

PAROLE CHIAVE

Giovanni Battista Corbellini; Architettura Settecento Sardegna; Arte Plasticazione

SAGGIO

GIOVANNI BATTISTA CORBELLINI, MAESTRO PLASTICATORE NELLA SARDEGNA DEL PRIMO SETTECENTO

Il periodo di annessione del Regno di Sardegna al Sacro Romano Impero, tra il 1708 ed il 1717, è un intervallo talmente breve da impedire la diffusione nell'isola di opere d'arte riconducibili alla monarchia asburgica o all'aristocrazia a lei sodale. Si pensi solo all'impossibilità, per le nuove autorità di Governo, di rinnovare il Palazzo Reale di Cagliari, sede di rappresentanza regia nell'isola, azione intrapresa subito dalla successiva dinastia sabauda, col chiaro intento di denotare il passaggio di testimone alla guida del regno¹.

Per quanto concerne il panorama ecclesiastico, il discorso è diverso: a cavallo tra i secoli XVII e XVIII, il rinnovamento delle cattedrali di Cagliari e Sassari attira in Sardegna maestranze provenienti dalla Liguria e dalla Regione dei Laghi, portatrici di esperienze e modelli di respiro internazionale e aduse, come da tradizione secolare, all'emigrazione. Parliamo di costruttori, artisti e mestieranti di vario genere, sostenuti da collaudati canali di negoziazione gravitanti attorno agli appalti pubblici, ecclesiastici e privati. Affidamento a distanza dei capi d'opera di dettaglio, approvvigionamento e trasporto di materiali provenienti da territori lontani, fidejussioni a copertura dei rischi sono alcuni dei mercati paralleli gestiti da esponenti delle medesime consorterie, in una intricata geografia familiare su scala europea. Gran parte delle maestranze liguri e lacuali opera in stretta relazione economico-parentale, costruendo una strategica rete di padrinati, matrimoni e reciproche offerte di apprendistato. Queste prerogative, consolidate nei secoli, sono il vero ago della bilancia a vantaggio di queste maestranze; riducendo rischi e incertezze del processo produttivo, gli appaltatori assicurano il rapido avanzare dei cantieri, maturando largo consenso tra le committenze².

¹ I trattati di Utrecht (1713) e Rastatt (1714) sanciscono la sovranità degli Asburgo d'Austria sul Regno di Sardegna, non ancora formalizzata dopo la conquista militare del 1708. Per le vicende storiche del periodo, si rimanda a: Gian Giacomo Ortu, "La Sardegna sabauda tra riforme e rivoluzione", in M. Brigaglia, A. Mastino, G. G. Ortu (eds.), *Storia della Sardegna, I (Dalle origini al Settecento)*, Edizioni Laterza, Roma-Bari 2006, pp. 3-15: 3-5.

² Andrea Spiriti, "Artisti dei Laghi, acquisizioni e prospettive", in *La Valle Intelvi*, 13 (2008), pp. 17-21. Federico Bulfone-Gransinigh, "Architetti d'area ticinese e lombarda nei territori dell'Innerösterreich, tra pratica di cantiere ed elevazione sociale dal XVI al XVII secolo: prime considerazioni", in *Percorsi di Ricerca*, 6 (2024), pp. 97-118. Alessandro Morandotti, Gelsomina Spione (eds.), *Scambi artistici tra Torino e Milano (1580-1714). Cantiere di studio*, Scalpendi, Milano 2018.

Si deve alla diffusione internazionale delle gilde lacuali l'arrivo in Sardegna, sul finale del XVII secolo, di Giovanni Battista Corbellini, artista della plasticazione applicata alla modellazione di figura e all'ornato architettonico. Corbellini è personaggio noto alla critica: gli studiosi hanno dedicato crescente attenzione all'opera del maestro in Sardegna, per ora circoscritta al primo trentennio del Settecento, e ad alcuni possibili precedenti al di fuori dell'isola, nella Firenze granducale³.

Le testimonianze documentarie non consentono di ricostruire il percorso professionale dell'artista, certamente articolato, i rapporti con la committenza e le circostanze dell'approdo in Sardegna. Sfuggono, in primo luogo, le competenze effettive del maestro, affermatosi come plasticatore di livello, ma capace di padroneggiare con autorevolezza il tema architettonico nel suo insieme. È lo stesso Corbellini a rivendicare un'aura da 'progettista totale', rifiutando il prosaico profilo dell'artigiano costruttore, confacente, a suo dire, ai saperi delle maestranze cagliaritanee; l'artista sposa, quindi, un orizzonte di pensiero non distante dai circoli intellettuali e d'accademia all'epoca tanto di moda.

D'altra parte, ad una vera e propria accademia il maestro plasticatore potrebbe essere affiliato se, come ipotizzeremo in seguito, fosse confermata la coincidenza con l'omonimo artista operante nel Gran Ducato di Toscana negli ultimi decenni del secolo XVII. Il 23 gennaio 1694, infatti, l'Accademia del Disegno di Firenze accoglie tra i propri membri un maestro Giovanni Battista Corbellini, nato intorno al 1652, su proposta del correggionale Pietro Ciceri (o Ciseri), stuccatore anch'egli; entrambi gli artisti sono già iscritti alla locale compagnia di San Carlo dei Lombardi, a confermare, anche in terra di Toscana, la radicata presenza delle consorterie lacuali⁴.

