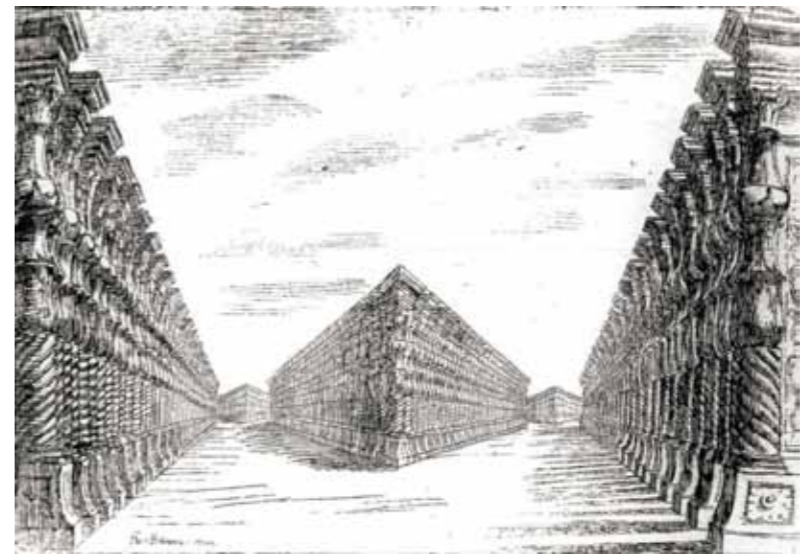
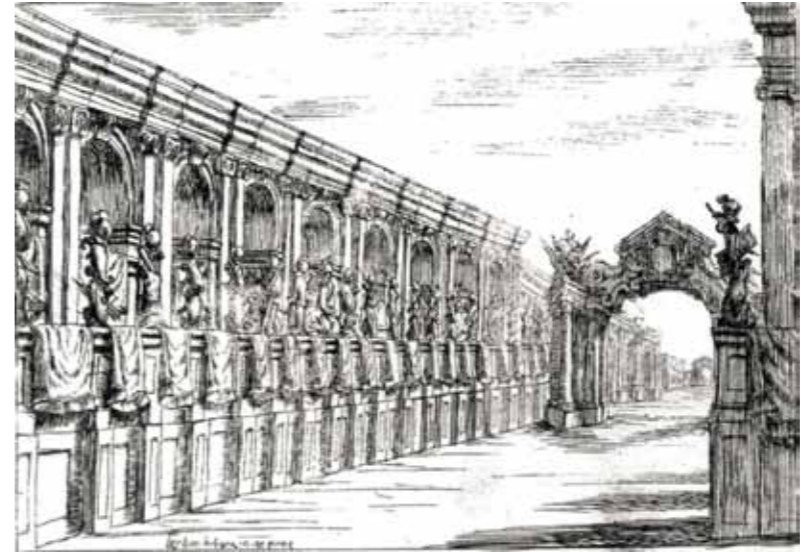
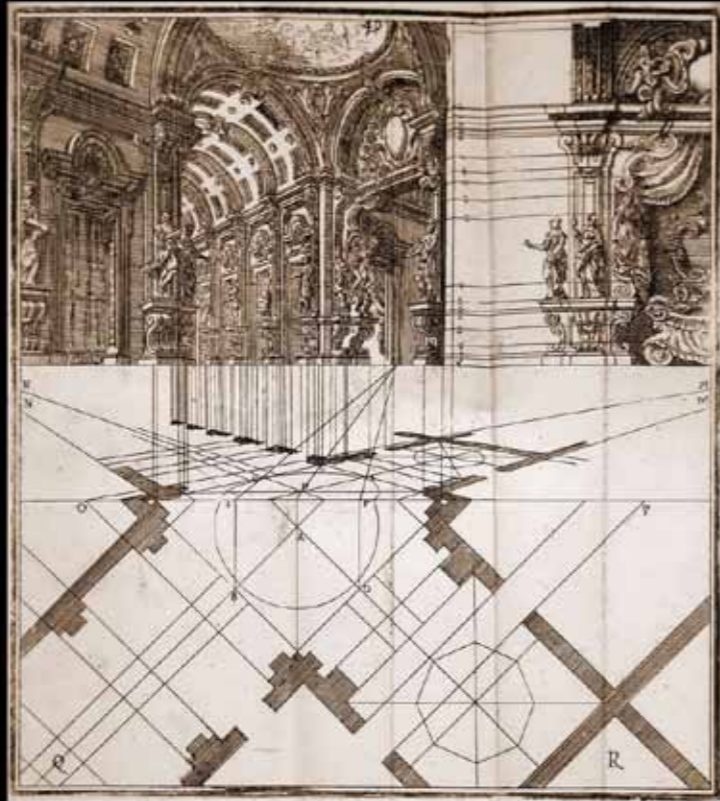
Già nell'introduzione alle *Pitture di Bologna* del canonico Carlo Cesare Malvasia (1686), testimone di prima mano e storico appassionato della vita artistica della città, trapela, pur in un elogio che ci può apparire eccessivamente enfatico, una profonda consapevolezza della crescita della pittura decorativa bolognese e del suo allineamento ai livelli della cultura barocca romana. Quello dei pittori di architettura a Bologna è un capitolo di storia straordinario, che risale in realtà a precedenti cinquecenteschi ma trova un suo primo fondamento nell'attività di Girolamo Curti, detto il Dentone. "Rappresentò quel ch'è, e che può stare, non ciò che mai si vide, e che non può essere...fu similmente il suo disegno reale, non ideale, fondato, non sognato con le sue prove, e con ragione, non a capriccio, e a discrezione", dice di lui il Malvasia nella *Felsina pittrice* (1678) con il suo linguaggio barocco sempre un po' sopra le righe. Ricorrendo ai trattati del Serlio e del Vignola, il Dentone si rifà alle certezze della prospettiva rinascimentale nella centralità severa dei suoi colonnati dorici e dei suoi lacunari, sempre condotti con quel solido e forte classicismo senza orpelli che trova la sua bellezza proprio nelle terse strutture che risaltano nel lume unito. L'attività del Dentone, che si esplica, oltre che a Roma e Ravenna, anche presso le corti di Parma e di Modena, è strettamente connessa alla pratica teatrale, nella quale trasferisce gli scorci che lo hanno reso celebre come fresco. Ancora una volta Malvasia offre un'illuminante chiave di lettura dell'illusionismo messo in opera dall'artista in questo campo ponendo l'accento sul *topos* dell'inganno. "Le scene da lui dipinte ne' teatri erano così caricate ne' primi pezzi, e così diminuite negli ultimi, con tanta opposizione di fierezza e dolcezza, che mostravano in poco sito un viaggio immenso, e prendevano con l'aggiustatura del lume ben compartito un tal rilievo quegli edifici, che, come dissi, bisognò più volte salir su' palchi a toccarli, per disinganno dell'occhio affascinato, e sovra fatto da tanta maestria".

