

GLI ARTISTI DEI LAGHI

La prassi operativa lacuale tra fine dell'*Ancien Régime* e Restaurazione Continuità, mutamenti e nuove prospettive

Massimiliano Ferrario
Università degli Studi dell'Insubria

ABSTRACT

Il presente contributo mira, con taglio metodologico, a mettere in luce le continuità e i mutamenti della prassi operativa, già codificata dagli Artisti dei Laghi in epoca medievale e implementata lungo tutta l'Età Moderna, nel periodo compreso tra la fine dell'Antico Regime e la Restaurazione. In particolare, saranno analizzate le cause alla base della parziale crisi del sistema in ambito italiano ed Europeo e, al contempo, della sua affermazione in contesto internazionale, *in primis* relativamente al perdurare della capillarizzazione russa, ma anche, fra Otto e Novecento, alla penetrazione nel continente americano e nel Sud-est asiatico. Le soppressioni degli ordini religiosi, la secolarizzazione, la disgregazione dell'unità familiare sancita dall'adozione del Codice Napoleonico, la nascita del Canton Ticino e il progressivo fenomeno della globalizzazione contribuirono, da un lato, a fare perdere alle maestranze lombardo-ticinesi alcuni dei capisaldi storici che avevano decretato la fortuna del *modus operandi* nei secoli; dall'altro, sfruttando pragmaticamente l'imposizione della temperie classicista, prima, e dell'eclettismo storicistico, poi, a garantire rinnovate possibilità di lavoro, legate a nuove specificità artistiche e artigianali (ceramiche, porcellane, incisioni, scenografie teatrali). Un nuovo inizio che, nei fatti, sancì la rinascita del modello, a conferma della sua capacità di sopravvivere, sebbene in parte modificato, sino alla metà del Novecento.

The paper aims, with a methodological approach, to highlight continuity and changes in the good practice – already codified by Lake Artists during Medieval times and improved through the Modern Age – in the period between the end of the *Ancien Régime* and the Restoration. The analysis focuses especially on the root causes of the partial crisis of their working system both in Italy and Europe and their new diffusion in different international settings, primarily considering the continuation of their presence in Russia, but also, between XIXth and XXth century, their penetration in the American continent and in South-East Asia. The suppression of the religious orders, the secularization, the break-up of family unity ratified by the adoption of Napoleonic Code, the foundation of Canton Ticino and the progressive phenomenon of globalisation contributed, on one hand, to the

loss for Swiss-Lombard Lake Artists of some historical cornerstones territories where they determined the fortune of their *modus operandi* through centuries; on the other one, using pragmatically the widespread of classicist patterns at first, and later of historicist eclecticism they could ensure new working fields, connected with new artistic and craft activities (ceramic, porcelain, engraving, theatre scenography). A new start which, in practice, determined the renewal of a working system which reaffirmed the operational capacity of Lake Artists until the first half of the XXth century.

PAROLE CHIAVE: Antico Regime, Soppressioni, Compagnia di Gesù, Classicismo, San Pietroburgo, Incisione, Porcellana, Scenografia, Eclettismo, Contemporaneità

KEYWORDS: Ancien Régime, Suppression of Ecclesiastical Bodies, Society of Jesus, Classicism, St. Petersburg, Engraving, Porcelain, Scenography, Eclecticism, Contemporary Age

Autunno di un sistema o nuovo inizio?

È ormai acclarato e confermato dalla storiografia il fatto che il modello operativo di matrice familistica e dinastico-corporativa a trazione imprenditoriale codificato ed esportato, in Italia e in Europa, dagli Artisti dei Laghi lombardo-ticinesi, lungo un arco cronologico che si estende dal Medioevo¹ a tutta l'Età Moderna², abbia rappresentato un *unicum* in termini gestionali (economici e logistici), di durevolezza e solidità del sistema, nonché di capacità di garantire alla committenza alti *standard* qualitativi, uniti a tempistiche di lavoro ridotte e a una capillare copertura della filiera. Un *modus operandi* che, proprio grazie al perpetuamento, nei secoli, delle sue caratteristiche fondative, è riuscito a vincere la prova del tempo e a mantenersi sostanzialmente stabile sino alla fine dell' Antico Regime, assurgendo al rango di vero e proprio paradigma sistemico, metodologico ed epistemologico. A proposito della questione terminologica, connessa a questo preciso momento storico, Cesare Mozzarelli pose in notevole risalto un aspetto utile a meglio inquadrare la presente trattazione, quando affermava che:

Nella storia europea esiste un periodo [...] che, caso unico, può essere denominato in due modi del tutto differenti. Potete infatti trovare, nella storiografia continentale, l'Europa in

¹ Sulla fase medievale, tra i molti contributi, cfr. S. Lomartire, *Comacini, Campionesi, Antelami, "Lombardi". Problemi di terminologia e di storiografia*, in *Els comacini i l'arquitectura romànica a Catalunya*, a cura di P. Freixas-J. Camps, atti del convegno internazionale, Girona 2005, pp. 9-26.

² Per una panoramica metodologica e storiografica cfr. *Magistri d'Europa. Eventi, relazioni, strutture della migrazione di artisti e costruttori dai laghi lombardi*, a cura di S. Della Torre, atti del convegno, Milano 1996; A. Spiriti, *Gli intelvesi*, in *Dalla Sardegna all'Europa. Attività artistica e architettonica dei magistri dei laghi*, a cura di G. Cavallo-L. Trivella, atti del convegno di studi, Cagliari 2009, San Fedele Intelvi 2012, pp. 7-16. C. Casey, *Making Magnificence: Architects, Stuccatori and the Eighteenth-century Interior*, New Haven and London 2017, pp. 3-16.

età “moderna” e quella di “antico regime”. E si tratta sempre della stessa Europa, fra Cinquecento e Settecento. [...] Se scegliamo “età moderna” sottolineiamo in questi secoli le origini della nostra contemporanea modernità, se invece preferiamo “antico regime” insistiamo piuttosto sulla loro distanza e diversità da noi, e sulla rilevanza epocale della frattura di fine Settecento³.

La scelta di inserire, nel titolo del contributo, l’accezione *Anticieu Régime* si motiva proprio nella volontà di rintracciare, nell’alveo della plurisecolare attività delle maestranze lacuali, il momento in cui alle tradizionali declinazioni operative (edilizia, architettura, scultura e, in parte minoritaria, pittura) proprie della categoria, si affiancarono nuove specificità artistiche o artigianali, sino ad allora raramente o mai sperimentate. Mutamenti, quindi, più che vere e proprie cesure, da leggersi nel solco della tipica propensione dei lacuali alla ricezione e all’innovazione di modelli e stili, ma anche alla sintesi, all’adattamento o alla mediazione tra linguaggi differenti. Un’indole che, come si vedrà, consentì a gruppi strutturati o a singoli artefici di continuare stabilmente la propria attività, seppur con una serie di modificazioni strutturali importanti dell’assetto operativo, anche per tutto il XIX e parte del XX secolo, penetrando in contesti d’oltreoceano e conservando, al contempo, soprattutto nell’Ottocento, una massiccia presenza in aree italiane ed europee, come lo Stato Sabauda⁴, insieme all’ormai annessa Repubblica di Genova, il Granducato di Toscana⁵, i territori già della

³ C. Mozzarelli, *Rinascimento dei Moderni e Rinascimento degli Antichi*, in *Antico regime e modernità*, Roma 2008, pp. 231-232.

⁴ Cfr. *Svizzeri a Torino nella storia, nell’arte, nella cultura, nell’economia dal Quattrocento ad oggi*, a cura di G. Mollisi-L. Facchin, in «Arte e Storia», 52, 2011.

⁵ Cfr. *Svizzeri a Firenze nella storia, nell’arte, nella cultura, nell’economia dal Cinquecento a oggi*, a cura di G. Mollisi, in «Arte e Storia», 48, 2010.

Rzeczpospolita polacco-lituana⁶ e quelli imperiali asburgici⁷, tra gli storici baluardi della capillarizzazione degli Artisti dei Laghi. Una reinvenzione che fu determinata da una precisa congiuntura storica: le soppressioni di conventi e monasteri⁸, esplose in Europa a partire dall'ultimo quarto del Settecento, prefigurarono la radicale trasformazione religiosa, politica, sociale ed economica che avrebbe trovato concretezza con la Rivoluzione francese, l'Impero napoleonico, la Restaurazione. Una fase che rappresentò il *terminus a quo* anche per le tradizionali modalità di committenza artistica e che mise dinanzi a un bivio il *modus operandi* lacuale. Gli Artisti dei Laghi, infatti, si trovarono costretti a interrogarsi circa la possibilità di perseverare sul modello operativo tradizionale delle ditte-famiglia, dei rientri stagionali, delle associazioni temporanee e delle specificità artistiche vocazionali o se, di contro, tentare per la prima volta, nella loro storia millenaria, di percorrere la strada dell'innovazione, del cambiamento. Continuare l'esperienza del Rococò, stile del quale furono precursori⁹, o aderire all'imperante gusto neoclassico? I lacuali furono eminentemente artisti di Antico Regime o seppero reinventarsi, adattandosi ai periodici e, talvolta, radicali mutamenti di contesto? E quali furono, laddove

⁶ Cfr. A. Spiriti, *Gli artisti dei laghi nella Rzeczpospolita polacco-lituana: strategia mitteleuropea e concorrenza dei gruppi locali*, in *Artisti dei laghi lombardi nell'Europa moderna. Studi dedicati alla memoria del prof. Mariusz Karpowicz*, a cura di R. Sulewska-M. Smoliński, Warszawa 2015, pp. 229-238.

⁷ Cfr. *Artisti dei laghi lombardi in Ungheria dal Medioevo ai secoli moderni*, a cura di A. Spiriti-L. Facchin, atti del convegno internazionale di studi, Milano 2013, Laino Intelvi 2018.

⁸ Cfr. G. Rocca, *Dalle soppressioni innocenziane (1652) a quelle risorgimentali (1848): tra riforme, espropriazione, laicizzazione, riorganizzazione sociale e riorganizzazione della vita religiosa*, in «Studi Storici dell'Ordine dei Servi di Maria», 2015, 65/65, pp. 17-65.

⁹ Cfr. A. Spiriti, *Diego Francesco Carloni da Scaria e la nascita del rococò*, Torino 2014.

effettivamente presenti, le modalità di tale metamorfosi? Quali le premesse e quanto dirompenti gli esiti? Questi gli interrogativi ai quali proverò a dare risposta, con l'obiettivo sotteso di valutare se, effettivamente, la logica sistemica complessa abbia davvero ragion d'essere nel lungo periodo, continuando ad agire sino alla Contemporaneità.

La perdita di un fronte di committenza: le soppressioni degli ordini religiosi

Una, fondamentale, considerazione preliminare, utile a prefigurare una risposta ai quesiti poc'anzi avanzati, pertiene al dato relativo alla natura profonda della perizia operativa lacuale che fu, storicamente, tra i requisiti cardine che determinarono la fortuna imperitura del modello, favorita dalla sopravvivenza ininterrotta, nel tempo, della gestione imprenditoriale e dinastica del fare artistico e architettonico. Una prassi collaudata ed estremamente efficiente che, salvo qualche fisiologico momento di discontinuità, per secoli non vacillò praticamente mai, a causa di una serie di motivazioni interagenti e composite, iniziò, lungo il XIX secolo, a mostrare i primi segnali di cedimento strutturale. Le soppressioni, di matrice illuministica, di ordini e congregazioni religiose che dilagarono dagli anni Cinquanta e Sessanta del Settecento si configurarono come un fatto dalle proporzioni nuove rispetto ai precedenti più diretti; infatti, mentre sino a quel momento eventi analoghi avevano sostanzialmente riguardato singole corporazioni religiose e obiettivi mirati – si pensi alla chiusura, nel 1652, dei piccoli conventi a opera di papa Innocenzo X Pamphilj¹⁰

¹⁰ Sul tema resta un punto di partenza importante, benché datato, E. Boaga, *La soppressione innocenziana dei piccoli conventi in Italia*, in «Politica e storia», 1971, 26. Per contributi più recenti cfr. F. Rurale, *Monaci, frati, chierici. Gli Ordini religiosi in età moderna*, Roma 2008, pp. 139-142; M.

– dal terzo quarto del XVIII secolo iniziarono ad assumere un carattere estensivo, sistematico e di larga scala, rivolgendosi all'insieme della vita religiosa nella sua globalità, compresi i programmi di selezione e formazione del clero. Com'è noto, l'ondata soppressoria raggiunse l'apice d'intensità durante la Rivoluzione Francese e il successivo periodo napoleonico: dalla Costituzione civile del clero (1790), duramente condannata da papa Pio VI (1775-1799), passando per i Concordati con Francia e Italia (1801 e 1803) stipulati fra Napoleone Bonaparte e papa Pio VII (1800-1823) a seguito della Prima campagna d'Italia – con l'episodio cruciale della sottrazione di Avignone dalla giurisdizione della Santa Sede – si giunse alla promulgazione del decreto soppressivo del 1810. Tali fenomeni vengono interpretati da parte delle storiografia alla luce dell'imperante ideologia giurisdizionalista che permeò la gestione accentrata dei rapporti fra Stato e Chiesa propria degli assolutismi “illuminati”¹¹. Indubbiamente, le soppressioni settecentesche ebbero pesanti ripercussioni per gli Artisti dei Laghi: oltre a far perdere alle maestranze un importante bacino di committenza, rappresentarono la fine di un modello sociale e di organizzazione territoriale che, nello specifico del contesto mitteleuropeo, ambito di elezione dell'emigrazione qualificata lacuale a partire dalla metà del XVI secolo, si era radicato sin dal Medioevo. Infatti, mentre in Italia, culla del monachesimo benedettino e francescano, il primato delle città fu sempre preponderante, in alcune aree della Mitteleuropa, prive di una concreta cultura urbana, il ruolo totalizzante dei

Campanelli, *Geografia conventuale in Italia nel XVII secolo. Soppressioni e reintegrazioni innocenziane*, Roma 2016.

¹¹ Un esempio efficace, in relazione al caso specifico dell'Ordine dei frati minori conventuali, in I. Gatti, *I frati minori conventuali tra giurisdizionalismo e rivoluzione. Il p. Federico Lauro Barbarigo ministro generale dell'ordine (1718-1801)*, Padova 2006.

grandi monasteri, veri e propri surrogati dei centri cittadini, fu imprescindibile. Risulta, pertanto, evidente quanto l'interlocazione con gli ordini – *in primis* monastici, permettesse, nei fatti, di garantirsi il controllo territoriale di aree cruciali come la Baviera o le diocesi-principato di Salzburg, Passau, Freising, Trento e Bressanone. Un baricentro che, a causa delle soppressioni, venne irrimediabilmente a mancare. A conferma della crucialità della committenza monastica, latamente intesa, l'indagine, condotta secondo un criterio percentualistico, sull'attività d'importanti artefici lacuali, a capo di imprese estremamente articolate ed efficienti, attivi in Italia e in Mitteleuropa fra i secoli XVII e XVIII è chiarificatrice. Due fra i casi più emblematici sono quelli degli intelvesi Giovanni Battista Barberini da Laino e Diego Innocenzo Carloni da Scaria, importanti esponenti di articolate e ramificate dinastie artistiche. Nel computo degli interventi¹² si rileva il fatto che la parte maggioritaria di essi, attorno al 75-80%, sia stata di carattere chiesastico (parrocchiali, cattedrali, abbazie, conventi, monasteri, oratori), mentre solo il 20-25% circa abbia riguardato il contesto civile, palaziale. In specifico, la parabola artistica (statuaria e stucco) di Carloni rappresenta un caso macroscopico, in termini qualitativi e quantitativi. Oltre a confermare alcuni *leitmotiv* della prassi operativa lacuale, come l'imparentamento e la collaborazione tra conterranei (Allio/Aglio/de Allio, Frisoni, Retti), determinante in ottica di estensione e conservazione, nel tempo, della gestione d'importanti cantieri, tra i quali spiccano quelli del castello di Ludwigsburg (1713-1733), nel Baden-Württemberg, e della chiesa abbaziale svizzera di Einsiedeln (1730-1735; 1743)¹³,

¹² Cfr. A. Spiriti, *Giovanni Battista Barberini. Un grande scultore barocco*, Cernobbio 2005, pp. 18-19; *Diego Innocenzo Carloni cit.*, pp. 10-13.

¹³ Cfr. A. Spiriti, *Diego Innocenzo Carloni cit.*, p. 12.

la vicenda di Carloni pone in estremo risalto anche il dato relativo alla capacità di adattamento degli Artisti dei Laghi, che, come si vedrà nel prosieguo, non venne mai a mancare anche a riguardo del momento storico in esame. Il plastificatore intelvese fu, difatti, abilissimo a modulare il proprio lessico figurativo a seconda delle richieste della committenza, spaziando da forme tardo-barocche a quelle, più audaci, del rococò, linguaggio che fu tra i primi a codificare, giungendo, in taluni casi, a vere e proprie contaminazioni e sovrapposizioni stilistiche. Una strategia *borderline* che favorì l'affermazione di frequenti fenomeni di riproposizione citazionista, come quello, multiforme, del "carlonismo"¹⁴, che sopravvisse ben oltre la scomparsa del maestro, nel 1750, attecchendo tra la Valle Intelvi, Genova e la Mitteleuropa. In queste aree, il filone *rocaille* perdurò sino all'ultimo ventennio del XVIII secolo ed ebbe negli artefici lacuali degli attori capaci di mantenere saldi i rapporti lavorativi con le medesime committenze, sovente proponendo revivalismi arcaizzanti che si perpetuarono, sebbene in termini progressivamente più generici e distaccati dalle matrici carloniane *stricto sensu*, sino alle soglie del XX secolo¹⁵. Alle soppressioni, che impressero un'accelerazione decisiva al processo di secolarizzazione e laicizzazione delle società, è direttamente connesso il fenomeno della desacralizzazione dell'immagine religiosa, determinata dal progressivo distacco della Chiesa cattolica dalla capacità di controllo iconografico, con la risultante di un graduale e insanabile scollamento della committenza d'arte sacra dalla sua plurisecolare funzione sociale e di destinazione pubblica, pastorale e devozionale, ma anche di veicolo prediletto dell'ideologia politica. Aspetti e funzioni che gli Artisti dei Laghi, per secoli, tradus-

¹⁴ *Ivi*, pp. 127-128.

¹⁵ *Ibidem*.

sero in opere artistiche e architettoniche di enorme rilevanza, sia in termini quantitativi e qualitativi, sia di natura iconologica e di veicolazione di precisi messaggi politici e religiosi, che, con la crisi di un mondo, resero necessaria e inevitabile una mutazione profonda del sistema.

Il ruolo della Compagnia di Gesù

Due furono i fenomeni paralleli con cui si aprì il terzo quarto del Settecento: da una lato la decadenza del primato del tema del dialogo fra Chiesa e Illuminismo; dall'altro, alle soppressioni laiche, decise dai sovrani, se ne sommò una propriamente religiosa, quella della Compagnia di Gesù. Entrambi concorsero a mettere in discussione le basi costitutive del sistema operativo lacuale. Sul primo versante, è noto il fatto che l'imposizione progressiva dell'ideologia giurisdizionalista degli Stati assolutistici, unita alla sempre più dilagante cultura illuministica anticristiana e anticlericale, costrinse già papa Benedetto XIV (1740-1758), strenuo protettore della libera ricerca scientifica, ad abbandonare definitivamente l'idea, coltivata soprattutto nel primo decennio di pontificato, di un rinnovamento della chiesa secondo basi tridentino-muratoriane, fondate sul dialogo virtuoso con lo spirito dei Lumi¹⁶. La cesura si delineò con forza maggiore durante il pontificato di Clemente XIII (1758-1769), il cui ramo paterno era originario di Como, il quale si adoperò, con scarsi risultati, per contenere le derive laicizzanti, venendo però investito dall'ondata soppressoria¹⁷. Sul secondo fronte, nel 1773, in seguito alla

¹⁶ Sulla questione cfr. L. Mezzadri-P. Vismara, *La Chiesa tra Rinascimento e Illuminismo*, Roma 2006, p. 316.