Riferendoci, per ora, al maestro attivo in Sardegna, merita attenzione il memoriale difensivo depositato presso il tribunale della Reale Udienza di Cagliari, nel 1712, durante l'interludio asburgico del Regno di Sardegna, con il quale l'artista respinge l'accusa di esercizio indebito della professione mossa dalla gilda dei costruttori edili. Il manoscritto scava un solco profondo tra la moderna figura del decoratore e il tradizionale mestiere dello scalpellino, rimarcando, con parole dello stesso Corbellini, la dimensione

³ Per quanto riguarda l'attività di Giovanni Battista Corbellini in Sardegna: Antonio Mereu, *La basilica ed il convento francescano della Madonna dei Martiri in Fonni*, Editrice Sarda Fossataro, Cagliari 1973. Salvatore Naitza, *Architettura dal tardo '600 al Classicismo purista*, Ilisso, Nuoro 1995, pp. 53-54. Marisa Porcu Gaias, *Sassari. Storia architettonica e urbanistica dalle origini al '600*, Ilisso, Nuoro 1996, pp. 244 e 291. Giorgio Cavallo, "I maestri della sacrestia della chiesa di San Michele a Cagliari", in G. Cavallo (ed.), *Ricerche di Storia dell'Architettura della Sardegna*, Edizioni Grafica del Parteolla, Dolianova (Su), 2005, pp. 7-38: 14-19. Giorgio Cavallo, "Maestranze intelvesi in Sardegna tra il XVII e il XVIII secolo", *La Valle Intelvi*, 12 (2007), pp. 131-162: 140-149. Alessandra Pasolini, "Il disegno decorativo nella Sardegna barocca: stato della questione e linee di ricerca", in S. De Cavi, *Dibujo y ornamento. Estudios en honor de Fuensanta Garcia de Latorre. Trazas y dibujos de artes decorativas entre Portugal, España, Italia, Malta y Grecia*, De Luca Editore d'Arte, Roma 2015, pp. 450-467: 457-458.

Per l'opera dell'artista fuori dal contesto sardo: Cristina de Benedictis, *Villa la Quiete: il patrimonio artistico del Conservatorio delle Montalve*, Le Lettere, Firenze 1997, p. 39. E. Pilati, "Decorazione plastica di Foggini Giovanni Battista, Corbellini Giovan Battista (attribuito) (sec. XVII)" (Codice Catalogo 0900306144) e "Decorazione plastico-architettonica serie di Corbellini Giovan Battista (attribuito) (sec. XVII)" (Codice Catalogo 0900226481), "Testa di Cherubino" (Codice Catalogo 0900226400), in schede *Catalogo Generale dei Beni Culturali*, Soprintendenza Archeologica, Belle Arti, e Paesaggio per la Città Metropolitana di Firenze e le Province di Pistoia e Prato, 2006. Laura Facchin, "Stuccatori ticinesi a Firenze. Un primo repertorio dei ticinesi tra Sei e Settecento", *Arte e Storia*, 48 (2010), pp. 100-131. Sara Ragni, *I sepolcri monumentali nella Firenze del Principato (1600-1743)*, Altralinea Edizioni, Firenze 2020, pp. 142-144.

⁴ Facchin, "Stuccatori...", 2010, p. 103.

“mas liberal que mecanica” di un’arte maturata attraverso un complesso itinerario umano e professionale. Al consueto apprendistato di bottega, si affiancano, nel tempo, la conoscenza della trattatistica e un sistema di addentellati sociali e politici indispensabili a superare i confini ristretti della realtà locale e delle usuali competenze. Corbellini, dichiara egli stesso, opera *“en mera arquitetura y no trabaja de martillo ni de paleta”*: l’artista elenca gli strumenti simbolo della corporazione accusatrice e adotta, con malcelata superbia, la terza persona, quasi a rimarcare il divario culturale incolmabile rispetto alle ordinarie maestranze. Pochi giorni dopo, una nuova missiva del maestro sottolinea come l’intervento nella sacrestia dei Frati Domenicani di Cagliari, probabile ragione dell’esposto, fosse dettato dall’imperizia dei costruttori locali, la cui opera *“dos veces se ha caido, por no saber trabajar”*. Ciò non desta meraviglia agli occhi dell’artista, in quanto a *“los maestros de dicho Gremio [...] le falta arquitectura y la idea que es lo mal sustancial”*⁵.