La gloriosa vicenda degli “ornatisti e de’ prospettivi”, come vengono definiti dal Lanzi nel suo lungo ed entusiastico *excursus* dedicato agli scenografi e ai quadraturisti bolognesi all’interno della sua *Storia*, raggiunge un respiro del tutto internazionale ad opera di Angelo Michele Colonna e Agostino Mitelli: “Invecchiata alquanto in Bologna la gloria dei figuristi, ecco sottentrare ad essa quella degli ornatisti e de’ prospettivi, e far leggi e produrre esempi, che siegue tuttavia a gara l’Italia e il mondo. Furono il Colonna e il Mitelli colonne che posero la meta, e ‘l non più oltre a tal professione...”: così affiatati nella loro collaborazione che anche le loro biografie nelle pagine del Malvasia diventano un inestricabile intreccio. Dopo il Dentone sono loro a rinnovare la quadratura adottando con grande libertà sistemi a più fuochi ottici, immaginando balaustre e scalinate arricchite di cariatidi e finte statue. Ogni loro impresa propone diverse e sempre più complesse costruzioni dell’immaginazione: un ricchissimo repertorio di “immensità e catastrofe di quantità infinita di robbe”. I loro affascinanti giochi illusionistici si snodano nelle quinte architettoniche scorciate e negli ingannevoli fondali nelle pareti di Palazzo Pitti e di Palazzo Ducale di Sassuolo, dove nel 1646 iniziano la decorazione con prospettive nel cortile per poi realizzare, tra il 1647 e il 1648, il sorprendente incastro di finte architetture nel salone delle Guardie. Gli spazi si amplificano e le volte si spalancano in mezzo al moltiplicarsi sapiente degli scorci, in analogia con quanto viene prodotto anche in campo scenografico e teatrale, dove gli “atrii magnifici” e le “scale regie” si aprono in sfondati, lanterne, ballatoi, finti palchetti. Ma lo sguardo dello spettatore non si perde mai nel brulicare frastornante delle decorazioni perché, pur nel variare di incastri e rotazioni, ha sempre la possibilità di appoggiarsi a una “soda” e “naturale” architettura e a una chiara visione distributiva. “La crescita e profusione di espedienti ornamentali (cornici, ghirlande, bassorilievi e figure simulate dal vivo), getta le basi per quello che sarà per molti anni il modo bolognese di fare decorazione barocca, che