¹⁷ Il pontefice provò tenacemente a opporsi alle soppressioni attraverso l'emanazione dell'enciclica *Christianae reipublicae salus* (1766), nella quale, in difesa della Chiesa di Roma, chiamò a raccolta principi e vescovi, senza però riuscire nel suo intento.

veemente diatriba relativa all' evangelizzazione di Cina, India e America Latina, cui si sommarono le critiche al potere d'ingerenza economica e temporale della Compagnia di Gesù¹⁸ e il conflitto con gli altri Ordini religiosi, attraverso la lettera apostolica *Dominus ac Redemptor*, emanata da Clemente XIV (1769-1774), successore di Rezzonico, venne sancita la soppressione dell'Ordine ignaziano, poi ripristinato nel 1814 da Pio VII (1800-1823), che ebbe effetti diversificati in contesto europeo¹⁹. Eccezione importante furono la Russia Bianca e la Prussia, dove i rispettivi sovrani, la zarina Caterina II la Grande (1762-1796) e re Federico II di Hohenzollern (1740-1786), pur di non sottomettersi ai dettami papali, imposero ai superiori locali dell'Ordine gesuitico d'ignorare il decreto di scio-

¹⁸ Già gli studi di Charles Gibson dimostrarono il fatto che la soppressione dell'Ordine gesuitico non fu causata esclusivamente da motivi economici, ma da una serie di concause complesse, interne (interventi a volte contraddittori della Santa Sede) ed esterne (*in primis* legate all'espansionismo monarchico di Francia e Portogallo) all'istituzione ecclesiastica. A queste si sommarono ragioni sociali: le informazioni circa la natura dei popoli da evangelizzare, che i gesuiti inviavano saltuariamente in Europa, generarono, nei salotti e nelle accademie settecentesche, un acceso dibattito sulla capacità del testo sacro di fornire risposte concrete e attendibili al bisogno di conoscenza dell'uomo, nel contesto di fermento culturale della nuova cultura filosofica e scientifica: cfr. C. Gibson, *Spain in America*, New York 1966.

¹⁹ La persecuzione ai danni dell'Ordine ignaziano e la confisca delle sue proprietà scoppiò, in principio, nel Portogallo del marchese di Pombal (1750) e si concretizzò con l'atto soppessorio del 1759, favorito dal cardinale Francisco de Saldanha da Gama, appoggiato da Giuseppe I Emanuele di Braganza. L'ondata attecchì poi in Francia (1755), nel Regno delle due Sicilie (fine anni Cinquanta del XVIII secolo) e in Spagna (dal 1767). Molto duri furono gli effetti nei territori dello Stato della Chiesa; più blandi in Austria e Germania. Per una panoramica dettagliata si veda, tra i molti contributi, *Morte e resurrezione di un Ordine religioso. Le strategie culturali ed educative della Compagnia di Gesù durante la soppressione (1759-1814)*, a cura di P. Bianchini, Milano 2006. Sullo specifico del caso spagnolo cfr. N. Guasti, *I gesuiti spagnoli espulsi (1767-1815): politica, economia, cultura*, in *Morte e resurrezione di un Ordine religioso cit.*, pp. 15-52.

glimento, anche per via dell'utilità sociale garantita dall'attività pedagogica ed educativa svolta dai membri della Compagnia. Clemente XIV, divenuto il simbolo del momento più alto della crisi del papato, morì poco dopo questi eventi, nel 1774. Due anni più tardi iniziava la rivoluzione delle tredici colonie inglesi, celebrata come il capolavoro della cultura illuministica. Questa essenziale rievocazione delle tappe principali che animarono la soppressione dell'Ordine ignaziano non è affatto secondaria ai nostri fini, soprattutto per l'importanza storica che la Compagnia di Gesù ebbe per gli Artisti dei Laghi, in ordine di due specificità: nel ruolo di committenti e in quello di mediatori culturali, intermediari e referenti privilegiati delle comunità lacuali emigrate. Per quanto riguarda il primo aspetto, i lacuali furono tra i più efficaci e prolifici traduttori figurativi del primato della centralità del legame fra arte e devozione alla base del pensiero di Ignazio di Loyola, ovvero quello di evangelizzare attraverso le immagini. Se a ciò si somma la crucialità del rapporto con la Monarchia Cattolica che caratterizzò l'operato, in Età moderna, delle maestranze lombardo-ticinesi, s'intuisce facilmente quanto i gruppi non potessero prescindere dal dialogo costante con i gesuiti. Già a partire, com'è ovvio, dall'età della Controriforma e sino alla soppressione dell'Ordine, il legame fu, infatti, continuativo sia in Italia, con i grandi paradigmi architettonici del Gesù di Roma²⁰ e della chiesa di San Fedele a Milano, progettata, nel 1569, dal valsoldese Pellegrino Tibaldi da Puvia, modelli che avrebbero direttamente ispirato decine di luoghi di culto gesuitici, edificati e decorati da maestranze lacuali nella Penisola (da Trento a Genova, da Roma alla Sicilia), sia in Mitteleuropa. Mi riferisco, tra i molti, a nomi del calibro

²⁰ Il cantiere fu diretto dal Vignola fra il 1568 e il 1573 e dal porlezzino Giacomo della Porta fra il 1573 e il 1580.

di Andrea Pozzo, autore, nell'Urbe, delle suggestive quadrature della volta e della falsa cupola della chiesa di Sant' Ignazio di Loyola in Campo Marzio e dell' *Autoritratto* conservato presso la chiesa del Gesù²¹. In ambito mitteleuropeo si ricordano la chiesa dei Santi Pietro e Paolo di Cracovia, opera di Giovanni Battista Trevano da Lugano²², coadiuvato da altri Artisti dei Laghi, come Giovanni Maria Bernardoni da Laino. L'edificio, direttamente ispirato al Gesù romano e prima chiesa barocca di Polonia, fu eretto per volontà dei gesuiti, appoggiati da re Sigismondo III Vasa (1587-1632), fra il 1597 e il 1619. Un altro caso emblematico fu la Jesuitenkirche di Vienna, edificata fra il 1623 e il 1627 e rielaborata in stile barocco, nel 1703, dallo stesso Pozzo, autore anche del suggestivo ciclo quadraturista, dominato dalla falsa cupola in prossimità del presbiterio²³. O ancora, sulla falsariga della chiesa viennese, in Ungheria, fra il 1629 e il 1637, fu elevata la chiesa dei Gesuiti di Nagyszombat (oggi Tirnavia, Slovacchia), progetto

²¹ Sull'attività romana di Pozzo cfr. i diversi contributi in *Mirabili disinganni. Andrea Pozzo (Trento 1542-Vienna 1709): pittore e architetto gesuita*, a cura di R. Bösel-L. Salviucci Insolera, catalogo della mostra (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, 5 marzo-2 maggio, 2010), Roma 2010; *Artifizi della metafora: saggi su Andrea Pozzo*, a cura di R. Bösel-L. Salviucci Insolera, atti del convegno internazionale, Roma 2009, Roma 2011; *Andrea Pozzo*, a cura di A. Spiriti, atti del convegno internazionale, Valsolda 2009, Gravedona 2011; L. Salviucci Insolera, *Andrea Pozzo e il corridoio di S. Ignazio: una "bellissima idea"*, Roma 2014. Sulla dinastia dei Pozzo si veda anche *Andrea e Giuseppe Pozzo*, a cura di R. Pancheri, atti del convegno internazionale, Venezia 2010, Venezia 2012.

²² Sull'attività polacca del luganese cfr. W. Tatarkiewicz, *Dodici generazioni di architetti italiani in Polonia*, in «Palladio», VII, 1957, pp. 119-125.

²³ Sull'attività viennese di Pozzo cfr. R. Bösel, *L'architettura sacra di Pozzo a Vienna*, in *Andrea Pozzo e il suo tempo*, a cura di A. Battisti, Milano 1996, pp. 161-176; *Andrea Pozzo (1642 – 1709) der Maler-Architekt und die Räume der Jesuiten*, a cura di H. Karner, atti del convegno di studi (Wien, Österr. Akademie der Wissenschaften, 16 – 19 settembre 2009), Vienna 2012.

iniziale di Antonio Carlone ed edificazione di Pietro Spazzi da Lanzo²⁴. Presso la Jesuitenkirche di Linz fu attivo, fra il 1679 e il 1682, Giovanni Battista Barberini da Laino e nel collegio gesuitico di Amberg, vicino a Waldsassen, in Baviera, Diego Innocenzo Carloni e collaboratori. Macroscopico, poi, il caso di Praga, dove, nel collegio gesuitico del Clementinum, spicca la chiesa del Santissimo Redentore, un tempo luogo di culto principale dell'Ordine in Boemia: l'antico convento di San Clemente (da cui il nome), dato alle fiamme nel periodo delle guerre ussite, fu interamente ricostruito con l'arrivo, nel 1556, dei gesuiti che aprirono a una stagione di grande fermento nella città. Ciò che rimaneva della costruzione iniziale fu demolito e, sul vasto lotto, iniziarono i lavori di edificazione dell'ampio complesso gesuitico. La chiesa attuale, costruita in più fasi dal 1578 al 1714, vide la presenza, nel cantiere, di svariati artisti lacuali che collaborarono o si alternarono, lungo il XVII secolo, nei rimaneggiamenti strutturali: i fratelli architetti Carlo e Antonio Lurago da Pello Superiore, Francesco Caratti da Bissone e Giovanni Domenico Orsi da San Fedele Intelvi. Carlo Lurago, in particolare, a Praga almeno dal 1638 e molto attivo anche in Slesia, fu a capo di un'efficiantissima impresa familiare, particolarmente operosa proprio per le committenze gesuitiche²⁵. Nel collegio del Clementi-

²⁴ Cfr. P. Farbaky, *Artisti dei laghi lombardi in Ungheria dal tardo rinascimento al primo barocco*, in *Artisti dei Laghi Lombardi in Ungheria dal Medioevo ai Secoli Moderni*, a cura di A. Spiriti-L. Facchin, «Artisti dei Laghi», II, 2018, pp. 136-138. Per aggiornamenti sull'attività della dinastia fra Sette e Ottocento cfr. il saggio di Laura Facchin in questo volume.

²⁵ Per l'attività boema cfr. F. Henirich Gerhard, *Beiträge zur Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in Böhmen*, Marburg 1954; M. Krumholz, *Artisti dei Laghi in Boemia*, in *Artisti dei laghi lombardi cit.*, pp. 131-142. Sulla presenza in Slesia cfr. M. Smoliński, *I lavori di Carlo Lurago nella contea di Klodzko: innovazioni e conseguenze per la Slesia*, in *Passaggi a nord-est, gli stuccatori dei laghi lombardi tra arte, tecnica e restauro*,

num, oltre ai lavori nella chiesa del Santissimo Redentore, si ricordano gli interventi nella cattedrale di San Clemente e nella chiesa di San Salvatore (annessa al complesso nel 1638), rimaneggiata dall'intel्वese, in stile barocco, a partire dal 1654 e impreziosita dagli stucchi della facciata e degli interni di Giovanni Bartolomeo Cometta da Arogno, Francesco della Torre e Giovanni Battista Passerini, entrambi originari di Ramponio, in Valle Intelvi. Parimenti di Lurago è la chiesa di Sant'Ignazio, edificata fra il 1665 e il 1671 e l'adiacente collegio (dal 1658). Restando nella Praga a cavallo fra Sei e Settecento, presso la chiesa di San Nicola furono attivi gli architetti intel्वesi Giovanni Domenico Orsi da San Fedele Intelvi, già collaboratore di Carlo Lurago, e Anselmo Martino Lurago da Pello Superiore, ultimo esponente di spicco della gloriosa dinastia, autore del campanile della chiesa ubicata nel quartiere di *Malá Strana*. Già a partire dal 1602, la presenza dei gesuiti fu capillare anche in Lituania (Russia Bianca). Per i membri della Compagnia, fra XVII e XVIII secolo, operarono l'architetto gesuita Giovanni Maria Bernardoni da Laino, il quale, fra il 1583 e il 1599, risiedette a Nieśwież, nella regione di Minsk, dove diresse i lavori di edificazione della chiesa del Corpus Domini (1587-1593), fra i primissimi esempi d'Ortralpe ispirati al Gesù di Roma, e il collegio gesuitico; a Vilnius, si segnalano la cattedrale di Sant'Ignazio (1622-1647) e la chiesa dei SS. Pietro e Paolo, interamente decorata a stucco dallo scultore e architetto Giovanni Pietro Perti da Muggio, coadiuvato da Giovanni Maria Galli da San Fedele Intelvi. Come ho anticipato, il secondo aspetto che rese l'Ordine ignaziano tanto importante per gli Artisti dei Laghi attivi in Mitteleuropa in Età Moderna e, di contro, la soppressione così trau-

a cura di L. Dal Prà-L. Giacomelli-A. Spiriti, atti del convegno di studi, Trento 2009, Trento 2011, pp. 345-355.

matica, attiene alla funzione di mediazione culturale dei gesuiti, che rappresentarono spesso una cerniera fondamentale fra comunità e istituzioni locali e le maestranze lacuali emigranti. Queste ultime, infatti, poterono organizzarsi in associazioni autonome e giuridicamente riconosciute proprio grazie all'appoggio cruciale dei membri dell'Ordine religioso. In questo senso, è paradigmatica, ancora una volta, l'operazione Praga, dove la folta comunità emigrata poté riorganizzarsi, baricentrando nel quartiere di *Malá Strana (Città Piccola)*, grazie alla supervisione dei gesuiti del Collegio Clementino, che favorirono la nascita della Congregazione italiana di Praga – nota inizialmente come Congregazione della Beata Vergine Maria Assunta in Cielo²⁶ – attiva ininterrottamente dal 1573-75 al 1942. Un'organizzazione, nata con scopi assistenziali, religiosi e di mutuo soccorso, che si ispirava direttamente ai modelli delle associazioni mariane dei collegi gesuitici. La Congregazione, oltre a celebrare messe in italiano per la comunità emigrata, promosse la costruzione di un'ospedale, soppresso nel 1789 da Giuseppe II, e di un orfanotrofio e godette dell'ammirato sostegno degli imperatori Rodolfo II, il quale esentò l'istituto ospedaliero dal pagamento di tasse e tributi, Leopoldo I, Carlo VI e Maria Teresa d'Austria. Un altro caso degno di menzione è quello della Congregazione italiana di Vienna (Italienische Kongregation "Maria Schnee"), ubicata presso la Chiesa Nazionale Italiana della Madonna della Neve – Minoritenkirche, la più antica e rinomata associazione cattolica italiana di Vienna. Fondata nel 1625-26 e gestita dai Gesuiti, promosse la formazione religiosa in lingua italiana, l'educazione al sentimento di fede della comunità

²⁶ Sulla congregazione degli italiani cfr. A. Trezza Cabrales, *La Congregazione italiana di Praga: luoghi e memorie dell'Istituto Italiano di Cultura*, Kutná Hora 2003.

emigrata e provvide all'ufficio della Santa Messa e alle altre funzioni religiose. Le assemblee, le celebrazioni ufficiali e i momenti di preghiera collettiva si svolgevano inizialmente presso il monastero dei Gesuiti, situato sulla piazza Am Hof, presso la chiesa dei Nove Cori Angelici. L'antico edificio gotico, eretto fra gli ultimi vent'anni del XIV secolo e l'inizio del XV, fu completamente rimaneggiato nel Seicento, a seguito di un grave incendio, e riedificato per volere dei Gesuiti, subentrati nel 1622 ai Carmelitani, secondo un gusto aggiornato sulle istanze del barocco romano²⁷, con la splendida facciata realizzata, nel 1622, su progetto di Carlo Antonio Carlone da Scaria. Successivamente, la comunità emigrata spostò la propria sede presso la cappella situata nella Bognergasse, dove rimase sino alla soppressione dell'Ordine, nel 1773. In seguito allo smantellamento della Compagnia di Gesù, la Congregazione divenne indipendente, ma perse l'opportunità di riunirsi presso il luogo di culto, che fu sequestrato dal governo. Per porre rimedio, la comunità cercò di insediarsi presso la Cappella Minorita di Santa Caterina (oggi non più esistente), che sin dal XIII secolo era conosciuta con l'appellativo di "Chiesa Italiana". Il progetto di una nuova sede si concretizzò nel 1775, quando Maria Teresa d'Austria concesse la possibilità di consacrare una nuova chiesa dedicata alla Madonna della Neve²⁸.

²⁷ La chiesa, oltre a rappresentare uno dei massimi e primi esempi di architettura barocca in territorio austriaco, sarebbe passata alla storia per la proclamazione ufficiale di Francesco II d'Asburgo-Lorena (1792-1806), il quale, proprio dall'atrio della chiesa Am Hof, il 6 agosto 1806 annunciò, in seguito all'intervento delle truppe napoleoniche, la dissoluzione formale del Sacro Romano Impero e divenne in tal modo il primo sovrano ereditario d'Austria, col nome di Francesco I.

²⁸ Le informazioni sono state tratte dal sito ufficiale della Minoritenkirche di Vienna, consultabili al link <http://www.minoritenkirche-wien.info/daten/itgeschichte.htm>.

Constatata l'importanza innegabile dell'Ordine gesuitico per gli Artisti dei Laghi, è possibile riflettere sull'esistenza di un legame diretto e causale fra la progressiva involuzione dell'operatività lacuale in Europa in seguito alla soppressione della Compagnia di Gesù e la parallela esplosione delle attività nella Russia di Caterina la Grande (1762-1796). Ritengo sia plausibile affermare che la capillare diffusione delle maestranze lacuali nell'Impero Russo fu in larga parte determinata dalla sostanziale libertà di azione conferita in quelle terre ai Gesuiti, espulsi solo nel 1815, per volere dello zar Alessandro I Romanov²⁹, a Ordine ormai ricostituito. Libertà derivante dal fatto che la zarina non concesse l'*exequatur* al breve di soppressione papale. In seguito alla Prima spartizione della Polonia (1772), i territori orientali del Paese, la cosiddetta Russia Bianca (corrispondente oggi a parte della Polonia e della Bielorussia), sino ad allora parte della Confederazione Polacco- Lituana, passarono sotto il dominio russo. Caterina, non solo rifiutò di accettare l'ordine soppresorio, ma fece comunicare al superiore di Połock (Bielorussia), Stanislaw Czerniewicz, la sua ferma intenzione di conservare intatte le funzioni educative, pedagogiche e pastorali e di preservare la struttura dell'Ordine entro i territori sottoposti alla sua giurisdizione. Nel 1782, Czerniewicz fu nominato vicario generale dell'Ordine e Połock (luogo in cui i gesuiti erano presenti sin dal 1580, quando il re di Polonia, Stefano Báthory, vi fondò un collegio) divenne il baricentro dell'azione gesuitica in Russia³⁰. L'azione di Caterina, appoggiata da papa Pio VI,

²⁹ Non si dimentichi che fra i due regni si colloca quello di Paolo I (1796-1801), con i suoi audaci sincretismi massonico-cristiani, in parte elaborati proprio dai gesuiti di corte.

³⁰ Per un'interessante lettura sul tema cfr. S. Pavone, *La catena ininterrotta: i Gesuiti in Russia tra cultura, politica e religione*, in *Morte e resurrezione di un Ordine religioso cit.*, Milano 2005, pp. 181-200.

convinse Czerniewicz a scrivere una lettera aperta indirizzata ai confratelli, nella quale esternava la grande gioia per l'approvazione papale e invitava tutti i membri a perseverare nell'azione pastorale ed educativa³¹. Com'è stato messo in evidenza da parte della storiografia³², i gesuiti della Russia Bianca ebbero così il delicato compito storico di assicurare la continuità dell'Ordine antecedente il 1773 con quello restaurato nel 1814 da Pio VI, da poco rientrato a Roma in seguito alla prigionia napoleonica, il quale, con la bolla di restaurazione *Sollicitudo omnium ecclesiarum* abolì il breve clementino e ricostituì l'Ordine. La Russia Bianca rappresentò, nel corso dei quarantuno anni di soppressione, il vero collante fra la vecchia Compagnia (1540-1773) e la nuova, restaurata nel 1814: in quei territori, grazie all'azione della zarina ortodossa, il breve clementino non divenne mai esecutivo. Parimenti, anche il re protestante Federico II (1740-1786) non acconsentì, almeno inizialmente, a rendere operativo il decreto di soppressione delle case gesuitiche nei territori cattolici del Regno di Prussia (Slesia e parte della Polonia), riconoscendo il valore educativo dei collegi gestiti dalla Compagnia di Gesù. Non a caso, i gesuiti di Prussia furono i grandi organizzatori del sistema scolastico elementare obbligatorio, approvato nel 1763 dal sovrano³³. La decisione fu poi ribaltata nel 1776, quando la soppressione divenne operativa. La Russia Bianca si configurò, a tutti gli effetti, come la “culla” dell'Ordine ignaziano, che sopravvisse sostanzialmente immutato nella primigenia identità costitutiva. Una sorta di catena ininterrotta fra l'an-

³¹ Per la versione originale della lettera, in latino, cfr. P. M. Ingot S. J., *La compagnia di Gesù nell'Impero Russo (1772-1820) e la sua parte nella restaurazione generale della Compagnia*, Roma 1997, p. 5.

³² Cfr. P. M. Ingot S. J., *La compagnia di Gesù nell'Impero Russo cit.*

³³ Sul tema cfr. R. Benigni, *Educazione religiosa e modernità. Linee evolutive e prospettive di riforma*, Torino 2017, p. 16.

tica e la nuova Compagnia, composta da uomini allo stesso tempo sudditi dello czar e del papa, liberi di agire in un'area refrattaria agli sconvolgimenti europei: continuarono, infatti, a sussistere, un noviziato e un vicariato, proprio come ai tempi di Ignazio di Loyola, e i gesuiti poterono percepirsi alla stregua degli ultimi baluardi di un mondo scomparso, ma anche come il punto zero, come l'inizio di una concreta rinascita. E non fu affatto casuale il fatto che papa Pio VII, a suggello della ricostituzione ufficiale della Compagnia di Gesù, designò nel ruolo di primo vicario generale dell'Ordine di nuovo corso proprio un polacco, Taddeo Brzozowski, trattenuto dal governo dello zar Alessandro I (1801-1825) nei territori della Russia Bianca fino alla sua morte, nel 1820³⁴.

³⁴ Sul destino della Compagnia di Gesù dopo il 1814 cfr. M. Coll S. J., *La Compagnia di Gesù dal 1814: ricostituzione e vigore apostolico*, in «Ignaziana. Rivista di ricerca teologica», XV, 2013, pp. 23-32. Dopo il 1814, il prestigio della Compagnia di Gesù crebbe rapidamente e la benevolenza mutò in ostilità aperta da parte del governo zarista. Alessandro I, che si sentiva chiamato alla missione di creare una religione universale, accolse il disappunto dei frammassoni, che non vedevano di buon occhio la restaurazione dell'Ordine ignaziano. Il sovrano vide nella Società Biblica Russa, fondata nel 1812 sotto gli auspici del Principe Galitzin, uno strumento utile ai suoi propositi religiosi. Il rifiuto di Brzozowski di prendere parte al progetto pose i gesuiti al centro dell'ostilità dello Zar. L'espulsione del generale polacco da Pietroburgo nel dicembre del 1815, unita al divieto di recarsi a Roma, furono il preludio all'allontanamento coatto dalla Russia di 350 gesuiti, in seguito alla morte di Brzozowski. Dal 1814, l'illustre tradizione pedagogica dei gesuiti, fatta di Collegi e Università, unitamente all'attività missionaria, riprese vigore. La compagnia restaurata divenne però, per certi versi, più conservatrice, anche su probabile impulso del clima della Restaurazione post-napoleonica: l'ultramontanismo, la militanza antiliberale e una concezione disciplinare dell'obbedienza, contribuirono a definire le nuove sembianze della Compagnia. Se a ciò si somma la protezione dei settori sociali più spiccatamente conservatori, si intuisce che il destino dei gesuiti sarebbe stato, ancora una volta, quello di diventare bersaglio di critiche.

Questo breve *excursus* storico sul processo di soppressione e restaurazione della Compagnia di Gesù consente di apporre delle concrete motivazioni circa il fiorire della stagione artistica classicista nella Russia cateriniana, sotto la quale San Pietroburgo, grandiosa utopia urbanistica di Pietro il Grande, divenuta, a partire dal 1703, realtà concreta, assurse al rango di moderna capitale. Un processo che ebbe negli Artisti dei Laghi degli assoluti protagonisti e nella committenza gesuitica un'imprescindibile fucina di possibilità lavorative. Il fatto che ditte lacuali, anche molto numerose, operarono in maniere continuativa e copiosa in alcune cruciali operazioni gesuitiche, come l'edificazione della chiesa di Santa Caterina a San Pietroburgo, progettata, attorno al 1716, dall'architetto, ingegnere e urbanista malcantonese Domenico Trezzini da Astano, *deus ex machina* dell'intera operazione petrina di edificazione della nuova capitale imperiale³⁵, e terminata, nel 1782, dal mendrisiotto Antonio Rinaldi da Tremona³⁶, parrebbe avallare l'assunto per cui la libertà concessa ai gesuiti nei territori della Russia Bianca fra il 1773 e il 1814 sia stata, storicamente, una delle motivazioni più plausibili del momento di grandiosa rinascita artistica e architettonica dell'Impero: dal collegio maggiore di Vilnius (Lituania), alle chiese gesuitiche di L'vov (Ucraina) e Brest-Litovsk (Bielorussia).

³⁵ Una panoramica generale in *Domenico Trezzini e la costruzione di San Pietroburgo*, a cura di M. Kahn-Rossi-M. Francioli, catalogo della mostra, Lugano 1995, Milano 1995.

³⁶ Sulla figura dell'architetto sottocenerino cfr. I diversi contributi in *La cultura architettonica italiana in Russia da Caterina II a Alessandro I*, a cura di P. Angelini, N. Navone, L. Tedeschi, Mendrisio 2008.

I lacuali e la stagione classicista: un gusto, molteplici declinazioni

Se, da un lato, è certamente innegabile il fatto che il linguaggio neoclassico *stricto sensu*, a differenza del rococò, non possa in alcun modo essere inteso come “invenzione” *tout court* degli Artisti dei Laghi, ma abbia avuto in Roma il suo fondamentale laboratorio di codificazione ideologica e formale³⁷, dall’altro è altrettanto difficile nascondere la precocità di adozione, adattamento ed esportazione di alcune precise matrici stilistiche, variamente connesse alla temperie classicista, da parte dei lacuali. Il riferimento è al dilagare europeo e internazionale del neopalladianesimo³⁸, che ebbe in Francesco Muttoni da Cima di Porlezza, attivo prevalentemente in ambito vicentino nella prima metà del XVIII secolo³⁹, uno dei maggiori fautori della riscoperta e del rilancio della trattatistica e della progettualità del grande architetto veneto di epoca rinascimentale. Un interesse ulteriormente comprovato dai lavori di decoro, soprattutto in stucco, delle ville nobiliari neopalladiane condotti da artefici ticinesi (malcantonesi e sottocenerini), in molti casi provenienti da esperienze mitteleuropee, in Inghilterra e in Irlanda a partire dai primissimi anni Dieci e sino agli anni Set-

³⁷ La letteratura in materia è sterminata. Tra i molti contributi cfr. P. Micallizzi, *Il Neoclassicismo e Roma*, in «Palladio», 40, 2008, pp. 27-58. *Arte e cultura fra classicismo e lumi. Omaggio a Winckelmann*, a cura di I.C.R. Balestreri-L. Facchin, Milano 2018.

³⁸ Cfr. P. Murray, *Il Palladianesimo*, in «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», 15, 1973, pp. 307-324; R. Tavernor, *Palladio e il palladianesimo*, Milano 1992; R. Wittkower, *Palladio e il palladianesimo*, Torino 1992; P. W. Oechslin, “*C’est du Palladio*”: un avvicinamento al fenomeno del Palladianesimo, in C. Thoenes-K. W. Forster-H. Burns-W. Oechslin, *Palladio nel nord Europa. Libri, viaggiatori, architetti*, Milano 2002, pp. 64-91; W. Oechslin, *Palladianesimo: teoria e prassi*, Verona 2006.

³⁹ Cfr. L. Puppi, *Alle origini del Neopalladianesimo: il contributo comasco di Francesco Muttoni*, in «Arte Lombarda», 55/57, 1980, pp. 236-242.

tanta-Ottanta del XVIII secolo. Giovanni Battista e Giuseppe Artari da Arogno – poi seguiti dai parenti Alberto e Angelo Begnamino – furono tra i primi stuccatori lacuali, insieme a Giovanni Bagutti da Rovio⁴⁰, a operare in Inghilterra⁴¹. Parrimenti, i fratelli Paolo/Paul e Filippo/Philip Lanfranchini⁴², originari di Bironico, in Val Vedeggio (Malcantone), insieme a Pietro Natale, lavorarono in Inghilterra (dal 1730) e in Irlanda (dal 1738-39 ca.). A questi si aggiungono Francesco Antonio Vassalli da Riva San Vitale, Placido Colombani/Colombara da Logornetto, architetto d'interni, attivo nel 1774 presso la *Audley End House*, a sud di Cambridge; ma anche i Cortese di Lugano e i Serena di Arogno⁴³. I Lanfranchini, in particolare, formati con buona probabilità in Inghilterra, presso le ditte collaboranti degli Artari e dei Bagutti⁴⁴, riscossero un enorme

⁴⁰ Nel 1713, Giovanni Battista Artari e Giovanni Battista Bagutti realizzarono gli stucchi del palazzo di James Brydges a Cannons, nei pressi di Londra. Attorno al 1730, sempre in collaborazione con Bagutti, cui si aggiunsero Ferdinando Serena da Arogno e Francesco Vassalli da Riva San Vitale, decorò a stucco le costruzioni dell'architetto James Gibbs, allievo di Carlo Fontana. Per un approccio complessivo cfr. P. Murray, *Architettura inglese e stuccatori italiani*, in *Arte e artisti dei laghi lombardi. Gli stuccatori dal barocco al rococò*, a cura di E. Arslan, II, Como 1964; G. W. Beard, *Italian stuccoist in England*, in «Apollo», 80, 1964, pp. 29; 48-56; i diversi contributi in *Decorative plasterwork in Ireland and Europe*, a cura di C. Casey e C. Luce, Dublin 2012; C. Casey, *Making Magnificence. Architects, stuccatori and the eighteenth-century interior*, New Haven 2017.

⁴¹ Sul contesto inglese cfr. R. Wittkower, *Il "pre-neopalladianesimo" in Inghilterra*, in «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», 2, 1960, pp. 77-79.

⁴² Cfr. C. Palumbo-Fossati, *Gli stuccatori ticinesi Lanfranchini in Inghilterra e in Irlanda nel secolo XVIII*, Lugano 1982.

⁴³ Lo stuccatore Francesco Leone Serena, attivo in Germania e in Inghilterra negli anni Venti del XVIII secolo, lavorò con Giuseppe Artari da Arogno, Giovanni Bagutti da Rovio e Francesco Vassalli da Riva San Vitale. In particolare, operò, nel 1725, nella Ditchley House (Oxfordshire) sotto la direzione di James Gibbs.

⁴⁴ Cfr. S. Rosenfeld-E. Croft-Murray, *Checklist of Scene Painters Working in Great Britain and Ireland in the 18th Century*, in «Theatre Note-

successo, anche economico, in Irlanda, luogo in cui fondarono la *Scuola di Dublino*⁴⁵ ed esercitarono un influsso determinante, in termini di formazione e aggiornamento, su artisti e architetti locali di prim'ordine, come James Gibbs, Daniel Garrett e Richard Castle (fu proprio quest'ultimo a chiamare i malcantonesi in Irlanda); furono abilissimi, inoltre, come da buona prassi lacuale, a cooptare squadre di lavoratori locali, destinate poi a perpetuare, nel tempo, lo stile e gli insegnamenti dei nostri⁴⁶.

Nonostante l'affermazione e la capillarizzazione italiana, europea e, poi, internazionale dell'*Ars gratia artis* neoclassica, che privò gli Artisti dei Laghi del *proprium* stilistico rococò, le maestranze lombardo-ticinesi seppero ritagliarsi una cospicua fetta di mercato, adattandosi e modernizzandosi all'interno di un contesto storico segnato, sul fronte socio-politico, dalla successione di conflitti bellici profondamente ideologizzati. Infatti, se nell'arco cronologico 1650-1740 si assistette a una radicale de-ideologizzazione religiosa del conflitto e a un suo ribaricentramento verso l'esterno, ovvero la minaccia comune turco-ottomana, con la Rivoluzione Francese, l'età napoleonica e la Restaurazione, la guerra assunse connotati nuovi, principalmente ideologici e legati al mantenimento

book», 6 voll., p. 322; C. Palumbo-Fossati, *Gli stuccatori ticinesi Lanfranchini cit.*, p. 47; il primo lavoro dei Lanfranchini in Inghilterra fu presso il palazzo Moor Park a Rickmansworth, nella periferia di Londra, eseguito in collaborazione con Artari e Bagutti (cfr. A. Crivelli, *Artisti Ticinesi in Europa*, Locarno 1970, pp. 66-67).

⁴⁵ Cfr. C. Palumbo-Fossati, *Gli stuccatori ticinesi Lanfranchini cit.*, pp. 55-56.

⁴⁶ *Ibidem*; come ricorda l'autore, alcuni nomi dei collaboratori e degli allievi locali dei Lanfranchini sono noti: i fratelli Robert e John West da Waterford; Michael Stapleton; Patrick Osborne. Per una visione d'insieme delle opere irlandesi e inglesi dei Lanfranchini cfr. C. Palumbo-Fossati, *Gli stuccatori ticinesi Lanfranchini cit.*, pp. 61-81 (Irlanda); 83-91 (Inghilterra).

dell'equilibrio tra i poteri. E fu proprio entro delicate temperie che si concretizzarono le prime vere riflessioni circa la continuità e la discontinuità del sistema operativo lacuale, per altro già prefiguratesi nel contesto pietroburghese. Esaminando i mutamenti concreti nel *modus operandi* degli Artisti dei Laghi nel corso del Settecento, il primo dato chiaramente riscontrabile è il progressivo venir meno dei rientri stagionali in patria, sostituiti da soggiorni di medio e lungo periodo, talvolta definitivi, che spesso finirono col favorire il fenomeno dell'acculturazione e della piena assimilazione al tessuto sociale ospitante. A ciò si sommò il ridimensionamento dell'affermazione delle grandi personalità carismatiche che seppero fare da traino alla gestione artistica imprenditoriale lacuale lungo tutta l'Eta moderna. Le operazioni delle maestranze divennero, infatti, progressivamente più laboriose, parcellizzate, sempre più rivolte alla valutazione del rischio d'impresa e alla gestione della crescente concorrenza. In quest'ottica, Domenico Trezzini, capostipite di un'importante dinastia di architetti attivi in Russia fra Sette e Ottocento, può essere considerato tra gli ultimi grandi *leader* lacuali in senso moderno, scelto e convocato direttamente dal sovrano e capace di operare, per circa trent'anni, in un regime di sostanziale monopolio delle operazioni. Trasferitosi a San Pietroburgo da Copenaghen, luogo in cui, dal 1701, aveva lavorato con il suo conterraneo Vincenzo Pelli da Aranno, Trezzini, insieme ad alcuni suoi conterranei, progettò e diresse le prime grandi costruzioni che ancora oggi conferiscono alla "città ideale" russa il suo aspetto caratteristico⁴⁷. Del suo *entourage* fecero par-

⁴⁷ Sulla figura dell'architetto malcantonese e sulla sua attività a San Pietroburgo cfr. U. Donati, *Malcantonesi in Russia*, in «Almanacco Malcantonese e bassa Valle del Vedeggio», 1944, pp. 22-25; G. Ehret, *L'attività degli architetti Trezzini a San Pietroburgo (1705-1757)*, in «Bollettino

te il figlio Pietro, il nipote e genero Carlo Giuseppe e il parente Pietro Antonio. La prima importante committenza coincise con l'edificazione della cittadella fortificata dei Santi Pietro e Paolo⁴⁸, eretta a partire dal 1706 e pensata come avamposto militare durante la Grande guerra del Nord (1700-1721), combattuta contro la Svezia di Carlo XII (1682-1718). Al centro della cinta muraria, l'architetto e urbanista malcantonese progettò, fra il 1712 e il 1733, la cattedrale omonima, tomba degli czar. Un dato interessante riguarda la gestione della manodopera – oltre 2000 uomini reclutati sia tra le forze locali, sia tra i conterranei, secondo la tipica prassi lacuale – impiegate nei lavori. A tal proposito, l'architetto di Astano progettò una serie di modelli abitativi per differenti classi sociali, una sorta di villaggio operaio *ante litteram* poi divenuto il fulcro dell'assetto urbano, sul modello di quelli organizzati

Storico della Svizzera Italiana», Bellinzona 1953; A. Crivelli, *Artisti ticinesi in Russia. Catalogo critico*, Locarno 1966; V. Antonov, *Capomastri italiani a Pietroburgo nel Settecento*, in «Bollettino storico della Svizzera italiana», 1978, pp. 164-173; Idem, *Decoratori ticinesi a Mosca*, in «Bollettino storico della Svizzera italiana», 1981, pp. 158-167; I. I. Lisajevitsch, *Domenico Trezzini*, Leningrado 1986; E. Lo Gatto, *Gli Artisti italiani in Russia*, vol. I, *Gli architetti a Mosca e nelle province*, Milano 1990; Idem, vol. II, *Gli architetti del secolo XVIII a Pietroburgo e nelle tenute imperiali*, Milano 1993; G. Koellner, *Bibliografia dell'emigrazione artistica malcantonese a San Pietroburgo*, Caslano 1993; *Domenico Trezzini e la costruzione di San Pietroburgo*, a cura di M. Kahn-Rossi-M. Francioli, catalogo della mostra, Lugano 1994, Firenze 1994; *Le maestranze artistiche malcantonesi in Russia dal XVII al XX secolo*, a cura di B. Croci Maspoli-G. Zappa, Firenze 1994; *Gli architetti italiani a San Pietroburgo*, a cura di G. Cuppini, Bologna 1996; J. Ovsjannikov, *Velikie sodtschie Sankt Peterburga*, (*Grandi architetti a San Pietroburgo: Trezzini – Rastrelli – Rossi*), San Pietroburgo 2000; K. V. Malinovski, *Domenico Trezzini*, Mosca 2007; G. A. Quadri, *Domenico Trezzini e la città ideale*, Mesenzana 2007.