è piuttosto una crescita di gradevoli orpelli, di vegetazioni piacevolissime, in simbiosi con una struttura decisamente compatta, organata secondo principi positivi di necessità prospettica” (R. Roli, *Pittura Bolognese, 1650-1800. Dal Cignani al Gandolfi*, Bologna 1977, p. 75). In questo modo la cultura emiliana definisce il proprio modello di montare macchine architettoniche, siano esse scene, sale, navate di chiesa o scaloni, accostando illusionisticamente architetture costruite e architetture dipinte in ambienti esplicitamente scenografici. E mentre Michelangelo Colonna forniva gli ultimi esempi del suo illusionismo che, fra colonne e loggiati, apriva all’atmosfera gli spazi di saloni e cappelle, era ancora in auge la figura di Andrea Seghizzi, altro geniale allievo del Dentone, che alternava l’attività di quadraturista a quella di scenografo e allestire teatrale. E’ proprio nel giro di queste ultime esperienze, nel quale suscitavano grande interesse i *Paradossi* prospettici di Giulio Troli usciti nel 1672, che crebbe e si affermò Ferdinando Bibiena.

I Bibiena e la ‘riforma del punto di vista’

“E’ stato Ferdinando Bibiena, né può da alcuno negarsi, il ritrovatore di quelle meravigliose scene che giornalmente si veggono su i moderni teatri d’Europa, né di ciò solo che all’architettura e pittura riguarda ma della maniera ancora ond’ora si muovono e cambiano sì prestamente che quasi l’occhio non s’avvede”. Così Giampietro Zanotti nella *Storia dell’Accademia Clementina* coglie gli aspetti più moderni dell’opera del capostipite della dinastia dei Galli Bibbiena. Il suo rivoluzionario modo compositivo ricerca il superamento del principio scientifico basato sulla organizzazione dello spazio scenico secondo un fuoco unico centrale tendente all’infinito. Vengono in questo modo proposti scorci ancor più fortemente angolati, con punti di fuga al di fuori del quadro visivo, o prospettive a fuochi multipli e incrociati. Ferdinando, e con lui Francesco e i rispettivi figli e nipoti, sono pittori quadraturisti e architetti; ma è soprattutto con la loro straordinaria attività teatrale, esplicata anche



Ferdinando Galli Bibiena. *Studio per veduta d'angolo*.
Ferdinando Galli Bibiena, *Piazza adornata per l'incoronazione di Didio*, Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale.
Ferdinando Galli Bibiena, *Logge terrene*, Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale.

nella costruzione di sale per lo spettacolo, che conseguono il loro vasto successo europeo. In teatro l'innovativa adozione della 'scena ad angolo' con l'inedita fuga prospettica in diagonale scardina violentemente l'unità dell'ambiente. Alla tradizione barocca caratterizzata dall'unicità del fuoco prospettico e dalla illusionistica continuità di spazi tra organismo teatrale e sistema scenico sprofondante all'infinito, si sostituisce una struttura poliprospectica, che si pone come mondo separato, se non vero, verosimile, "spettacolo nello spettacolo".

Come dichiara lo stesso Ferdinando, da tempo trasferitosi nel ducato dei Farnese, l'applicazione di questo metodo alla scena avviene "al tempo in cui facevo le scene a Piacenza", "che poi riuscirono le più famose che si facessero in Italia", cioè con *Didio Giuliano*, scritto da Lotto Lotti e messo in musica da Bernardo Sabatini con cui nel 1687 si inaugura il restauro del teatro ducale. In questo dramma di argomento storico vengono abbandonate quelle macchine per apparizioni divine o quelle complicate metamorfosi frequenti nei melodrammi di argomento mitologico prediletti dalle corti barocche. Ai fini della 'meraviglia' esse erano sostituite dal rapido susseguirsi di ben dieci cambiamenti di scene per angolo, alcune che sembravano attraversare il palcoscenico in diagonale, altre a fuochi multipli e incrociati. L'originalissimo impianto prospettico, sempre diversamente orientato e autonomo rispetto allo spazio della sala teatrale, arriva a risultati di coinvolgimento assolutamente inediti e fondamentali per gli sviluppi della scenografia italiana ed europea. Queste innovazioni, che cominciano a diffondersi già a partire dal nono decennio del Seicento, verranno poi date alle stampe a Parma nel 1711 e a Bologna nel 25 e nel 32.

In un fondamentale contributo dedicato a questo argomento Deanna Lenzi nel catalogo della mostra *L'arte del Settecento emiliano. Architettura, Scenografia. Pitture di paesaggio*, (1980 pp. 147 – 155) mette in luce l'importanza che ciò sia accaduto proprio a Piacenza, davanti a un mo-

derno e vasto pubblico pagante che vi accorre anche dalle zone limitrofe: "quel pubblico presso il quale, più precocemente che nelle sedi di corte, si era diffuso l'amore per il melodramma nella sua accezione più laica e sentimentale, e per il quale l'opera in musica, espressione della crisi della coscienza europea, era ormai divenuto elemento di coesione civile." E la riforma del punto di vista attuata dai Bibiena, continua la studiosa, "valse appunto ad esprimere in campo scenografico il rinnovato rapporto realtà-finzione, sala-palcoscenico, attori spettatori. Un rapporto più critico e attivo che per il passato; non di rispecchiamento metaforico o di "autocontemplazione indotta", come nel teatro di corte del Cinquecento e del Seicento. "La dispersione o dissociazione del centro ottico che per tal via essi perseguono, di contro all'unicità del punto di vista della scenografia seicentesca, è appunto il mezzo che permette di dare validità ottica e prospettica – di moderna visione, dunque – ad un elevato numero di spettatori in collocazioni spaziali diverse, non solo a chi siede nella zona privilegiata, il palco del principe, o in quella situazione si identifichi illusionisticamente". Un sottile calcolo di stampo già razionalistico, comincia dunque a distinguere realtà e invenzione, delimitandone ruoli e funzioni.

La giovinezza di Joli a Modena

Non v'è dubbio che nel fertilissimo panorama culturale settecentesco i Bibiena rappresentino uno dei fenomeni di maggior incidenza, e non solo nel campo della scenografia. Le loro realizzazioni tra Mirandola, Carpi, Novellara, Reggio e Modena costituiscono la base, sin oltre la metà del Settecento, di ogni iniziativa scenografica e teatrale. Nella città estense influssi bibieneschi si riscontrano nella magnificenza delle decorazioni realizzate per luoghi pubblici, come la solenne incorniciatura prospettica eseguita con intenzionale grandiosità nel salone d'onore del Palazzo Ducale da Enrico Haffner; o ancora la finta architettura del soffitto della Sala dei Cardinali nel Collegio di San Carlo, dove, sulla



traccia delle quadrature lasciate incompiute da Giuseppe Dallamano, si innesta l'intervento del reggiano Pellegrino Spaggiari, allievo appunto del Bibiena.