⁴⁸ Cfr. M. Viganò, *Domenico Trezzini a San Pietroburgo: la riforma della fortezza di Pietro e Paolo (1706-1734)*, in «Arte e Storia», 14, 2003, pp. 90-91.

a Ludwigsburg da Donato Giuseppe Frisoni da Laino e soci, presso il cantiere del castello barocco edificato, fra il 1704 e il 1733, per volontà dal duca Eberhard Ludwig e interamente decorato, a partire dal 1709, da maestranze di lapicidi, scultori, stuccatori e pittori intelvesi⁴⁹. Il merito di Domenico Trezzini fu, quindi, quello di gettare le basi del successivo, vertiginoso, sviluppo urbanistico della nuova capitale imperiale, a testimonianza del rinnovato ruolo russo sullo scacchiere internazionale. Per queste ragioni, è possibile considerare l'architetto malcantonese l'ultimo vero erede diretto delle esperienze quattro-cinquecentesche dei lacuali a Mosca; quando, cioè, i granprincipi Ivan III detto il Grande (1462-1505), seguito dal figlio Basilio III (1505-1533) scelsero, per modernizzare la storica capitale della Moscovia, con il Cremlino che da fortezza medievale interamente costruita in legno venne a configurarsi nel ruolo d'innovativo complesso architettonico in mattoni, degno della "Terza Roma", di affidarsi, rispettivamente, alla perizia tecnica, all'imprenditorialità e al *know-how* di Pietro Antonio Solari da Carona⁵⁰, figlio di Guiniforte, ingegnere

⁴⁹ Oltre a Frisoni, giunto nella cittadina a nord di Stoccarda insieme ai pittori Antonio Colomba da Arogno, Tommaso Soldati e lo scultore Giorgio Ferretti da Castiglione d'Intelvi, furono attivi a Ludwigsburg Carlo Innocenzo e Diego Francesco Carloni da Scaria; Maurizio Pedetti da Casasco d'Intelvi, cugino del Frisoni; Pietro Scotti, Giacomo Antonio Corbellini e Lorenzo Maria Retti da Laino (quest'ultimo, cognato del Frisoni, si trasferì con i figli Donato Riccardo, Paolo, Livio, e Leopoldo Matteo); Carlo e Domenico Ferretti da Castiglione d'Intelvi.

⁵⁰ Cfr. V. N. Lazarev, *Le opere di Pietro Antonio Solari in Russia ed i rapporti artistici italo-russi nel tardo Quattrocento*, in *Arte e artisti dei laghi lombardi. Architetti e scultori del Quattrocento*, a cura di E. Arslan, I, Como 1959; P. Cazzola, *Pietro Antonio Solari architetto lombardo in Russia*, in «Arte Lombarda», 14, 1969, pp. 45-52; M. Viganò, *Tra Mosca e Narva: Anton Pietro Solari da Carona, un "Friazin" famoso al Cremlino*, in «Arte e Storia», 15, 2003, pp. 106-114. A proposito degli artisti e degli architetti italiani a Mosca e, più in generale, in Russia cfr. E. Lo Gatto, *Gli artisti italiani in Russia*, Roma 1934, pp. 44-56; E. Karpova Fasce,

capo del Duomo di Milano, e Aloisio Novi da Lanzo d'Intelvi⁵¹, esponenti di gloriose e longeve dinastie artistiche. Dato, quest'ultimo, che, nello specifico della stirpe lanzese raggiunse proporzioni estremamente dilatate, coprendo un arco cronologico che dalla fine del XIV secolo approdò alla metà del Novecento, come testimonia l'inedita vicenda degli scultori Vittorio Novi e Giuseppe Nolli, attivi tra Italia, Francia e Sud-est asiatico⁵². A Solari si dovette la costruzione, fra il 1487 e il 1493, di alcune torri difensive del Cremlino⁵³ e, all'interno della cittadella fortificata, del Palazzo delle Faccette (1490 ca.), edificio interamente realizzato in pietra calcarea bianca e dal caratteristico bugnato a diamante, molto simile a quello che qualifica il Palazzo dei Diamanti di Ferrara (1493-1503), opera di Biagio Rossetti, coadiuvato dall'intelvese Gabriele Frisoni da Laino, da taluni erroneamente ritenuto mantovano⁵⁴. A Novi, giunto a Mosca nel 1504 dalla Crimea, dov'era attivo alla corte di Meñli I Giray, presso il palazzo imperiale di Bachčysaraj, chiamato direttamente dagli ambasciatori del granprincipe, sono attribuiti importanti interventi in palazzi e

Gli architetti italiani a Mosca nei secoli XV-XVI, in «Quaderni di Scienza della Conservazione», 4, 2004, pp. 157-181.

⁵¹ Su Aloisio Novi cfr., in ultimo, A. Spiriti, *Un architetto dei laghi lombardi alla corte di Basilio III. Aloisio Novi da Lanzo d'Intelvi*, in «ArcHistoR», V, 2018, 10, pp. 4-25.

⁵² Sulla vicenda artistica di Vittorio Novi e Rodolfo Nolli cfr. M. Ferrario, *Vittorio Novi. Artista dei Laghi*, in corso di pubblicazione.

⁵³ La Borovickaja, edificata nel 1490; la Spasskaja (Torre del Salvatore), eretta nel 1491, posta tutt'oggi a ingresso del Cremlino; la Nikol'skaja, anch'essa del 1491, situata sulla Piazza Rossa, con la cuspidi in stile neogotico aggiunta nel 1806 su progetto del lacuale Luigi Rusca di Agno; l'Arsenal'naja, la più imponente con i suoi 60 metri di altezza, eretta nel 1492.

⁵⁴ Cfr. M. Dionisi, *Primi appunti su Gabriele Frisoni, lapicida e ingegnere mantovano residente a Sant'Ambrogio*, in «Annuario storico della Valpolicell», 1996/97, pp. 107-146.

chiese, sia dentro che fuori le mura del Cremlino. Un' operosità da leggersi nel contesto della progressiva trasformazione dei granprincipi in czar, cui corrispose una parallela evoluzione dell' architettura di regime verso una più marcata occidentalizzazione. Trasformazione che si sarebbe concretizzata con la presa di potere di Ivan IV detto il Terribile (1530-1584), dal 1547 primo czar di tutte le Russie. Attraverso il parallelismo fra le operazioni moscovite quattro-cinquecentesche e quelle pietroburghesi settecentesche, profondamente diverse, certo, dal punto di vista del contesto storico, ma accomunate dal fatto d' inserirsi in momenti nodali della storia russa è possibile rilevare, in primo luogo, il dato, oggettivo, dell' affidamento degli incarichi ad Artisti dei Laghi. Solari e Novi tradussero plasticamente la dialettica continuità/discontinuità politica e ideologica che faceva da substrato al passaggio dai granprincipi agli czar. Proprio con questa finalità, Trezzini progettò e diresse i lavori di edificazione della nuova capitale dell' Impero (proclamata nel 1713), dando concretezza al progetto petri-no. Il caso pietroburghese va in tal modo a inserirsi nel novero delle grandi città capitali edificate *ex novo* e decorate da generazioni di architetti, scultori e figuratori lacuali: la Madrid di Filippo II, la Varsavia di Sigismondo II e, per certi versi, la Torino sabauda⁵⁵. Solari, Novi e Trezzini seppero gestire oculatamente imprese molto articolate, composte da conterranei e alimentate dal reclutamento di maestranze locali, temporaneamente consorziate; riuscirono a mediare efficacemente, a volte con un' accentuata vena eclettica, fra la cultura russa e il mondo occidentale, arrivando a risultati spesso innovativi, sia in termini propriamente stilistici – si pensi alle torri del Cremlino di Solari, alla chiesa dell' Ascensione di Kolomenskoe di

⁵⁵ Cfr. A. Spiriti, *Artisti e architetti svizzeri a Torino. Le ragioni della continuità*, in *Svizzeri a Torino cit.*, p. 56.

Novi e alla cattedrale dei Santi Pietro e Paolo di Trezzini, con la sua guglia alta 123 metri – e materici (il lapideo al posto del ligneo), sia in quelli, precipui, determinati da precise scelte ideologiche, di cesura col passato. E furono, inoltre, in grado di influire direttamente sugli sviluppi architettonici locali, promuovendo un'azione di mimesi, più o meno duratura, dei loro modelli. Per tali motivi, è lecito domandarsi quanto fu decisivo il contributo lacuale nella codificazione e nello sviluppo del cosiddetto barocco petrino; la risposta ci viene proprio dalla dimensione di pervasività, per certi versi totalizzante, dell'attività di Domenico Trezzini (e dei suoi soci, collaboratori e parenti⁵⁶) alla corte di Pietro il Grande, per il quale non solo edificò il nucleo originario della capitale (Fortezza dei SS. Pietro e Paolo, con la splendida Porta di Pietro e la Cattedrale, prima chiesa costruita interamente in mattoni), ma anche gli spazi che dovevano fungere da sede della nuova amministrazione statale, che lo czar intendeva spostare da Mosca a San Pietroburgo, oltre a dimore private: il Palazzo dei Dodici Collegi, sull'Isola Vasil'evskij, iniziato nel 1722 e terminato nel 1742, dopo la morte del malcantonese nel 1734 e oggi sede dell'Università; e il Palazzo d'Estato di Pietro il Grande (1710-1714) che, insieme a Palazzo Menšikov (1710-

⁵⁶ Trezzini contrasse matrimonio tre volte. Dalla terza moglie, Maria Carlotta, ebbe quattro figli maschi che, singolarità in contesto lacuale, non seguirono le orme paterne. Due parenti di Astano, invece, Pietro Antonio (1692-ante 1760) e Carlo Giuseppe (1697-1768), marito di Tomasina, figlia di Domenico, accolsero l'invito dell'architetto e si recarono a San Pietroburgo, dove furono attivi nei cantieri di Domenico e, dopo la scomparsa di quest'ultimo, in moltissime residenze private, edifici pubblici e chiesastici della città petrina. Un altro discendente di Domenico, Giuseppe Trezzini (1832-1885), è attestato a San Pietroburgo dal 1852. Sul tema cfr. V. Chiesa, *L'arch. Pietro Antonio Trezzini non è figlio di Domenico. Un errore da rettificare*, in «Bollettino Storico della Svizzera Italiana», Bellinzona 1962, pp. 38-41.

1727), progetto di un altro lacuale di spicco, Giovanni Maria Fontana di Melide, coadiuvato da Bartolomeo Rastrelli e da architetti locali, fu la prima residenza privata in mattoni della città. Sul fiume Neva, Trezzini, appoggiato da conterranei come il capomastro Jacopo Antonietti da Astano, già attivo presso il castello Peterhof, progettò anche il Monastero di Aleksandr Nevskij, la prima lavra cittadina, edificato a partire dal 1710 in onore del Granduca Aleksandr Jaroslavič Nevskij (1220 ca.-1263), che in quell'area si era battuto in difesa dei principati di Novgord e Vladimir, attaccati dai Cavalieri Teutonici, dai mongoli e dagli scandinavi. Il monastero si compone di due edifici religiosi: la chiesa dell' Annunciazione, progettata di Trezzini, coadiuvato dal figlio Giuseppe, eretta fra il 1717 e il 1725, luogo di culto più antico di San Pietroburgo e spazio di sepoltura dei membri della famiglia imperiale e delle più alte cariche e personalità del Paese; e la chiesa di San Teodoro (1742-1767), ideata dal parente Pietro Antonio, al quale si dovettero anche i progetti del tempio moscovita di San Clemente (fig. 1) e delle pietroburghesi cattedrali di San Sansone e San Vladimiro. Il tempio Nevskij, progettato da Trezzini e materialmente costruito sotto la regia di Theodore Schwertfeger, poi definitivamente subentrato al ticinese, ubicato nell'angolo nord-orientale della piazza monastica, in prossimità del ponte che dà sul fiume Monastyrka, può essere considerato come il manifesto architettonico del barocco petrino, stile del quale il malcantonese fu, indubbiamente, il massimo esponente⁵⁷: pianta longitudinale a croce latina, facciata a *westwerk*, grande cupola.

⁵⁷ Il confronto con altri rinomati architetti del tempo, come Andreas Schlüter, evidenzia la netta predominanza del nostro, sia a livello quantitativo che qualitativo.

Per la sua capacità livellante, duttilità e e transtoricità, lo stile Neoclassico divenne un linguaggio trasversale e meta-ideologizzante, capace di costituirsi alla stregua di “arte del tutto”: stile Impero, stile Adam inglese, con la fondamentale esperienza dello stuccatore e ornatista Francesco/Francis Bernasconi⁵⁸ da Riva San Vitale, membro di una prolifica dinastia di architetti e scultori ticinesi attivi nell’Inghilterra di Giorgio III Hannover e, *ça va sans dire*, stile della Restaurazione⁵⁹, che si servì del recupero classicista per propagandare quell’ideale controrivoluzionario di mantenimento perpetuo dello *status quo*, della pace e dell’equilibrio tra i poteri. Proprio in quest’ottica devono essere lette operazioni neoclassiche come l’edificazione, fra il 1807 e il 1838, dell’Arco della Pace (Piazza Sempione, Milano) progettato da Luigi Cagnola e decorato, a bassorilievo, dal valceresino Pompeo Marchesi⁶⁰, originario di Saltrio, nel varesotto; ma anche il caso di Francesco I d’Asburgo-Lorena (1792- 1806) che incaricò lo stesso Marchesi di realizzare, fra il 1824 e il 1846, una statua (fig. 2) che lo ritraesse nelle sembianze di Nerva⁶¹ (Hofburg, Vienna). E non si dimentichi il ruolo di altri artefici lacuali, come il ticinese Simone Cantoni da Muggio⁶², promotore, al pari di Giuseppe Piermarini, di un neoclassicismo di estrazione vanvitelliana, molto attivo tra Milano, Bergamo, Como, Gor-

⁵⁸ Cfr. G. Beard, *Decorative Plasterwork in Great Britain*, New York 2015, pp. 77-78.

⁵⁹ Sul tema resta fondamentale, per completezza, *La cultura architettonica nell’età della restaurazione*, a cura di G. Ricci-G. D’Amia, atti del convegno di studio, Milano 2001, Milano 2002.

⁶⁰ Sullo scultore valcersino si veda, fra i molti contributi, S. Amerigo, *Pompeo Marchesi scultore*, Gavirate 2001; *Pompeo Marchesi: ricerche sulla personalità e sull’opera*, a cura di A. Musiari-G. Orтели, Gavirate 2003.

⁶¹ Cfr. F. Ambrosoli, *Monumento a Francesco I in Vienna: opera di Pompeo Marchesi*, Milano 1849.

⁶² Cfr. N. Ossanna Cavadini, *Simone Cantoni architetto*, Milano 2003.

gonzola, la Brianza e il Canton Ticino, specie per committenze di edilizia privata e religiosa del patriziato milanese. Con Cantoni operarono altri eminenti Artisti dei Laghi; tra questi, Giovanni Francesco Lucchini da Montagnola⁶³, figlio di Luca, capomastro, dal 1783, nel cantiere di palazzo Medolago Albani (già casa Vailetti), a Bergamo (città in cui progettò anche il Teatro Riccardi, oggi Teatro Donizzetti); Luigi Canonica da Tesserete⁶⁴, architetto reale e soprintendente per le Fabbriche Nazionali, al servizio di Napoleone, incoronato re d'Italia nel 1805, fu l'autore, in una Milano che, da poco divenuta capitale della Repubblica Cisalpina, viveva un'intesa fase di fervore architettonico, di fondamentali opere di riqualificazione urbanistica. Dal Foro Buonaparte (nome del progetto originario, poi scartato, di Giovanni Antonio Antolini), opera di riqualificazione dell'ampia area del Castello Sforzesco, ultimata fra il 1803 e il 1807, all'Arena Civica (1805-1807), un colossale anfiteatro neoclassico – direttamente ispirato al modello romano del circo di Massenzio – prospiciente all'Arco della Pace di Cagnola. Ma anche della Porta Magenta (già Porta Vercellina), una delle sei porte d'ingresso di Milano che, negli anni del Regno d'Italia napoleonico (1805-1814), furono oggetto di un'intensa riqualificazione, previo abbattimento dei bastioni spagnoli, gestita da Francesco Melzi d'Eril⁶⁵. Al

⁶³ Cfr. *Un architetto bergamasco tra '700 e '800: Giovanni Francesco Lucchini*, a cura di J. Schiavini Trezzi, atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Bergamo, 56, 1993/1994 (1995), pp. 367-384; A. Piervaleriano, *I Lucchini di Montagnola: architetti e capomastri nella bergamasca del '700 e del primo '800*, in «Arte e Storia», 44, 2009, pp. 166-175.

⁶⁴ Cfr. P. Gallo, *Luigi Canonica: un professionista al servizio dello Stato nella Milano neoclassica*, in «Arte Lombarda», 117, 1996, pp. 91-98; L. Tedeschi-F. Repishti, *Luigi Canonica 1764-1844. Architetto di Utilità pubblica e privata*, Mendrisio 2011.

⁶⁵ Cfr. L. Facchin, *Fra arte e politica: Francesco Melzi d'Eril dalla Repubblica Cisalpina all'Impero*, in *Napoleone Bonaparte e Lodi*. «A

patrizio milanese, dal 1802 vicepresidente della Repubblica Italiana e, a seguito della nomina a viceré di Eugenio di Beauharnais nel 1805, duca di Lodi (1807), si dovette il cosiddetto Piano dei Rettifili, un progetto di radicale trasformazione delle principali vie di comunicazione milanesi, elaborato dall'Antolini e messo in opera, dal 1807, da Canonica, Cagnola, Albertolli, Landriani e Zanoja. Del primo, architetto e urbanista originario di Tesserete, nel Luganese, sono anche i progetti del parco della Villa Reale di Monza e la ristrutturazione, dal 1809, del Palazzo Reale, operazione che vide impegnato anche Andrea Appiani, pittore prediletto da Napoleone, a gestire il complesso apparato figurativo. Alle dipendenze di Canonica lavorò anche l'architetto e incisore valsoldese Pietro Gilardoni da Puria⁶⁶, allievo di Leopoldo Pollack, con il quale realizzò, nel 1792, la facciata della basilica di San Vittore a Varese (fig. 3) e, nel 1793, quella della Villa Reale (già villa di Lodovico Barbiano di Belgiojoso⁶⁷) di Milano. Gilardoni, già dipendente dell'Ufficio del Censo (1786-1787)⁶⁸, si cimentò inizialmente in operazioni di riconversione a uso pubblico di edifici religiosi e, in un secondo momento, passò alla sistema-

Lodi scoccò la prima scintilla della più alta ambizione», a cura di L. Facchin-M. Faraoni-M. Ferrario, catalogo della mostra, Lodi 2020, Lodi 2020, pp. 33-46.

⁶⁶ Cfr. G. Stolfi, *Gilardoni, Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 54, Roma 2000, risorsa consultabile on-line; L. Scotti, *L'architetto Pietro Gilardoni e la cancellazione dei simboli napoleonici nei palazzi pubblici agli inizi della restaurazione*, in «Archivio Storico Lombardo», XII/XIII, 2008, 134, pp. 321-340;

⁶⁷ Cfr. M. Forni, *La villa di Lodovico Barbiano di Belgiojoso a Milano nel rapporto tra committenze e il suo architetto (1790-1801)*, in «Rivista dell'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda», 13, 2014, pp. 55-64.