In questo panorama di pittura di prospettive e rovine spicca il caso di Antonio Joli. È il grande letterato Girolamo Tiraboschi a ricordare un numero piuttosto significativo di artisti modenesi dediti al quadraturismo e alla prospettiva architettonica nelle *Notizie de' Pittori, Scultori, Incisori ed Architetti nati negli Stati del Serenissimo Duca di Modena* pubblicato nel 1786, un testo esemplare nel panorama della storiografia illuminista. Tra questi artisti, nella breve biografia a lui dedicata, Joli viene definito come "uno dei più valorosi Pittori d'Architettura e d'Ornati, che a nostri giorni siano vissuti". Di Joli l'erudito modenese mette in luce la rinomatissima carriera di scenografo e apparatore: "Fecondo nell'invenzione, naturale nell'espressione e meraviglioso nello spiegar l'idee dei Poeti" lo definisce in modo encomiastico. Se in questo giudizio si adombra un certo tono di orgoglio campanilista nei confronti del concittadino, d'altro canto sono molto suggestive le parole che Carlo Goldoni dedica all'artista modenese nelle sue *Memoires* pubblicate a Parigi nel 1787: "Il melodramma che aveva titolo *Oronte Re de' Sciti* ebbe un successo strabiliante. La musica di Buranello era divina, le scene di Jolli magnifiche, i cantanti eccellenti; del libretto non si faceva parola, ma non per questo l'autore godeva di meno successo di questo spettacolo affascinante". Come giustamente sottolinea Ralph Toledano "con civettuola modestia Goldoni, autore del libretto di *Oronte*, si mise un passo indietro rispetto al regista dello spettacolo affascinante, lasciando il primato del successo dell'opera agli altri artisti".

Secondo il Tiraboschi Joli ha affrontato la prima formazione artistica presso la bottega di Raffaele Rinaldi detto il Menia, un interessante pittore di prospettive e di architetture che in un precoce viaggio a Roma aveva conosciuto le eleganti invenzioni di Viviano Codazzi. Nella terra



emiliana dove Joli inizia il suo apprendistato la pittura di prospettiva si svolge in rapporto diretto con la grande avventura della scenografia teatrale e lirica. Secondo lo stesso Tiraboschi, ben informato anche sulle vicende successive, gli interessi del pittore agli esordi si dividono tra le decorazioni a fresco nei palazzi patrizi e l'attività di scenografo. "Per un artista di mestiere, legatissimo alle committenze ed al rispetto di certe regole tematiche e compositive, non faceva alcuna differenza impegnarsi in un genere piuttosto che in un altro. Joli fu dunque versato sia nell'esecuzione di 'capricci' che di vedute reali che di allestimenti festivi o teatrali, anzi quella di scenografo per vari decenni fu la sua professione ufficiale" (Middione). La sua carriera di scenografo, di cui queste tele costituiscono una rara testimonianza giovanile, affonda le radici proprio nel fervido e sfaccettato panorama artistico della città natale, dove uno degli episodi fondamentali era stata la costruzione del Nuovo Teatro di Corte avvenuta nel 1686 sul lato orientale del Palazzo Ducale in sostituzione di quello precedente di Vigarani, non più adatto al nuovo tipo di rappresentazioni sceniche. Graziella Martinelli Braglia nell'affrontare l'argomento dell'edificazione del Nuovo Teatro di Corte parla di "un piccolo ma cruciale cantiere, ove, sotto la direzione di Francesco Stringa, che sovrintende alle fabbriche governative, un gruppo di artisti locali, Agostino Stringa, Sigismondo Caula, Jacopino Consetti, Raffaele Rinaldi detto Menia, Pellegrino Dallamano, Tommaso Costa, lavora alla parte decorativa, a cui pure attendono Francesco Bibiena e Marcantonio Chiarini, con al seguito un nutrito corteggio di compagni pittori bolognesi, mentre fornisce assistenza tecnico - ingegneristica il veneziano Tommaso Bezzi" (1983, pp. 51-52). Ma a Modena non mancano poli teatrali a conduzione privata, particolarmente significativi dal punto di vista sociale per il ruolo che vengono ad assumere, improntati come sono non più sul principio di celebrazione dinastica, ma sul fattore di profitto: è il caso del Teatro Fontanelli e della sala gestita dal conte Nicolò Molza. E proprio al Teatro Molza, su scenografie realizzate



da Joli, di gusto modernamente bolognese, verranno allestiti nel 1737 il *Baiazette* musicato dal Gasparini e, due anni dopo, l'*Artaserse* del Metastasio. Possiamo immaginare il giovane artista modenese al lavoro, ormai completamente affascinato dal mondo fantastico ed effimero dei Bibiena e dalla loro innovativa e celeberrima scena ad angolo.

Senza dubbio le opere qui presentate, le uniche che conosciamo di questo tipo allo stato attuale degli studi, nelle quali è fortissima l'evocazione di macchine sceniche e quinte di teatro, costituiscono ricordi di sue scenografie per produzioni teatrali, salvate dalla loro condizione effimera dal desiderio dell'artista di trarne eleganti dipinti da cavalletto. Nella soluzione scenografica del taglio obliquo della veduta, nei motivi di balconate aggettanti, di balaustre e di cartigli denunciano un puntuale adeguamento ai dettami bibieneschi. D'altronde non sorprende che Joli si sia ispirato a colui che, attraverso il Menia e poi attraverso il Panini, è stato il suo maestro spirituale, con l'aggiunta però di tanti altri elementi di stampo emiliano: si pensi al tema della colonna libera inventato da Antonio Magenta come elemento enfaticamente e partito ritmico dell'architettura. Ma compaiono anche le nostalgie medievali del Mirandolese riecheggiate dalle arcate di stampo goticizzante, o ancora la libertà pittorica delle figurine eleganti e vivaci e la luce balenante e scenica di matrice teatrale in omaggio al Bigari. Proprio sulla base di queste tele hanno preso corpo le nostre conoscenze circa la prima produzione pittorica di Joli. Alle due già appartenute alla raccolta di Matteo Campori, donata nel 1929 al Comune di Modena, *L'Incendio di Troia* e *Sansone abbatte il tempio*, quest'ultima firmata "Anto. Jolli Modonese fecit" sul basamento della balconata a destra, Daniele Benati ha collegato la tela di proprietà Bper, dove il pittore replica con alcune varianti il *Sansone abbatte il tempio*. Partendo da queste opere, che testimoniano l'impegno di Joli nel campo del capriccio architettonico e il suo interesse per soggetti di questo tipo, si è potuto procedere alla ricostruzione della fisionomia dell'artista da

quando, ancor giovanissimo, apre gli occhi sul vasto panorama della quadratura prospettica emiliana, ormai dominato dalla famiglia dei Bibiena.