⁶⁸ Cfr. A. Scotti, *Architettura e burocrazia nella Lombardia nella Lombardia Neoclassica: l'architetto funzionario da Marcellino Segrè a Pietro Gilardoni*, in *Idem, Lo Stato e la Città: Architetture, istituzioni e funzionari nella Lombardia illuminista*, Milano 1984, pp. 103-126.

zione delle gallerie della Pinacoteca braidense (1806); successivamente a incarichi urbanistici: tra questi spicca il progetto (poi non realizzato) di un orto botanico presso l'ex convento di Santa Teresa, su idea del viceré Eugenio di Beauharnais. Un altro lacuale di primissimo livello fu Giocondo Albertolli da Bedano⁶⁹, architetto, ornataista e figuratore che prestò i suoi servizi nel contesto di alcuni dei più importanti edifici neoclassici lombardi, come il Teatro alla Scala di Milano, il Palazzo Ducale di Mantova, la Villa Reale di Monza e la Villa Melzi d'Eril a Bellagio, divenendo un modello di riferimento per altri artefici ticinesi, come Giovanni Angelo Somazzi da Montagnola, molto attivo anche a Pisa.

Nella sua funzione omogeneizzante, lo stile neoclassico attuò il perseguimento di un ideale artistico funzionale alla rappresentazione del potere, a prescindere dalle connotazioni ideologiche della committenza. Un sentiero che per gli Artisti dei Laghi comportò, giocoforza, una parziale perdita di caratterizzazione identitaria, determinata dall'allentamento della loro capacità d'innovare e percorrere il linguaggio artistico, ma che, d'altra parte, non decretò affatto la fine del sistema. Anzi, se è vero il fatto che, fra Sette e Ottocento, in un mercato ormai saturo di offerta ed estremamente concorrenziale, i lacuali dovettero confrontarsi, in Italia e in Europa, con l'impossibilità fattiva di riproporre il predominio di Età Moderna, di contro, proprio tale saturazione si tramutò nell'occasione

⁶⁹ Tra i molteplici scritti sull' Albertolli cfr. E. Colle, *Il trionfo dell' ornato: Giocondo Albertolli (1742- 1839)*, Cinisello Balsamo 2005; L. Facchin, *Biografia di Giuseppe Giocondo Albertolli*, in «Arte e Storia», 48, 2010, pp. 250-257; Eadem, *Giocondo Albertolli: le amicizie tra artisti e il mercato d' arte tra Sette e Ottocento*, in «Arte e Storia», 55, 2012, pp. 96-127; *Ornato e architettura nell' Italia neoclassica il fondo degli Albertolli di Bedano, secc. XVIII-XIX*, a cura di C. Agliati, P. Cordera, G. Ricci, Bellinzona 2019.

di sperimentare nuove specificità artistico-artigianali e settori operativi, spesso legati all'ambito del collezionismo internazionale (ceramiche, porcellane, incisioni, manifatture tessili, sino alle scenografie teatrali). Ma anche di estendere il raggio d'azione a contesti professionali d'oltreoceano, sfruttando il netto miglioramento dei trasporti e delle vie di comunicazione concretizzatosi in seguito alle rivoluzioni industriali: *in primis* l'America Latina (Argentina, Brasile, Perù, Cile, Uruguay e Paraguay) e il Sud-est asiatico (Regno del Siam, Singapore, Malesia e Brunei). Piazze ancora plasmabili, in quanto prive della duttilità e del pluralismo europei, che i lacuali non esitarono a penetrare, testimoniando ancora un'indubbia vitalità organizzativa e una capacità imprenditoriale fuori dal comune, che si sarebbe conservata sino alla metà del Novecento.

La cesura di metà Settecento: le nuove professionalità

Se l'adesione dei lacuali all'imperante gusto neoclassico snaturò solo in parte il ruolo, storicamente ricorrente, degli Artisti dei Laghi quali precursori di linguaggi e tendenze, d'altra parte, anche in tale ambito, le maestranze lombardo-ticinesi furono piuttosto precoci e riuscirono a ritagliarsi un'importante fetta lavorativa in un mercato a quel punto impossibile da monopolizzare: il Neoclassicismo russo; le esperienze irlandesi e inglesi, le operazioni neoclassiche milanesi ne sono una prova evidente. Non va, poi, dimenticato il fatto che sia storicamente esistito anche un importante filone di Neoclassicismo cattolico, di cui il paradigma è certamente l'abbazia benedettina di Pannonhalma, nell'Ungheria occidentale sottratta al dominio ottomano. Storica sede della Congregazione dell'Ordine di San Benedetto, chiesa madre dei primi ungheresi, nonché primo monastero benedettino in territorio magiaro, edificato nel 966 per volontà del principe Géza (972-997) e dedicato

a San Martino di Tours, il colossale edificio fu interamente ricostruito in stile neoclassico anche con il contributo degli Artisti dei Laghi. In particolare, la sala rettangolare del refettorio fu probabilmente edificata nella seconda metà degli anni Venti del Settecento. I dipinti parietali, eseguiti con un gusto lezioso, teatrale, tipicamente *rocaille*, databili fra il 1728 e il 1730, sono attribuiti a Davide Antonio Fossati da Morcote, esponente della celebre dinastia operosa nei secoli XVIII e XIX tra Venezia⁷⁰, Vienna, l'Ungheria e la terra natia. Gli affreschi del soffitto raffigurano l'*Apoteosi di re Santo Stefano d'Ungheria*, fondatore dello Stato e della Chiesa ungheresi; le sei scene bibliche delle pareti convergono sulla tematica del cibo: l'*Offerta d'aceto a Cristo sulla croce*; la *Tentazione di Gesù nel deserto*; *Daniele nella gabbia dei leoni*; *Il banchetto di re Baldassarre*; *La decapitazione di San Giovanni Battista*; *L'incontro di San Benedetto e Totila*; *scena di vita di San Benedetto da Norcia*. Allo stesso modo, anche buona parte del palazzo reale di Buda fu riqualificato in stile neoclassico.

Un dato che testimonia ulteriormente quanto il modello lacuale, certamente colpito in alcuni dei suoi capisaldi più longevi, abbia continuato a manifestare un'indubbia dinamicità anche fra Sette e Ottocento, riguarda la capacità, già richiamata, degli artisti di diversificare la loro attività e specializzarsi in nuovi settori operativi. Tra questi, menzione particolare merita, già dalla metà del XVIII secolo, l'ambito delle manifatture

⁷⁰ Cfr. I. Palumbo Fossati Casa, *I Fossati di Morcote: una famiglia di artisti ticinesi a Venezia*, in *Svizzeri a Venezia nella storia nell'arte nella cultura nell'economia dalla metà del Quattrocento ad oggi*, a cura di G. Mollisi, «Arte e Storia», 40, 2008, pp. 322-331; M. Mason, *Giorgio Fossati di Morcote: da incisore ad architetto a Venezia*, in *Ivi*, pp. 332-343; F. Posocco, *La Scuola Grande di San Rocco e i Fossati di Morcote*, in *Ivi*, pp. 344-351; C. Codello, *Pier Angelo Aloisio Fossati di Morcote: la ritrovata cantoria settecentesca della chiesa di S. Rocco a Venezia*, in *Ivi*, pp. 352-357.

di porcellana mitteleuropee, settore che ebbe in Giorgio Andreoli⁷¹ da Intra (Verbania, Lago Maggiore), esponente di una dinastia poi trasferitasi a Muzzano (Canton Ticino), attivo nel territorio urbinato tra la fine del Quattro e la metà del Cinquecento, un illustre pioniere, specie nella gestione imprenditoriale applicata alla riscoperta dell'antica tecnica del lustro⁷² (fig. 4). Domenico Ferretti da Castiglione d'Intelvi lavorò per svariati anni a Stoccarda e Würzburg e fu anche attivo presso la Fabbrica ducale di porcellane di Ludwigsburg, operosa dal 1758 al 1824; Francesco Antonio Bustelli da Intragna, nel locarnese, prestò i suoi servizi per le prestigiose manifatture di Nymphenburg⁷³ e Meissen (Monaco di Baviera), invitato direttamente dal principe elettore Massimiliano III (1745-1777), per il quale realizzò opere di chiaro sapore *rocaille*, dedicate ai personaggi della commedia dell'arte, a temi mitologici, religiosi e scene galanti, che lo resero fra gli artefici più apprezzati nel settore della porcellana (fig. 5). Un'altra nicchia di mercato particolarmente gettonata tra gli Artisti dei Laghi, sin dalla metà del Settecento, fu quella dell'incisione, specie nella declinazione della stampa di traduzione, molto in voga tra i collezionisti internazionali; un settore che, sino ad allora, era

⁷¹ Cfr. *Mastro Giorgio. L'uomo, l'artista, l'imprenditore*, a cura di P. Mattei-T. Cecchetti, Perugia 1995; *Mastro Giorgio da Gubbio: art, science and technology of lustred majolicas*, a cura di G. Pedelezzi, atti del convegno internazionale, Gubbio 2005, Perugia 2013.

⁷² Mastro Giorgio formò un'intera generazione di ceramisti e maiolicari locali, da Francesco Xanto Avelli ai Pellipario-Fontana e ai Patanazzi: cfr. G. Papagni, *La maiolica del Rinascimento in Casteldurante, Urbino e Pesaro: da Pellipario ed i Fontana ai Patanazzi*, Fano 1987; J. V. G. Mallet, *Xanto, Nicola da Urbino et Mastro Giorgio da Gubbio: à l'occasion de l'exposition consacrée à Xanto Avelli da Rovigo à la Wallace collection de Londres*, in «Sèvres: revue de la Société des amis du Musée national de céramique», 17, 2008, pp. 21-31.

⁷³ Cfr. L. Altmann, *Die Figuren des F. A. Bustelli: Nymphenburger Porzellan*, Monaco di Baviera 1993.

rimasto quasi del tutto insondato. Tra le esperienze più rappresentative del XVIII secolo si segnalano quelle di Giuseppe/ Joseph Appiani, esponente della celebre dinastia originaria di Porto Ceresio, attivo principalmente nella Germania meridionale, dove fu pittore di corte a Würzburg, Saarbrücken, Meersburg e Magonza; e di un secondo valceresino, Benigno Bossi⁷⁴, maestro di un altro, noto, incisore del tempo, il milanese Francesco Landonio. Dopo una fase di attività come stuccatore in Sassonia, a Norimberga e a Dresda, luoghi in cui giunse col padre, Pietro Luigi, Bossi perfezionò la tecnica incisoria – già sperimentata in territorio tedesco – in Italia, dove rientrò nel 1757 allo scoppio della guerra dei Sette anni (1756-1763). In particolare, il valceresino si distinse per l'abilità nella tecnica dell'acquatinta, certamente vicina alla sensibilità di Giovanni Battista Piranesi, attraverso la quale ripropose opere manieriste, soprattutto tratte da Parmigianino, ma anche da Correggio, Guercino, Grechetto, Carpioni, Tiepolo e Petitot, oltre a svariate teste di genere d'immediato rimando leonardesco. In anticipo sull'affermazione del gusto antiquario e della futura lezione piranesiana si colloca il sopra menzionato Davide Antonio Fossati, tra i primissimi artisti lacuali che, oltre all'attività pittorica, ben esplicitata a Pannonhalma, sperimentò nel campo dell'incisione, tanto di traduzione (da Marco Ricci, fig. 6), quanto con proprie creazioni originali. Una menzione particolare merita anche il ticinese Domenico Aspari⁷⁵, originario di Olivone, frazione di Blenio, noto per la serie

⁷⁴ Cfr. M. Castelli Zanzucchi, *Contributo alla studio su Benigno Bossi*, in «Parma per l'arte. Rivista d'arte e di cultura», 16, 1960, pp. 149-185; A. Petrucci, *Bossi, Benigno*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 13, Roma 1971, risorsa consultabile on-line.

⁷⁵ Cfr. A. Ottino Della Chiesa, *Aspari, Domenico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 4, Roma 1964 (con bibl.), risorsa consultabile on-line; G. Cambin, *Domenico e Carlo Aspari: incisori e architetti olivonesi*, Locarno

incisoria (1786-1792), anch'essa ispirata ai modi del Piranesi, dedicata alle *Vedute di Milano*⁷⁶. Tra i maggiori incisori in rame del Canton Ticino vi fu Pietro Bettelini da Caslano, allievo del noto calcografo fiorentino Francesco Bartolozzi, il quale si specializzò nella copia incisoria di dipinti e sculture iconiche della storia dell'arte, molto in voga tra i collezionisti del tempo, spaziando da Raffaello Sanzio (fig. 7) ad Andrea del Sarto e Correggio, da Tiziano a Domenichino, da Guercino a Guido Reni, sino a Canova e Thorwaldsen⁷⁷. Quest'ultimo, grande estimatore della tecnica del luganese, lo coinvolse più volte nella riproduzione delle sue sculture e bassorilievi⁷⁸. Alla pratica incisoria si dedicarono, fra Sette e Ottocento, anche gli esponenti della dinastia degli Albertolli di Bedano: Raffaele e Ferdinando, rispettivamente figlio e nipote di Giocundo, si formarono presso quest'ultimo⁷⁹, al tempo professore di Ornato presso la Reale Accademia di Belle Arti di Milano, distinguendosi il primo per le riproduzioni, attraverso la tecnica dell'acquatinta (da egli per la prima volta sperimentata e introdotta a Milano), delle opere paterne e dei progetti architettonici di Luigi Cagnola; il secondo per il ciclo incisivo su rame dedicato al progetto del Foro Bonaparte di Giovanni Antonio Antolini⁸⁰. Strettamente connessa al nome di

1972; P. Mezzanotte, *Aspari, Domenico*, in *Enciclopedia Italiana*, Roma 1929 (con bibl.), risorsa consultabile on-line.

⁷⁶ Cfr. G. Bezzola, *La Milano di Giuseppe Parini nelle vedute di Domenico Aspari (1786-1792)*, Milano 1999; R. Carnevali, *Le "Vedute di Milano" di Domenico Aspari*, in «Grafica d'arte», 82, 2010, pp. 11-17.

⁷⁷ Cfr. M. Bryan, *Bettelini, Pietro*, in B. Michael-W. Armstrong-R. Edmund Graves, *Dictionary of Painters and Engravers, Biographical and Critical*, I, London 1886, pp. 121-122.

⁷⁸ Opere pubblicate in P. Bettelini, *Basreliefs von Albert Torwaldson: nebst beigegeführter Erläuterung, Jügel*, Francoforte 1838.

⁷⁹ Cfr. L. Facchin, *Biografia (Giuseppe Giocodo Albertolli) cit.*

⁸⁰ Cfr. G. A. Oldelli, *Dizionario storico-ragionato degli uomini illustri del Canton Ticino*, I, Lugano 1807, pp. 17-18.

Giocondo Albertolli fu anche l'attività dei Mercoli di Mugena (Malcantone) e dei De Bernardis da Lamone (luganese): Giacomo Mercoli⁸¹ e Andrea de Bernardis⁸² illustrarono il secondo volume dell'Albertolli, pubblicato nel 1787, *Alcune decorazioni di nobili sale ed altri ornamenti*⁸³. Un caso di continuità generazionale particolarmente accentuato (circa tre secoli d'attività ininterrotta) fu quello degli Artari/Artaria, apprezzati incisori, commercianti di stampe ed editori (attivi soprattutto nell'ambito musicale, artistico e della proto-guidistica⁸⁴), esponenti della nota dinastia arognese, in specifico di un ramo trapiantatosi a Blevio, in Brianza, la cui attività imprenditoriale ebbe inizio già nella metà del XVII secolo a Vienna, luogo in cui Cesare Artari si stabilì per dedicarsi al commercio ambulante di stampe⁸⁵. Alla sua morte nel 1700, i nipoti Cesare, Domenico I e Giovanni Casimiro, implementarono ed estesero l'attività dell'impresa anche al contesto tedesco: a Magonza, infatti, nel 1765, Giovanni Casimiro, coadiuvato dai nipoti Carlo e Francesco I, inaugurò l'impresa "Artaria e C." che per circa dieci anni ottenne un buon successo commerciale. Nel 1775, le due ditte di stampe, la "Cugini Artaria"⁸⁶ austriaca, inaugurata a Vienna nel 1760 dai cugini Carlo, figlio di Cesare, e Francesco Domenico, e quella tedesca

⁸¹ Cfr. *Il diario inedito di Giacomo Mercoli da Mugena, stuccatore e incisore*, a cura di G. Mollisi, in «Arte e Cultura», I, 2016, 2, Lugano 2016.

⁸² Cfr. A. G. Oldelli, *Dizionario storico-ragionato cit.*, pp. 7-8.

⁸³ G. Albertolli, *Alcune decorazioni di nobili sale ed altri ornamenti di Giocondo Albertolli professore della Reale Accademia delle Belle Arti di Milano incisi da Giacomo Mercoli e da Andrea De Bernardis*, Milano 1787.

⁸⁴ Cfr. C. Schmidl, *Artaria*, in *Enciclopedia Italiana*, Roma 1929 (con bibl.), risorsa consultabile on-line.

⁸⁵ Cfr. P. Tentori, *Artaria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 4, Roma 1962 (con bibl.), risorsa consultabile on-line.

⁸⁶ Cfr. A. Witeschnik, *Artaria, Carlo*, in *Neue Deutsche Biographie*, vol. 1 (1953), p. 400.

(dalla quale nacque un ulteriore distaccamento a Mannheim, la “Artaria&Fontaine”, gestito da Pasquale, figlio di Giovanni Casimiro e Matthias Fontaine) si fusero in un’unica realtà imprenditoriale. Il ramo viennese fu certamente quello più attivo e rinomato, in particolare per quanto concerne l’iniziale specializzazione nel settore della veduta (fig. 8), dei soggetti militari e della cartografia, a cui successe, dal 1778, quella nell’editoria musicale, che raggiunse l’apice del successo nel 1804, con la gestione di Domenico III Artari, nipote di Carlo, il quale divenne l’editore di riferimento dei più noti e apprezzati compositori dell’epoca: Gluck, Mozart, Haydn (dei quali gli Artari furono editori esclusivi sino al 1800), Beethoven, Rossini, Hummel, Schubert, Moscheles, Giuliani, Clementi, Czerny, Legnani, Blangini e altri⁸⁷. L’impresa editoriale degli Artari fu molto attiva anche in Italia: Ferdinando Artari, figlio di Pasquale e nipote di Giovanni Casimiro, fondò, fra il 1800 e il 1803, a Milano la sede operativa dell’impresa, con cui collaborarono anche i tre figli maschi: Antonio, Pasquale e Giovanni, i quali, nel 1828, rilevarono l’attività paterna e la resero fiore all’occhiello nel settore delle carte geografiche, delle guide per viaggiatori, delle vedute di città e località turistiche e degli spartiti musicali. Un altro settore sondato dagli Artisti dei Laghi sette-ottocenteschi (con continuismi rilevabili sino al XX secolo) fu quello della creazione di scenografie teatrali. Tra i molti esempi a disposizione, si annoverano quelli di Giovanni Battista Innocente (Innocenzo) Colomba di Arogno, attivo come pittore-scenografo al Teatro Regio di Torino⁸⁸. Un caso paradigmatico fu quello degli ultimi espo-

⁸⁷ Cfr. R. M. Ridgewell, *Mozart and the Artaria Publishing House: Studies in the Inventory Ledgers, 1784–1793*, London 1999.

⁸⁸ Cfr. B. Bolandrini, *Artisti della “val di Lugano” a Torino. Un primo repertorio dei ticinesi nell’Ottocento*, in *Svizzeri a Torino nella storia*,

nenti della dinastia dei Quaglio di Laino: Giuseppe⁸⁹, Simone/Simon⁹⁰, Angelo senior⁹¹, Domenico⁹², Lorenzo junior⁹³, Angelo junior⁹⁴, Francesco/Franz⁹⁵ ed Eugenio/Eugen⁹⁶ operarono, fra Sette e Ottocento, lungo tre generazioni, prevalentemente in Germania meridionale e settentrionale (Monaco di Baviera, Colonia, Mannheim, Francoforte, Ludwigsburg, Berlino, Dresda, Hannover, Stoccarda). Si distinsero soprattutto nell'ambito della pittura e della litografia di scena, *in primis* fondali paesaggistici e architettonici. In particolare, Angelo il Giovane, figlio di Simone e padre di Eugen, che fu stretto collaboratore (capo scenografo e direttore della decorazione) di Richard Wagner presso il Teatro di Corte di Monaco di Baviera, è ricordato per avere creato i *set* (fig. 9) delle prime mondiali di *Tannhäuser* (1845), *Lohengrin* (1850) e *Tristan und Isolde* (1865).

Sul versante architettonico, per tutto il XIX e parte del XX secolo, come si è già ampiamente evidenziato, i lacuali aderì-

nell'arte, nella cultura, nell'economia dal Cinquecento ad oggi, «Arte&Storia», XI, 2011, 52, p. 322.

⁸⁹ Cfr. B. Michael-W. Armstrong-R. Edmund Graves, *Dictionary of Painters cit.*, p. 331.

⁹⁰ *Ivi*, p. 317; sull'artista si veda anche C. Hübner, *Simon Quaglio. Theatralmalerei und Bühnenbild in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Berlino-Boston 2016.

⁹¹ *Ivi*, p. 331.

⁹² Cfr. B. Trost, *Domenico Quaglio 1787-1837. Monographie und Werkverzeichnis*, Monaco di Baviera 1973.

⁹³ Cfr. B. Michael-W. Armstrong-R. Edmund Graves, *Dictionary of Painters cit.*, p. 331; A. Philippe Toll, *Lorenzo Quaglio The Younger*, Ceed Publishing 2011.

⁹⁴ Cfr. P. Prange, *Quaglio, Angelo II*, in *Neue Deutsche Biographie*, 21, 2003, p. 32 e segg.

⁹⁵ Cfr. B. Michael-W. Armstrong-R. Edmund Graves, *Dictionary of Painters cit.*, p. 332.

⁹⁶ Biografia in https://www.artisticinesini-ineuropa.ch/pdf/quaglio_eugen_biografia_5.06.2017.pdf.

rono al primato neoclassico, a volte di estrazione neopalladiana, altre variamente declinato nel novero di opere classicheggianti, eclettiche o revivaliste, ma anche di riqualificazione urbanistica e infrastrutturale. Questo fu il caso, fra Otto e Novecento, di Costantino Berra da Montagnola, attivo in Russia. Figlio di Davide, già capomastro al servizio della granduchessa Maria Nikolaevna Romanova, secondogenita dello czar Nicola I, e poi operante per il futuro czar Alessandro II⁹⁷, Costantino fu il progettista della stazione Kazanskij di Mosca (1914-1926), eretta *in tandem* con l'architetto locale Alexei Viktorovič Ščusev, tra i maggiori esponenti del classicismo socialista, il principale snodo ferroviario che collega la Russia alla Siberia e all'Asia Centrale. In contesto italiano, un'esperienza *sui generis* fu quella del luganese Pietro Bianchi⁹⁸, architetto e archeologo, allievo di Giocondo Albertolli e Luigi Cagnola. Di formazione spiccatamente classicista (conobbe e frequentò Antonio Canova, Bertel Thorvaldsen e Gaspare Fossati), dopo un soggiorno formativo a Roma, nel 1816 si recò a Napoli per occuparsi della progettazione della nuova basilica reale pontificia di San Francesco di Paola (fig. 10), la

⁹⁷ Per Alessandro II, Davide Berra sovraintese, fra il 1845 e il 1850, alla costruzione di una pregevole abitazione di campagna (chiamata Dacia privata) ubicata nelle vicinanze di Peterhof, eretta in forme eclettiche (manieriste, neobarocche, neorococò, neoclassiche). Per il lavoro, Berra ricevette 500 rubli d'argento all'anno e un anello come riconoscimento dell'affidabilità con cui aveva svolto il suo compito. L'ultima opera documentata di Davide fu la chiesa di Sant'Alessandra a San Pietroburgo, edificio in stile neo-bizantino consacrato nel 1854. Fra il 1750 e il 1850, trovarono lavoro in Russia altri esponenti della famiglia sottocenerina: Giocondo, Giosuè, Giuseppe, Pietro Antonio e Romano: cfr. A. M. Redaelli-P. Redaelli, *I Mastri Berra di Certenago in Russia*, in «Bollettino Genealogico della Svizzera Italiana», 10, 2006.

⁹⁸ Cfr. *Pietro Bianchi 1787-1849: architetto e archeologo*, a cura di N. Ossana Cavadini, Milano 1996; E. Rüschi, *Bianchi, Pietro*, in *Dizionario Storico della Svizzera*, risorsa consultabile on-line.

sua opera più celebre, ultimata nel 1846 e direttamente ispirata alle forme del Pantheon romano. Già dal 1822 architetto della casa reale dei Borboni, Bianchi progettò la sala del trono della Reggia di Caserta (1824) e prese parte a svariate opere di ristrutturazione delle fabbriche reali; nel 1824 fu nominato direttore alle antichità del regno delle Due Sicilie e nel 1827 gli vennero affidati gli scavi di Ercolano, Pompei e Paestum. Un caso, piuttosto raro in ambito lacuale, paragonabile solo a quello di Giuseppe II Gaggini per la corte Sabauda, di conservatore delle antichità, ruolo di corte in epoca di Restaurazione e insieme di professionista attivo nelle campagne di rinnovamento architettonico e decorativo delle residenze dinastiche.

Il continuismo russo e l'eclettismo storicistico fra Sette e Ottocento

In seguito alla grandiosa esperienza di Trezzini, il ruolo degli Artisti dei Laghi in Russia, in maggioranza di provenienza ticinese, restò sicuramente centrale, ma mai più così pervasivo per via dell'agguerrita concorrenza di artefici fiorentini, come Francesco Bartolomeo Rastrelli⁹⁹, nome di punta del cosiddetto barocco elisabettiano, stile fiorito durante il regno di Elisabetta di Russia (1741-1762); tedeschi (Johann Gottfried Schädell e Georg Johann Mattarnovy); francesi (Auguste de Montferand); scozzesi (con il caso isolato di Charles Cameron) e, soprattutto, veneti. Tra questi ultimi, spicca la figura del *genius loci* bergamasco Giacomo Quarenghi¹⁰⁰, architetto di fiducia di Caterina II e dei suoi successori, Paolo I e Alessandro I, autore

⁹⁹ La bibliografia sul Rastrelli è copiosa, specie sul versante russo; tra i molti contributi cfr. K. V. Malinovskij, *Bartolomeo i Frančesko Rastrelli*, San Pietroburgo 2017.

¹⁰⁰ Per un recente e dettagliato contributo su Quarenghi cfr. I. Giustina, *Giacomo Quarenghi e la costruzione del volto neoclassico di San Pietroburgo*, in *Arte e cultura fra classicismo e lumi cit.*, pp. 575-594; utile

di svariate architetture classiciste di matrice neo-palladiana, tra cui spiccano il Teatro dell'Ermitage (1783-1787) e il Palazzo di Petrodvorec (1780-1794), per le quali si avvale della saltuaria collaborazione di lacuali di prim'ordine, attivi anche per gli altri architetti degli czar, come il malcantonese Luigi Rusca¹⁰¹ da Agno, operoso anche in Estonia e in Ucraina¹⁰²; Domenico Gilardi da Montagnola, esponente di una dinastia attestata anche a Mosca¹⁰³; Agostino Camuzzi¹⁰⁴, membro di una famiglia luganese trapiantatasi a Montagnola nel XVIII secolo; Tommaso e Domenico Adamini¹⁰⁵ da Agra e Domenico Quadri¹⁰⁶ da Lu-

anche L. S. Cristini, *Giacomo Quarenghi: l'architetto degli zar*, Zanica 2017.

¹⁰¹ Sulla figura di Rusca cfr. R. Dubbini, *Luigi Rusca e la costruzione dell'immagine moderna di Pietroburgo*, in *La cultura architettonica italiana in Russia da Caterina II a Alessandro I*, a cura di P. Angelini-N. Navone-L. Tedeschi, Mendrisio 2008, pp. 177-192.

¹⁰² Cfr. A. I. Tiščenko, *L'opera dell'architetto Luigi Rusca. I suoi lavori per l'Ucraina*, in *Ivi*, pp. 351-366.

¹⁰³ Cfr. A. Pfsiter, *Gli architetti Gilardi di Montagnola: una dinastia di architetti ticinesi a Mosca*, in «Arte e Storia», 31, 2006, pp. 56-63.

¹⁰⁴ Sulla presenza russa degli architetti originari di Collina d'Oro, nel Luganese, cfr. *Gli architetti della Collina d'Oro a Pietroburgo e a Mosca. Mostra di disegni dagli archivi delle famiglie Adamini, Camuzzi e Gilardi*, a cura di A. M. Redaelli, catalogo della mostra, Montagnola 1984; E. Anisimova, *Gli archivi Adamini e Camuzzi: materiali dagli archivi privati della Svizzera Italiana e dall'Archivio storico statale russo di San Pietroburgo. Un contributo alla storia degli architetti della Collina d'Oro a San Pietroburgo*, Montagnola 1996; A. M. Redaelli, *Quaderni la ricerca: materiali inediti per la storia degli architetti della Collina d'Oro*, Montagnola-Lugano 1997.

¹⁰⁵ Cfr. A. Piervaleriano-N. Navone-A. Pfister, *Architetti neoclassici ticinesi fra Neva e Mosca. I fondi grafici degli archivi Adamini e Gilardi*, Varese 2000; N. Navone, *Nei cantieri di Russia: gli architetti Adamini a San Pietroburgo*, in «Arte e Storia», 31, 2006, pp. 64-69; *Gli architetti Adamini a San Pietroburgo: la raccolta dei disegni conservati in Ticino*, Mendrisio 2017.

¹⁰⁶ La dinastia dei Quadri/Quadrio, originaria di Cadro e Agno, attestata dall'ultimo quarto del XVI secolo, diede i natali a svariati architetti, capomastri e stuccatori attivi nei territori della Repubblica Polacco-Litua-

gano, con il quale collaborarono Giovanni Battista Belli-Bernasconi e Giovanni Battista Lucchini, entrambi di Montagnola, e Gerolamo/Geronimo Rusca da Agno, fratello di Luigi e figlio di Giovanni Battista, rinomato capomastro. Di Luigi Rusca, attivo in Russia dal 1783 al 1818, inizialmente come assistente degli architetti di corte Giacomo Quarenghi e Vincenzo Brenna e, dal 1812 al 1818, a sua volta primo architetto, formatosi sull'esempio del classicismo di Giuseppe Piermarini, si ricordano, tra i molteplici interventi pietroburghesi, sia di ambito civile, sia religioso: il Palazzo Bobrinskij (1792-1796; fig. 11), la Casa dell'Ordine dei Gesuiti (1803), il portico sulla prospettiva Nevskij (1806, ricostruito nel XXI secolo) e la chiesa dell'Addolorata (1817-1818). Per il Cremlino di Mosca, Rusca progettò la Torre Nikolskaya (1806, fig. 12). Svariati furono anche gli incarichi urbanistici e di riqualificazione infrastrutturale affidati all'architetto di Agno, specificità molto in voga tra gli Artisti dei Laghi fra Otto e Novecento: la ricostruzione e l'ampliamento del ponte di Kazan (1805), le stazioni postali di Narva (1805), Mosca (1805-1806; 1809) e Strel'ninskij (1807-1809), la caserma Khamovniki di Mosca (1807-1809) e il centro commerciale di Belaya Tserkov (1801-1806). Nella città di Saratov, Rusca, nel biennio 1811-1812, progettò la riqualificazione del Monastero della Trasfigurazione, luogo di culto maschile della chiesa ortodossa russa, di fondazione tardo seicentesca, tra i più antichi della regione del Volga, distrutto da un incendio. Altrettanto prolifica fu l'attività di Domenico Gilardi, vicino alla sensibilità neoclassica di Luigi Cagnola e Giovanni Antonio Antolini. Esponente di punta di una dinastia di costruttori ticinesi attivi a San Pietroburgo e a Mosca fra la metà del

na e altre aree della Mitteleuropa, in Russia e Danimarca. Lo stuccatore Galeazzo Quadri (1676-ante 1726) giunse in Russia per operare sotto la direzione di Domenico Trezzini.

XVIII secolo e quella del XIX secolo, l'architetto di Montagnola è noto soprattutto per il fondamentale contributo nella ricostruzione degli edifici pubblici di Mosca, danneggiati o distrutti dal grande incendio del 1812, tra cui il cinquecentesco campanile di Ivan il Grande, ubicato nel complesso del Cremlino (1813-1817; fig. 13), e l'Università (1817-1819). Agostino Camuzzi, formatosi a Torino, nel 1828, all'età di vent'anni, giunse a San Pietroburgo, sponsorizzato dal conterraneo Tommaso Adamini e, sino al 1854, anno del suo rientro in patria, lavorò per conto del Ministero degli Affari Esteri¹⁰⁷. L'architetto Tommaso Adamini, padre di Domenico e Leone e zio di Antonio, parimenti ingegneri civili e progettisti di altissimo profilo, giunto in Russia nel 1796, fu uno stretto collaboratore di Quarenghi a San Pietroburgo. Tra le sue opere più importanti si segnalano l'Ospedale Mariinsky (1803-1805) e la ricostruzione di Palazzo Aničkov (1801-1811). Al pari del padre, Domenico Adamini fu, dal 1819, membro della commissione incaricata della ricostruzione del Palazzo Michajlovskij, progetto dell'architetto natio di Napoli, di possibili origini ticinesi, Carlo Rossi¹⁰⁸, oggi sede del Museo di Stato Russo, al quale lavorò per

¹⁰⁷ Cfr. A. M. Redaelli-P. Todorovich, *I costruttori tessini di San Pietroburgo nella prima metà del XIX secolo*, in «Storia di San Pietroburgo», XXIX, 2006, 1, pp. 20-24.

¹⁰⁸ Cfr. I. Evtyukhin, *Rossi, Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 88, 2018, risorsa consultabile on-line (con bibl.). La possibile origine ticinese di Rossi, sulla cui biografia sussistono lacune a oggi ancora da chiarire, potrebbe trovare una prima ipotesi di conferma, affascinante, ma tutta da indagare, nell'esistenza di una dinastia di architetti e stuccatori, originari di Sessa, Arzo e Morcote, attivi fra la seconda metà del XVII secolo alla fine del XIX secolo tra Italia, Russia, Jugoslavia, Germania e Polonia. Tra questi, sono attestati Carlo Rossi (1620 ca.-1688?) da Morcote, che lavorò a Brzeg e Legnica al servizio dei vescovi di Breslavia e dei duchi di Slesia, della dinastia regnante dei Piast. Tra le sue ultime opere, il complesso di Oława (1659-1675), di cui si è conservato soltanto il cosiddetto *Luisenbau* (Palazzo di Luisa); Antonio Domenico Rossi, figlio di

conto del Granduca Mikhail Pavlovich. Sempre con Rossi, nel 1820, Adamini prese parte alla costruzione del Palazzo dello Stato Maggiore di San Pietroburgo e, dal 1823, fu impegnato nella riqualificazione del palazzo sull'isola di Elagin. Nello stesso anno fu assunto come assistente di Auguste de Montferland, lavorando alla costruzione della Cattedrale di Sant'Isacco (1818-1858). Tra le opere più note di Domenico, figura Casa Adamini (1823-1827, fig. 14), ubicata all'incrocio fra il Campo di Marte e l'argine Moika ed eretta per un facoltoso mercante locale. Di un altro esponente della dinastia originaria di Collina d'Oro, Antonio, attivo a San Pietroburgo dal 1817 al 1846, anno della morte, è la *Colonna di Alessandro I* (1830-1834), collocata nella piazza del Palazzo d'Inverno e progettata da Auguste de Montferland, il cui basamento è decorato dai bassorilievi, raffiguranti le vittorie militari ottenute dallo czar contro Napoleone nella campagna di Russia del 1812, opera di Giovanni Battista Scotti (fig. 15). L'intelvedere, esponente della prestigiosa dinastia originaria di Laino, giunse a San Pietroburgo, con il padre, nel 1786, all'età di dieci anni. Nella grande capitale imperiale, Scotti, che collaborò con altri lacuali presenti sul territorio russo, come Domenico Felice Lamoni¹⁰⁹ da Muzzano,

Carlo, attivo fra il 1671 e il 1688 presso il castello di Książ, in Polonia, il più grande della Slesia; Giovanni Gioacchino Rossi, nato a Mosca attorno al 1704-1705, città nella quale, il padre, Giovanni Francesco, originario di Sessa (Malcantone), si era recato nel 1704 per lavorare con Domenico Trezzini e altri ticinesi. Con il fratello, Ignazio, dal 1724 è documentato a San Pietroburgo, dove, nel 1736, realizzò gli stucchi del palazzo dei Dodici Collegi, oggi sede dell'Università, progetto di Trezzini e prese parte anche alle operazioni in altri importanti cantieri gestiti dall'architetto di Astano, come quello della cattedrale dei Santi Pietro e Paolo. Ignazio, fra il 1751 e il 1754, è documentato nel monastero di di Aleksandr Nevskij, altra fondamentale opera di Trezzini.