I dipinti corrispondono dunque a produzioni teatrali nel cui libretto non è stato menzionato il nome dell'artista, trasposizioni di scenografie smarrite da collegare probabilmente con opere musicali messe in scena negli anni intorno a quel 1725 che Tiraboschi fissava come anno di ritorno del pittore da Roma, concluso l'alunnato presso il Panini. Questa datazione, già indicata da Fiorella Frisoni che per prima sottopose le due tele a un accurato vaglio critico, trova conferma nell'impianto fortemente scenografico e teatrale delle composizioni. Nella scena dell'incendio in particolare, che si rifà strettamente allo stereotipo bibienesco degli *Atri Regi* analogamente articolati su di una concatenazione di cortili e quinte architettoniche per piani avanzati, sembra addirittura di riconoscere il Campidoglio nel fondo nebuloso. Più audace la scena con Sansone, dove viene colto proprio l'istante del crollo del tempio, prima dell'accumulo delle macerie sul palcoscenico. Il contenuto narrativo è chiaramente un pretesto per la virtuosistica restituzione di una complessa architettura classica con una vasta cupola che ricorda il Pantheon. La suggestiva invenzione di rappresentare il crollo in atto, esempio di composizione pittorica filtrata dalla scenografia, costituisce una rarissima annotazione di tecnica teatrale, il cosiddetto diroccamento a vista. Infatti, come sottolinea Graziella Martinelli Braglia nell'interessante interpretazione che ci restituisce dell'opera, "la trasposizione iconografica di un tempio, o torre, o palazzo che poi dirocca abitualmente restituisce la scena al suo stadio finale, ovvero come un cumulo di macerie e di rottami sul palcoscenico, mentre qui al contrario viene fissato il momento in cui, a teatro, tramite complesse manovre di funi, di pesi e contropesi che reggevano i pezzi in precario equilibrio, l'edificio diroccava a vista". Rispetto poi al dipinto della raccolta Campori, dove un maggior arretramento delle architetture verso

il fondo lascia in ombra il proscenio, nel caso della tela appartenente alla collezione Bper il crollo sembra fermarsi in un momento lievemente antecedente e consente una visione più ampia della struttura interna, dove si riconosce ancora il doppio ordine di loggiati sovrapposti e affacciati sulla grande sala centrale sopra la quale ormai si apre il cielo azzurro. “In questo modo i personaggi che danno vita al dramma si riducono a figurette gesticolanti oltre il piano che precipita in rovina, e lo stesso Sansone, vestito di un mantello rosso, occupa sì il centro focale della scena, ma si perde nella vastità del pensiero architettonico che lo sovrasta e che sta per seppellirlo” (Benati). Queste immagini dunque diventano quasi trasognate e inquietanti trasposizioni di uno smarrimento dell’animo. Pur nella loro dimensione di costruita e macchinosa finzione teatrale, sembrano accendersi di suggestivi balenii, in preda a forze misteriose e incontrollabili che trascendono l’uomo e rimandano a quel ‘sublime’ preromantico che, in apparente contrasto, convive con l’altro versante del linguaggio dell’artista, quello più razionale e lucido del vedutismo, cresciuto su altri orientamenti di stampo illuministico, in una dicotomia non insolita per le molteplici sfaccettature della cultura settecentesca.

Bibliografia delle opere

M. Campori, *La Galleria Campori donata al Comune di Modena*, Modena 1929, p. 45, tavv. CIX-CX; F. Frisoni, in *Mostra di opere restaurate. Secoli XIV-XIX*, cat. della mostra, Modena 1980, pp. 80-81 nn. 51 a-b; G. Martinelli Braglia, in *Alessandro Stradella a Modena. Musica documenti, immagini*, cat. della mostra, Modena 1983, pp. 62-63 n. 80; A. Garuti, *Dalla scena al privato: testimonianze della decorazione prospettica a Modena nel XVIII secolo*, in *Alessandro Stradella e Modena*, Atti del Convegno (1983), a cura di C. Gianturco, Modena 1985, p. 209; F. Frisoni, in *L’arte degli Estensi*, cat. della mostra, Modena 1986, p. 299 nn. 231-232; R. Middione, *Antonio Joli*, Soncino 1995, p. 46; D. Benati-L. Peruzzi, in *Collezionisti si nasce. La Galleria di Matteo Campori a Modena*, a cura di E. Pagella, cat. della mostra (Vignola), Modena, 1996 p. 65; D. Benati, in *Percorsi nell’arte dal XVI al XVIII secolo*, a cura di D. Benati, cat. della mostra, Galleria Fondantico, Bologna 2002, pp. 86-88 n.16; L. Peruzzi, in *Musei civici di Modena. I dipinti antichi*, a cura di D. Benati-L. Peruzzi, Modena 2005, p. 101, nn. 74 a, b; Ralph Toledano, *Antonio Joli*, Torino 2006, pp. 88-90.