¹⁰⁹ Cfr. G. B. Vasil'eva, *I decoratori Domenico Felice Lamoni e Giovanni Battista Scotti a Pietroburgo*, in *La cultura architettonica italiana in Russia cit.*, pp. 275-286.

nel Luganese, ebbe modo di distinguersi nelle operazioni di decoro dei palazzi di Tauride, Elagin, Michailovskij, d’Inverno e dell’Ammiragliato. Di Lamoni, attivo a San Pietroburgo dal 1772, seguito poi dal figlio Giuseppe e dai nipoti Carlo e Gaetano, si ricordano i pregevoli stucchi della *Sala Bianca* della Reggia di Gatčina (fig. 16) e, negli anni Ottanta del Settecento, i decori (medaglioni e rilievi in facciata; stucchi in vari ambienti interni) presso la reggia di Pavlovsk, sotto la direzione di Charles Cameron. Altri apprezzati artefici lacuali attivi, nel XIX secolo, nei territori dell’Impero Russo, furono Antonio e Francesco Boffo/Boffa da Agno e i Bernardazzi da Pambio, esponenti di dinastie malcantonesi molto attive a Odessa (attuale Ucraina): Francesco Boffo fu l’autore della celeberrima scalinata Potëmkin (fig. 17), eretta fra il 1837 e il 1841. Nonostante la presenza degli artefici ticinesi in territorio russo, in larga parte malcantonesi e sottocenerini, restò importante per tutto il XIX secolo, anche per via della *débâcle* napoleonica del 1812, il dato che venne progressivamente a mancare fu, sostanzialmente, quello attinente a uno dei tratti storicamente più caratteristici del sistema operativo degli Artisti dei Laghi, riscontrabile con certezza documentaria dal tempo della corporazione antelamica, attiva nella Genova di XII secolo: la capacità di fare incetta di appalti, spartirsi gli incarichi e “cannibalizzare” il mercato, instaurando monopoli delle attività fondati sulla gestione clanica e consortile dei cantieri¹¹⁰. Certamente l’operazione cateriniana testimoniò ancora forte vitalità, ma segnò anche l’inizio di un cedimento del sistema; crisi che si sarebbe manifestata compiutamente con Paolo I (1796-1801), Alessan-

¹¹⁰ Cfr., in ultimo, C. Di Fabio, *I “magistri Antelami” a Genova fino al primo Duecento: origini ed esiti artistici di un fenomeno storico e di un monopolio*, in *La storia dell’arte (secoli XI-XV)*, a cura di A. Q. Quintavalle, Parma 2019, pp. 74-93.

dro I (1801-1825) e Nicola I (1825-1855). Questo parziale ridimensionamento fu determinato, oltre che dal venir meno della grandi personalità che avevano guidato la stagione precedente, da precise scelte politiche degli czar, già per altro palesate durante il governo di Pietro il Grande¹¹¹ e poi notevolmente amplificate da Caterina II, la quale, per evitare l'instaurazione di monopoli, favorì esperienze multiple, diversificate ed eterogenee. Nella San Pietroburgo (e, più in generale, nei territori dell'Impero) di XVIII e XIX secolo, l'attività di lacuali d'indubbio valore fu sempre controbilanciata dalla crescente concorrenza non solo veneta, fiorentina o francese, ma anche di artisti e architetti locali. Fra le esperienze più emblematiche¹¹², sempre connesse al primato del linguaggio neoclassico, si segnalano quelle di Giovanni Maria Fontana di Melide¹¹³, discendete della gloriosa e ramificata dinastia che diede i natali ad alcuni dei maggiori architetti di epoca rinascimentale e barocca, noto per essere stato, *in tandem* con Gottfried Schädel, il progettista di Palazzo Menshikov a San Pietroburgo (1710-

¹¹¹ Lo czar quale chiese esplicitamente a Domenico Trezzini d'includere nel suo *team* giovani artisti russi, valorizzandone in tal modo anche il ruolo formativo e pedagogico. In vista di questa finalità, il malcantonese sollecitò che trattati fondamentali, come la *Regola delli cinque ordini d'architettura* (1562) di Giacomo Barozzi detto il Vignola, venissero tradotti in russo. Presso la sua abitazione sull'Isola Vasil'evskij non vivevano solo i membri della famiglia, ma anche diversi studenti che lo seguivano nei cantieri. Fra questi, figurava anche Mikhail Zemtsov, che, più tardi, sarebbe passato alla storia come il primo architetto russo dotato di una formazione professionale strutturata, collaboratore, insieme a Pietro Antonio Trezzini, ai lavori presso la Cattedrale della Trasfigurazione.

¹¹² Per una panoramica generale: cfr. M. N. Ovtcharova, *Architetti e maestranze nei cantieri moscoviti (1700-1725): note su alcuni contratti di lavoro conservati nell'Archivio di Stato russo degli atti antichi*, in «Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée», 119, 2007, 2, pp. 421-426.

¹¹³ Cfr. Т. А. Гатова, *Джованни Мария Фонтана. // Зодчие Москвы XV—XIX вв. Московский рабочий*, 1981. P. 29-31.

1720) e del Grande Palazzo Menshikov, parte del complesso della Reggia di Oranienbaum (1710-1727), a Lomonosov, edifici commissionati dal principe Aleksandr Danilovič Menšikov, generale e confidente dello czar Pietro il Grande e della moglie, Caterina I; e Antonio Rinaldi da Tremona¹¹⁴, allievo di Luigi Vanvitelli, che coadiuvò nelle operazioni alla Reggia di Caserta, progettista, fra i molti interventi, del Palazzo di Marmo (1768-1785), tra i primi edifici neoclassici di San Pietroburgo, e dell'ultimazione della cattedrale di Santa Caterina d'Alessandria (1764-1783; fig. 18), progetto della fine degli anni Trenta del XVIII secolo di Pietro Antonio Trezzini; Vincenzo Brenna da Salorino¹¹⁵, nel Mendrisiotto, già attivo fra Roma¹¹⁶ e Varsavia¹¹⁷ e, dal 1783 al 1802, a San Pietroburgo, dove, in qualità di architetto capo dello czar Paolo I, ampliò le regge di Pavlovsk (1782-1786; progetto di Charles Cameron con la collaborazione di Giacomo Quarenghi, Carlo Rossi e altri), Gatčina (1766-1781; progetto originale di Rinaldi; fig. 19), su commissione del conte Grigorij Grigor'evič Orlov, il favorito di Caterina II di Russia, e diresse i lavori di fondazione del castello Michailovskij (1797-1800).

¹¹⁴ Cfr. A. Buccaro, *Rinaldi, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 87, 2016, risorsa consultabile on-line.

¹¹⁵ Cfr. L. Tedeschi, *Vincenzo Brenna (1741-post 1806)*, in *Contro il Barocco. Apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia (1780-1820)*, a cura di A. Cipriani-G. P. Consoli, Roma 2007, pp. 405-419; *Vincenzo Brenna, architetto imperiale delle zar Paolo I: gli esordi romani di un'avventurosa carriera europea tra Polonia e Russia*, in «Arte e Storia», 35, 2007/2008, pp. 268-275.

¹¹⁶ Sul periodo romano di Brenna cfr. L. Tedeschi, *La cultura architettonica e il culto dell'antico nella Roma del Settecento: Vincenzo Brenna, i suoi anni romani (1741-1781)*, in *La cultura architettonica italiana in Russia cit.*, pp. 401-450.

¹¹⁷ Cfr. S. Lorentz, *Relazioni artistiche fra la Polonia e l'Italia nel secolo dell'Illuminismo*, in «Palladio», n.s., 1956, pp. 68-77.

La riflessione sulla grandiosa stagione classicista russa pone bene in risalto un tema di grande rilevanza, che meriterebbe un contributo a sé stante: quello dell'occidentalizzazione in chiave europea, destinato a riproporsi lungo tutto il XIX secolo e sino agli Venti del XX secolo. Come alcuni studi hanno fatto acutamente notare, Pietro il Grande, con l'operazione di edificazione di San Pietroburgo, può essere considerato il pioniere della strategia, difensivistica, di assimilazione di alcune delle componenti proprie del mondo occidentale (strutturazione dell'esercito, creazione di caserme e adozione di armi; riforme urbanistiche e architettoniche di matrice neoclassica, amministrative, sociali e di costume) per sottrarsi alla completa sottomissione culturale a tale modello e, al contempo, per favorire rapporti politici e commerciali con l'Europa. Un' *iter* che palesa delle affinità con quanto accaduto nel passaggio dall'Impero Ottomano alla Turchia contemporanea, concretizzatosi attraverso il *Tanzimat* (1839-1886), fondamentale momento di riforma amministrativa favorito all'azione del sultano Abdul Megid I (1839-1861), il quale, riprendendo l'azione dei predecessori, Selim III (1789-1807) e Mahmud II (1808- 1839), gettò le basi per l'affermazione del fondatore, primo presidente ed eroe nazionale della Turchia, Mustafa Kemal Atatürk¹¹⁸ (1923-1938). Partendo da questi presupposti si è cercato di cogliere un nesso fra l'operazione di edificazione di San Pietroburgo e la modernizzazione urbanistica, in chiave europea, di Istanbul; entrambi momenti che ebbero negli Artisti dei Laghi degli assoluti protagonisti. Si pensi, in relazione al caso turco, all'ecclettismo storicistico di Gaspare e Giuseppe Fossati, originari di Morcote, nel Luganese. In principio attivi nella capitale dell'Impero Russo (1833-1836) e poi, dal 1837, invitati dallo czar Nicola I a Co-

¹¹⁸ Cfr. A. J. Toynbee, *The World and the West*, Oxford 1953; B. Lewis, *The emergence of modern Turkey*, Oxford 1968.

stantinopoli, per conto dell'ambasciata russa¹¹⁹. Gaspare¹²⁰, il più abile dei due fratelli, dopo un periodo di formazione tra Venezia, Milano e Roma (1827-1832), giunse a San Pietroburgo nel 1833 e fu nominato architetto ufficiale della corte imperiale; nel 1837 si trasferì a Costantinopoli e per ventidue anni operò freneticamente, ottenendo continue gratificazioni economiche e sociali. Nella capitale ottomana, costruì la sede dell'ambasciata russa e fu direttamente coinvolto, col fratello, nelle maggiori operazioni architettoniche del tempo, che gli conferirono fama perpetua. Adottò stili differenti a seconda della committenza: fedele ai canoni classicisti nei grandi incarichi pubblici, più aperto a istanze eclettiche e di commistione con gli stilemi tradizionali turco-ottomani negli edifici privati. Del 1847 fu il suo incarico più prestigioso: il sultano Abdul Megid I gli commissionò, infatti, il restauro della moschea di Santa Sofia¹²¹ (fig. 20), lavoro che Fossati portò a compimento in soli due anni e che descrisse in un albo pittorico, pubblicato a Londra nel 1852. Nel 1858, all'apice della carriera, rientrato nella natia Morcote, edificò una dimora in riva al lago, oggi totalmente trasformata e una cappella funeraria in stile moresco¹²². L'esperienza fossa-

¹¹⁹ Per una visione d'insieme sulla dinastia cfr. C. Palumbo Fossati, *I Fossati di Morcote*, Bellinzona 1970.

¹²⁰ Cfr. P. Girardelli, *Gaspare Fossati in Turchia. Continuità, contaminazioni, trasformazioni*, in «Quasar», 18, 1997, pp. 9-18.

¹²¹ Sul restauro di Santa Sofia cfr. P. Girardelli, *Gaspare Fossati in Turchia cit.*, pp. 13-16; M. L. Fobelli, *Santa Sofia di Costantinopoli, Gaspare Fossati e i due committenti*, in *Medioevo: i committenti*, a cura di A. C. Quintavalle, atti del convegno, internazionale di studi, Parma 2010, Milano 2011, pp. 730-740; C. Barsanti, *Alcune riflessioni sulle travi lignee scolpite della Santa Sofia a Costantinopoli e sui restauri dei fratelli Fossati*, in *L'officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andaloro*, a cura di G. Bordi, Roma 2014, pp. 271-284.

¹²² Il tema della contaminazione stilistica orientalista, in ottica di *dot ut des*, declinata nella riproposizione, in patria, degli stilemi assimilati in occasione dell'operato estero caratterizzò anche altri noti lacuali attivi nel

tiana a Costantinopoli, da leggersi sempre nell'ottica del perdere di quel bivio continuità/innovazione, che è il *fil rouge* della vicenda lacuale fra la fine dell' Antico Regime e la Restaurazione, aggiunge un tassello nuovo ed eterodosso: il confronto con una realtà distante dai contesti lavorativi e dalle committenze più tradizionali degli Artisti dei Laghi, l'Impero Ottomano, roccaforte dell'Islam. Un aspetto indicativo nell'attività dei Fossati riguarda le committenze propriamente turco-ottomane (dal 1839); tra queste si segnala quella per la chiesa dei Santi Pietro e Paolo a Galata, situata nell'omonimo quartiere, densamente popolato, al pari di quello di Pera¹²³, di cittadini europei giuntivi in seguito al trattato anglo-turco del 1838, parte della serie di accordi sottoscritti a Balta-Liman fra la Turchia e le potenze dell'Occidente cristiano. Le opere di questo periodo testimoniano l'adesione sostanziale a un impianto classicista, spesso di matrice neo- rinascimentale, linguaggio che nella sua funzione trasversale poteva adattarsi anche al *proprium* della cultura ottomana, rinsaldandosi con la tradizione di matrice ellenistica emersa dalla ricerca archeologica, e, al contempo, servire lo scopo modernizzante in chiave europea. Ecco, quindi, fare la loro comparsa elementi estranei alla tradizione architettonica ottomana classica, come basamenti a bugnato liscio o rustico,

XIX secolo. Esempi sono Antonio Croci da Mendrisio (1823-1884), attivo in Turchia, in Argentina e nel Canton Vallese svizzero, il quale, nel paese natio, edificò il "Carlasch", dimora eclettica in stile moresco-neopalladiano; ma anche il pittore "errante" Carlo Bossoli da Lugano, che, a ricordo dei suoi soggiorni in Spagna e Marocco, costruì a Torino la sua abitazione in stile moresco, demolita negli anni Trenta del Novecento: cfr. *Cronache dell'Ottocento la vita moderna nelle opere di Carlo Bossoli e nelle fotografie del suo tempo*, a cura di S. Reborà, catalogo della mostra, Cinisello Balsamo 2020, pp. 100-115,

¹²³ Cfr. P. Girardelli, *Gaspare Fossati in Turchia cit.*, p. 10. Sui quartieri latini di Pera e Gàlata cfr. P. Cuneo, *Galata e Pera. Introduzione allo studio dei quartieri "latini" di Istanbul*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», 1-10, 1987, pp. 113-122.

frontoni simmetrici e monumentali, serliane, ordini giganti di semicolonne e paraste, cupole palladiane con base gradonata, cornici e modanature classiche, pronai sormontati da timpani triangolari. Un classicismo mitigato che, opportunamente declinato, dava origine a un eclettismo di mediazione tra i linguaggi architettonici occidentali e gli stilemi propri del repertorio orientalista e del *modus operandi* ottomano: una sintesi efficace nella quale era ancora bene evidente l'indole lacuale all'adattamento e alla sintesi tra linguaggi artistici differenziati, aspetto che, per tutto il XIX e per la prima metà del XX secolo, non avrebbe accennato ad affievolirsi. Di questo raccontano le copiose esperienze, in larga parte ancora da indagare, degli Artisti dei Laghi nel continente americano e nel Sud-est asiatico, teatri di una massiccia emigrazione professionale altamente qualificata che, nello specifico del Regno del Siam, si collocò nella medesima volontà occidentalizzatrice che caratterizzò l'azione dei sovrani della dinastia Chakri: Rama IV (1851-1868), Rama V (1868-1910) e Rama VI (1910-1925). Fra Otto e Novecento, nonostante questi importanti fenomeni di continuismo, della prassi operativa lacuale, nell'accezione moderna della stessa, non restavano che dei precipitati culturali, talvolta declinati in operazioni artigianali di medio livello, in altri casi in esperienze, anche prestigiose, legate a singole personalità di rilievo (il caso di Vittorio Novi in Siam, ad esempio) o ad attività isolate, prive di quella dimensione collettiva del fare artistico ed eminentemente correlate al plurisecolare portato storico lacuale dalla sola appartenenza al medesimo bacino geografico.

Agli albori di una rinascita: le ragioni del mutamento

La trasformazione del *modus operandi* lacuale oltre che dalla, parziale, involuzione identitaria determinata dall'imposizione del linguaggio neoclassico a livello internazionale, fu acuita

anche da una serie di altri fattori interagenti. In primo luogo, dal già menzionato processo di secolarizzazione, palesatosi a partire dall’età dei Lumi e destinato a manifestarsi compiutamente lungo tutto il XIX secolo e oltre. La perdita di centralità dell’istituzione ecclesiastica nel discorso sociale e artistico, con la pesante crisi dei tradizionali meccanismi di committenza ecclesiastica, comportò un drastico ridimensionamento – che divenne definitiva inabilità – del *patronage* artistico dei pontefici. Risulta piuttosto lampante il fatto che lo svuotamento della dimensione del sacro indebolì pesantemente gli Artisti dei Laghi, che da sempre ebbero nella committenza religiosa la principale fonte di lavoro. In ambito lacuale, la secolarizzazione manifestò i propri effetti non solo a livello pubblico, con la spoliazione dei luoghi di culto soppressi e la distribuzione delle opere d’arte confiscate alle sedi museali o mercantili, ma anche sul piano comunitario e individuale: per singoli e gruppi abituati a vivere genuinamente la dimensione della fede, la “mannaia” delle soppressioni, giustificate dall’ideologia giurisdizionalista, dall’anticlericalismo e dal primato del laicismo, fu, ovviamente, recepita negativamente, come un attacco diretto alle fondamenta più intime dell’essere umano. Se per molti artisti, l’indebolimento della dimensione del sacro si tradusse nella volontà di affrancamento dall’arte religiosa e dalla committenza ecclesiastica per dedicarsi a ricerche del tutto svincolate dalla funzione di servizio al culto, pur non incidendo direttamente sulle convinzioni religiose dei singoli, per il sistema lacuale il passaggio fu nettamente più snaturante, ma ugualmente inevitabile. Ancora più impattante, poi, sulla stabilità del *modus operandi* degli Artisti dei Laghi fu la messa in discussione della stabilità delle strutture associative professionali d’impronta familistica, spesso di natura temporanea, coincidente con la disgregazione dell’uni-

tà familiare e della concezione di famiglia allargata operata dall'adozione, a livello europeo, del Codice Napoleonico. Fra Sette e Ottocento – e in misura ancora maggiore nel corso del Novecento – andò consolidandosi, anche sulla scia dell'industrializzazione e della completa affermazione del capitalismo e della classe borghese, la transizione dalle famiglie estese, allargate o complesse, a quelle nucleari. Nell'Europa di Antico Regime, i nuclei familiari erano spesso strutturati bilateralmente: ogni membro era, al contempo, parte della famiglia del padre e di quella della madre e aveva il medesimo grado di parentela con gli zii e i cugini dei due rami¹²⁴. A contare non era, quindi, solo il lignaggio verticale di matrice patrilineare (agnatico), ma anche la parentela materna, che determinava una serie di allargamenti parentali orizzontali (cognatici), definiti da politiche matrimoniali cementate dal vincolo indissolubile del sacramento matrimoniale, tappa cardine sia in ottica eminentemente religiosa, sia nei termini di strutturazione delle alleanze, di acquisizione o estensione del prestigio sociale e del miglioramento della condizione economica¹²⁵. Ogni aspetto della vita era vincolato agli interessi e alle strategie delle famiglie e pochissimo spazio era dato alla componente individualistica. Di fondamentale importanza erano quindi anche i rapporti con i fratelli della moglie o con le mogli dei fratelli, in quanto consentivano di estendere i legami di parentela ad altre famiglie¹²⁶. L'impostazione familiare e parenterale bilaterale, estremamente variabile di generazione in generazione, era oltremodo determinante anche nella sfera del pubblico, in ottica lavorativa ed economica, con le alleanze o le fazioni

¹²⁴ Cfr. P. Viola, *L'Europa moderna. Storia di un'identità*, Torino 2004, p. 352.

¹²⁵ *Ivi*, p. 353.

¹²⁶ *Ibidem*.

che diventavano il presupposto cardine della creazione di organizzazioni lavorative strutturate in maniera clanica e secondo criteri d'appartenenza territoriale. Lo scopo era quello di aumentare i legami sociali e gli interessi comunitari in maniera endogamica, coinvolgendo non solo parenti, ma anche vicini di casa, amici, conoscenti¹²⁷. In una famiglia bilaterale anche la donna giocava un ruolo di primo piano, determinato dalla funzione di co-fondatrice del nucleo: lavorava, si prendeva cura del focolare domestico, cresceva la prole e, in taluni casi, poteva anche arrivare a gestire l'aspetto economico. Risulta evidente il fatto che questa tipologia di famiglia fosse molto più simile a un'azienda, a un'entità economia omogenea, più che a un mero insieme d'individui; la proprietà infatti non doveva mai frammentarsi. Questi aspetti della concezione familiare furono elementi fondanti della struttura comunitaria lacuale. Il vero collante alla base del successo secolare del paradigma operativo degli Artisti dei Laghi fu proprio quello familistico, inteso nella dimensione comunitaria, orizzontale, fluida e allargata delle relazioni parentali, con l'assoluta centralità delle politiche matrimoniali, dei padrinati e dei comparatici¹²⁸, strumenti imprescindibili per cementare la solidarietà

¹²⁷ *Ivi*, p. 355.

¹²⁸ L'istituto del padrinato (volgarmente anche detto comparatico, termine valido anche per i testimoni di nozze), che risale alla Chiesa primitiva (VI secolo), è definito nella tradizione sacramentale cristiana del Battesimo e della Cresima e da origine a un legame di parentela (cognazione) di tipo spirituale, fortemente sbilanciato, almeno per tutta l'epoca pre-tridentina, in favore del figlioccio di sesso maschile e discriminato sulla base dell'ordine di nascita. Fondamentali anche in ottica di protezione e ascesa sociale, i padrini e le madrine erano solitamente scelti nella cerchia dei parenti o dei conoscenti più stretti, con l'obiettivo di rafforzare ed estendere le relazioni parentali. La selezione dei parenti spirituali da attribuire a un nuovo nato, in concomitanza del Battesimo, rappresentava, quindi, un momento di grande importanza per le famiglie europee di Antico Regime; in quell'occasione era infatti possibile

di nazione e di mestiere e per estendere notevolmente il dato della successione generazionale delle maestranze, spesso attive, per generazioni, nei medesimi contesti lavorativi. A cavallo fra i secoli XVIII e XIX, la valenza di questi istituti andò ridimensionandosi in parallelo al mutamento dell'assetto familiare. L'aspetto della protezione e della coesione sociale, tipico dei nuclei complessi, perse progressivamente importanza in favore dell'instaurazione di rapporti più intimi fra padrino/madrina e figlioccio. La storiografia più avvertita¹²⁹ ha fatto notare quanto tale processo non fu affatto rapido e lineare, anzi, fu molto lento, incostante e turbolento, anche per via delle tenaci sacche di resistenza rappresentate dalle istituzioni tradizionali, radicate nel profondo del tessuto sociale. Una trasformazione che, tuttavia, avrebbe portato da modelli familiari estesi (unità coniugale con uno o più parenti che definiva ascendenti e discendenti collaterali) e multipli (più nuclei verticali od orizzontali: coppia con genitori; cop-

riconfigurare le scelte sociali, stabilire nuovi legami pubblici o mutare i precedenti. Accettare di essere compare o commare implicava doveri e oneri, anche di natura finanziaria, e nei casi di scelta di padrini o madrine di prestigio le trattative potevano essere molto lunghe e complesse (cfr. G. Alfani, *Padri, padrini, patroni. La parentela spirituale nella storia*, Padova 2007, pp. 63-71; C. Burckhardt-Seebass, *Konfirmation in Stadt und Landschaft*, Basel 1975; C. Klapisch-Zuber, *Parrains et filleuls: une approche comparée de la France, l'Angleterre et l'Italie médiévales*, in «Medieval Prosopography», 6, pp. 51-77; J. H. Lynch, *Godparents and kinship in Early Medieval Europe*, Princeton 1986; F. Héritier-E. Coquet-Rougier (a cura di), *La parenté spirituelle*, in «Revue française de sociologie», 37-4, 1996, pp. 672 e segg.; S. Guzzi-Heeb, *Donne, uomini, parentela. Casati alpini nell'Europa preindustriale (1650-1850)*, Torino 2008; G. Alfani, *L'attribuzione dei padrini di battesimo secondo il genere e l'ordine di nascita: una gerarchia del privilegio (secoli XVI-XVII)*, in «Mélanges de l'École française de Rome – Italie et Méditerranée modernes et contemporaines», 123-2, 2011, pp. 337-346).

¹²⁹ La bibliografia in materia è piuttosto corposa. Tra i molti contributi cfr. M. Barbagli, *Famiglia e mutamento sociale*, Bologna 1985.

pia con fratelli) a realtà sempre più parcellizzate, nucleari o mononucleari. Modificazioni delle relazioni familiari occorse sulla scia delle grandi trasformazioni sociali, politiche, religiose ed economiche, in primis le Rivoluzioni industriali, che scandirono il Sette e l'Ottocento e il tramonto della società di Antico Regime: nacque, infatti, un nuovo modello di famiglia, dapprima sviluppatosi tra i ceti più alti della realtà urbana e, poi, estesosi anche tra quelli meno abbienti, che avrebbe visto la propria completa maturazione nel XX secolo¹³⁰.

Con la radicale riforma giuridica messa in atto, a livello europeo, tramite l'adozione del Codice Napoleonico del 1804, entrato in vigore nel Regno d'Italia il 1° aprile del 1806 e rimasto attuativo sino al 1861, furono sistematizzati i principi cardine della Rivoluzione Francese, in primo luogo quello del primato della laicità, che riverberava i suoi effetti anche sul vincolo matrimoniale¹³¹. L'altra tappa cardine fu l'introduzione del divorzio¹³², procedimento dettagliatamente trattato nel Codice, anche per via della storia personale di Napoleone, il quale nel 1810 divorziò da Giuseppina di Beauharnais, che non poteva dargli un erede, per sposare Maria Luisa d'Austria. Le riforme introdotte dal Bonaparte andarono, così, a intaccare pesantemente la connotazione patriarcale e la sacralità della famiglia. Il primo libro, dedicato ai diritti della persona e delle unioni familiari, conteneva norme sullo stato civile, sul matrimonio e sul divorzio; con esse, il sacramento

¹³⁰ Cfr. F. Le Play, *L'Organisation De La Famille*, Tours 1884; P. Laslett, *Household and Family in Past Time*, Cambridge 1972; *Family life and Illicit Love in Earlier Generations*, Cambridge 1977.

¹³¹ Titolo II, *Degli atti dello stato civile* – Capo III, *Degli atti di matrimonio* (cfr. *Codice di Napoleone il Grande. Traduzione ufficiale colle citazioni delle leggi rom.*, parte prima, Firenze 1806, pp. 19-22).

¹³² Titolo V, *Del matrimonio* – Capo VII, *Dello scioglimento del matrimonio*; Titolo VI, *Del divorzio* (cfr. *Ivi*, pp. 48-64).

matrimoniale divenne un semplice rito civile, un mero contratto fra le parti stipulato alla presenza di un ufficiale dell'autorità governativa. Ma se, da un lato, la disciplina matrimoniale divenne di competenza esclusiva dello Stato, dall'altro fu sancita la riaffermazione del principio d'indissolubilità del vincolo. Altri principi introdotti dal Codice che ebbero un effetto disgregante sulle dinamiche familiari riguardarono la paternità, con la riduzione dei poteri e delle prerogative del *pater familias*; la filiazione, con la parificazione fra figli legittimi maschi e femmine e con l'attribuzione di qualche diritto ai figli naturali nati fuori dal contesto matrimoniale¹³³; la capacità d'agire, con la preesistenza della soggezione dei figli alla potestà genitoriale fino al compimento del ventunesimo anno d'età, anno della maggiore età, parametro determinate per l'emancipazione della prole¹³⁴. Il progressivo ridimensionamento, introdotto dal Codice Napoleonico, del peso giuridico del comparatico, che per gli Artisti dei Laghi fu sempre determinante in ottica di "prenotazione" degli *stage* all'estero presso le imprese artistiche dei parenti o dei conterranei, sferò un duro colpo all'integrità del sistema operativo. È noto e ampiamente documentato il fatto che per le maestranze originarie della regione dei laghi lombardo-ticinesi fosse decisiva l'accurata selezione dei testimoni di nozze e atti notarili, dei garanti e degli esecutori testamentari; pratiche che testimoniavano il saldissimo senso di appartenenza a una comunità che li tutelava, rappresentava e ne difendeva gli interessi lavorativi ed economici. Erano momenti cruciali in cui si riconfiguravano ed estendevano le reti sociali e solidali attraverso una legittimazione che era al contempo divina (fondata

¹³³ Cfr. *Ivi*, pp. 65-79 (Titolo VII, *Della paternità e della filiazione*, Capi I, II, III).

¹³⁴ Cfr. *Ivi*, pp. 76-79 (Titolo IX, *Della Patria Podestà*).

cioè sul rito sacramentale del Battesimo) e comunitaria (con una spiccata tendenza al conservatorismo onomastico); ma anche l'occasione per stabilire nuovi legami tra conterranei che avrebbero consentito ai gruppi emigranti di conservare, nel tempo, il loro controllo sui cantieri, secondo la politica del *turnover* generazionale e di favorire, tramite un appoggio economico e parentale, alla base della solidarietà clanica tipica dei nostri, l'inserimento agevolato dei compaesani nei territori d'insediamento. E nel momento in cui la possibilità di sfruttare i legami di parentela a scopi lavorativi venne pesantemente intaccata dalla legislazione, l'impalcatura sulla quale si era retto per secoli il paradigma operativo lacuale iniziò a vacillare.

Una terza concausa alla base della mutazione del paradigma operativo lacuale fu di natura squisitamente geo-politica: con la nascita del Canton Ticino¹³⁵ che, alla fine del XIX secolo, si staccò dalla giurisdizione della diocesi di Como e dell'arcidiocesi di Milano dopo secoli di legame osmotico, gli Artisti dei Laghi persero parte della loro omogeneità storico-geografica. Per decisione di Napoleone Bonaparte, già durante il periodo della Repubblica Elvetica (1798-1803), che segnava la fine dell'Antico Regime in Svizzera, i baliaggi, accorpati, formarono due diversi Cantoni (1798): Bellinzona e Lugano. Il 19 febbraio 1803, attraverso l'Atto di Mediazione, Napoleone unificò definitivamente i Cantoni in un nuovo soggetto indipendente, il Canton Ticino. Nonostante la neonata realtà politico-territoriale fosse stata dichiarata, sin dall'atto costitutivo, Stato membro della Confederazione, la Francia continuò a gestirne gli affari, arrivando fino all'annessione, *de facto*, ai possedimenti della Repubblica Cisalpina dei distretti meridionali

¹³⁵ Cfr. R. Ceschi, *Storia del Canton Ticino. L'ottocento e il Novecento*, Bellinzona 2015.

di Muggio e Mendrisio, che, tuttavia, restarono sotto il controllo transalpino per brevissimo tempo. La capitale del Cantone unificato venne posta a Bellinzona, ma Lugano non accettò la risoluzione. La diatriba fra Sopra e Sottoceneri, cui si sommava la volontà indipendentista della Leventina, si risolse nel 1814, anno di promulgazione della Costituzione, nella quale si stabiliva che le tre città principali, Bellinzona, Lugano e Locarno si alternassero ogni sei anni nel ruolo. Un'alternanza che durò sino al 1878, quando Bellinzona divenne la capitale unica e permanente. Tramontata l'era napoleonica, con la Restaurazione, la Costituzione del 1814 fu rivista: nel 1830 la Santa Alleanza impose la promulgazione di una nuova carta costituzionale che sanciva la nascita di un governo oligarchico e di un Cantone confessionale¹³⁶. Alla costituzione politica del Canton Ticino si affiancò presto il desiderio della popolazione cattolica di ottenere una propria diocesi autonoma. Il distacco del Ticino dalle diocesi di Como e Milano fu proprio l'effetto diretto di questo progressivo malcontento popolare. Il clero ticinese di rito romano manifestò, da subito, l'appoggio all'autonomia diocesana, mentre quello di rito ambrosiano si convinse di accettare una scissione da Milano solo se avallata dalla Santa Sede. Dopo secoli di legame strettissimo con le due importanti diocesi lombarde, il Cantone diventava una realtà biface, composta di due capitali, una religiosa, Bellinzona, e una amministrativa, Lugano. Con la convenzione bilaterale sull'amministrazione apostolica dell'1 settembre 1884, stipulata fra la Santa Sede e la Confederazione Elveti-

¹³⁶ All'articolo 1 si stabiliva, infatti, che «la religione Cattolica, Apostolica e Romana è la religione del Cantone» (cfr. *Costituzione della Repubblica e Cantone del Ticino, Confederazione Svizzera, decretata dal Gran Consiglio il 23 giugno, e sanzionata dalle Assemblee di Circolo il 4 luglio 1830*, Lugano 1830).

ca, si ebbe una prima scissione delle parrocchie ticinesi. L'atto finale del processo autonomista fu l'emanazione, nel 1888, della bolla *Ad universam* da parte di papa Leone XIII (1878-1903), con cui veniva sancita la nascita della Diocesi di Lugano e si elevava a cattedrale la collegiata di San Lorenzo, nominalmente considerata amministrazione apostolica con carattere vescovile e unita a Basilea¹³⁷. Il rapporto con Como e Milano restò comunque sempre vivo: Abbondio di Como e Carlo Borromeo furono infatti dichiarati santi patroni della diocesi luganese. La nascita del Canton Ticino e della diocesi di Lugano, qui solo brevemente evocata, fu particolarmente importante non solo per via della disgregazione dei confini e della rottura delle frontiere che determinò, come detto, il venir meno della storica omogeneità territoriale delle aree di provenienza dei lacuali, ma anche per il fatto che tali scissioni sferrarono un colpo decisivo a quel collante, storicamente determinante, quale fu quello religioso: la Confederazione Elvetica restò, difatti, uno stato laico, entro il quale alla centralità dell'istituzione ecclesiastica si sostituì il primato del Municipio. Già con la Costituzione del 1848, susseguente alla Guerra del Sonderbund dell'anno precedente, combattuta fra i sette cantoni cattolici e conservatori che si opponevano ai piani di centralizzazione del potere messi in atto dalla Confederazione e i Cantoni radicali e liberali confederati, usciti poi vittoriosi, che trasformava la Svizzera in stato federale, furono espulsi dal territorio elvetico i membri della Compagnia di Gesù (allontanamento che sarebbe perdurato sino al referendum costituzionale del 1973) e proibito l'insediamento di nuovi ordini religiosi. Inoltre, il modello federalista svizzero, inaugurato dalla carta costituzionale, affermò forme marcatamente auto-

¹³⁷ Fu papa Paolo VI, con la bolla *Paroecialis et Collegialis* del 1971, a riconoscere piena autonomia alla diocesi ticinese.

nomiste tra i vari Cantoni in materia di regolamentazione dei rapporti con la Chiesa. Un modello ritenuto soddisfacente per la Svizzera del XIX secolo, in quanto stabilizzava i rapporti di forza e consentiva una vigilanza costante che consentiva di mantenere il rispetto delle minoranze linguistiche tradizionali e delle loro, peculiari, differenze religiose.

Infine, il fenomeno della globalizzazione, connesso al tema della massificazione e dell'internazionalizzazione del mercato dell'arte contribuì a rendere, per certi versi, antistorico il modo di procedere tradizionale dei lacuali, che, tuttavia, furono in grado di sfruttare a proprio vantaggio la nuova congiuntura storica e rinascere in un mercato, a quel punto, divenuto di proporzioni mondiali.

1.
Pietro Antonio Trezzini,
Chiesa di San Clemente,
1762-1769, Mosca.



2.
Pompeo Marchesi,
Monumento a Francesco I,
1824-1846, Hofburg, Wien.



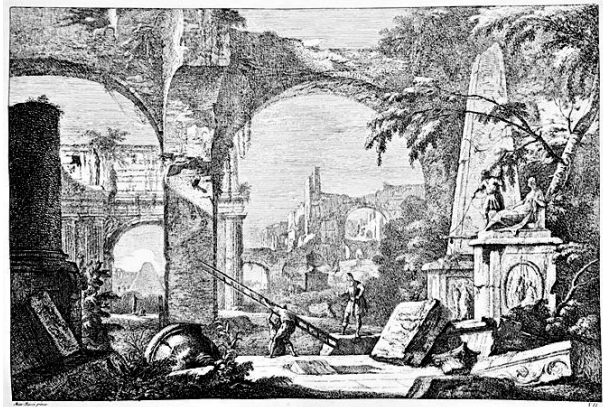


3. Leopoldo Pollack e Pietro Gilardoni, basilica di San Vittore, 1792, Varese, facciata, particolare.



4. Giorgio Andreoli, *Le tre grazie*, 1525, Cleveland Museum of Art, Cleveland.

5.
Francesco Antonio Bustelli,
Il sonno disturbato, 1756,
Bayerisches Nationalmuseum,
München.



6. Davide Antonio Fossati (incisore), Marco Ricci (artista),
Dintorni di Venezia (Paesaggio con rovine), 1743, collezione privata.



7. Pietro Bettelini (incisore),
Raffaello Sanzio (artista),
Trasfigurazione, fine sec. XIX,
collezione privata.



8. Domenico Artari, *Vista dal mercato elettorale di Miesbach, Dodici vedute della Baviera*, 1805 ca., collezione privata, Mannheim.



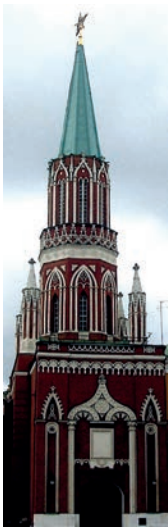
9. Angelo Quaglio il Giovane, scenografia per *Tristan und Isolde*, 1865.



10. Pietro Bianchi, basilica reale pontificia di San Francesco di Paola, 1816-1846, Napoli.



11. Luigi Rusca, palazzo Bobrinskij, 1792-1796, San Pietroburgo.



12. Luigi Rusca, torre Nikolskaya,
1806, Cremlino, Mosca.



13. Domenico Gilardi,
campanile di Ivan il Grande (restauro),
1813-1817, Cremlino, Mosca.



14. Domenico Adamini, casa Adamini, 1823-1827, San Pietroburgo.



15. Giovanni Battista Scotti, colonna di Alessandro I, 1830-1834, bassorilievi del basamento, particolare, San Pietroburgo.



16. Domenico Felice Lamoni, stucchi della *Sala Bianca*, anni Settanta del XVIII secolo, reggia di Gatčina, Gatčina.



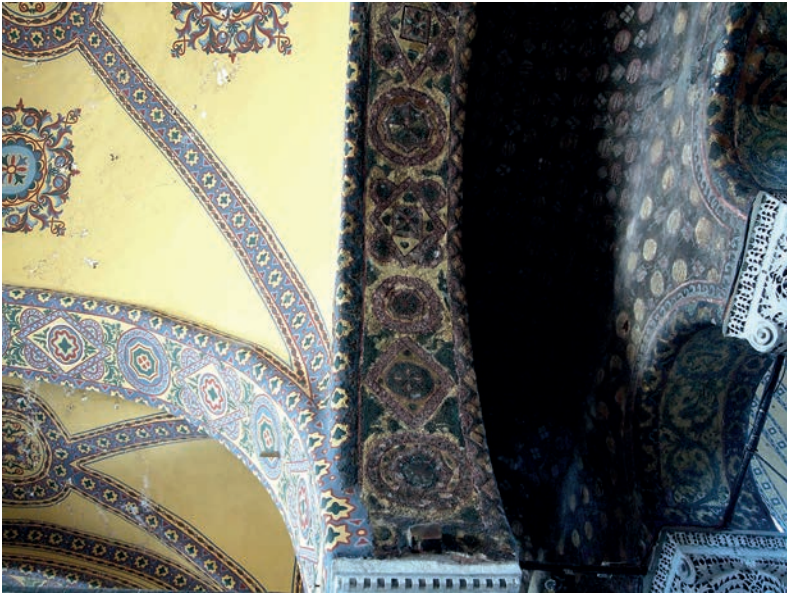
17. Francesco Boffo, scalinata Potëmkin, 1837-1841, cartolina di fine XIX secolo, Odessa.



18. Pietro Antonio Trezzini (progetto), Antonio Rinaldi (ultimazione),
cattedrale di Santa Caterina d' Alessandria, 1738-1783,
facciata, particolare, San Pietroburgo.



19. Antonio Rinaldi e Vincenzo Brenna, reggia di Gatčina, 1766-1781, Gatčina.



20. Gaspare e Giuseppe Fossati, restauri della Grande Moschea Benedetta della Grande Hagia Sophia, 1847-1849, particolare, Istanbul.