La rivendicazione, o la pretesa a seconda dei punti di vista, di Corbellini non è un episodio isolato nella Cagliari del primo Settecento. Alcuni anni dopo (1717), il maestro ligure Giovanni Battista Roger è protagonista di una vertenza analoga, ma assume un atteggiamento più cauto rispetto al collega Corbellini. Già membro della consorzeria impegnata nella realizzazione del nuovo fronte della cattedrale, Roger afferma di non voler intaccare le prerogative della corporazione edile cagliaritana, ma solo di esercitare liberamente il mestiere *“de ingeniero y arquitecto”*⁶. Anche in questo episodio emerge una evidente distanza tra il modo di intendere la professione delle consorzerie liguri e lacuali, imbevute di classicismo e cultura d’accademia, e le maestranze sarde, fedeli ad una tradizione d’impresa altrettanto secolare, con profonde radici nella cultura del Tardogotico mediterraneo, sebbene non insensibili alle novità via via affermatesi nel panorama internazionale.

Concetto e pratica, architettura e costruzione, dunque: Giovanni Battista Corbellini insiste sull’insanabile divario tra la dimensione aulica dell’ideazione e l’ordinarietà del mero sapere artigianale; e l’asso delle prestigiose commesse e dei riconoscimenti conseguiti prima dell’approdo in Sardegna è prontamente calato dal maestro nel citato memoriale, con il chiaro intento di sancire un corredo di credenziali inarrivabile per i costruttori cagliaritani e al quale i giudici non possono che riconoscere la dovuta preminenza.

L’imperatore Leopoldo I del Sacro Romano Impero, il granduca di Toscana Cosimo III de’ Medici e il Governatorato di Milano avevano già riconosciuto all’artista le prerogative rivendicate; è questa, senza dubbio, l’informazione più interessante contenuta negli incartamenti difensivi dell’artista⁷. I trascorsi nell’impero asburgico denotano solidi rapporti con il panorama mitteleuropeo; forse, almeno in parte, al servizio dello stesso monarca Leopoldo, firmatario della licenza d’esercizio citata dallo stuccatore. I

⁵ L’interessante documento è citato in: Pasolini, “Il disegno decorativo ...”, p. 458.

⁶ Idem, p. 466.

⁷ Idem, p. 458.

precedenti giocano, quindi, a favore di Corbellini, nel momento in cui i possedimenti imperiali, inglobando il Regno di Sardegna, spianando la strada all'affermazione dell'artista nell'isola.

Come anticipato, non conosciamo l'anno di arrivo del maestro in Sardegna, ma i principali incarichi affidatigli si concentrano, stanti le conoscenze attuali, nel periodo compreso tra il 1706 ed il 1712: periodo coincidente, non a caso, con la vertenza aperta dalla gilda dei costruttori cagliaritari. La realizzazione di un'opera che "*dos veses se ha caido*", in riferimento alla sacrestia del convento domenicano di Cagliari, lascia presupporre un apparato decorativo di tutto rispetto, oggi non più esistente, difficilmente gestibile da uno stuccatore improvvisato o alle prime armi. Il duro scontro fra le parti testimonia l'appetibilità della commessa, tale da giustificare il coinvolgimento di un artista esperto ed avvezzo al lavoro di squadra, tanto nella realizzazione di ornati complessi, quanto nella gestione tecnica del lavoro.

Ma qualche precedente deve aver già scaldato gli animi della maestranza cagliaritana. Nel 1710, Corbellini ottiene un incarico non meno prestigioso dai Padri Gesuiti: dopo ottant'anni di alterne fasi edilizie, la fabbrica del Noviziato di San Michele Arcangelo prosegue con il sontuoso allestimento della sacrestia, sotto il coordinamento del plastificatore lombardo. Il contratto d'appalto vincola Corbellini a modellare la cornice, il fregio e l'architrave di stucco attorno al grande ambiente, ma prevede anche la costruzione della volta di mattoni, capo d'opera rientrante nel consueto repertorio dei mastri da muro. Il padiglione sosterrà tre scomparti decorativi, raffiguranti i nomi di Gesù e della Vergine Maria e le armi di San Michele Arcangelo, ovvero spada e bilancia⁸. A lavoro ultimato, non si dovranno manifestare imperfezioni, cedimenti o lesioni, pena il rifacimento a spese degli stessi maestri: la clausola garantisce l'investimento economico dei padri e denota la capacità dell'artista di fronteggiare potenziali errori ed imprevisti anche in un ambito per lui apparentemente inusuale. Questo dettaglio conferma il coordinamento di un gruppo allargato di maestranze, in grado di offrire un prodotto architettonico 'chiavi in mano', completo sotto ogni profilo, dalla componente muraria, alla realizzazione degli ornati. L'esecuzione finale della volta differisce dai termini contrattuali per probabili accordi con la committenza, ad eccezione della parte architettonica: mutano i soggetti finali raffigurati negli scomparti pittorici, dedicati all'iconografia dell'Arcangelo giustiziere, mentre un nugolo di angeli trionfanti popola l'intradosso della volta, sorreggendo idealmente i dipinti, in una fastosa profusione di code piumate e ghirlande fruttate attorno alle nervature [Fig. 1]. Il repertorio decorativo, di lontana ascendenza alessiana, riflette il gusto rococò prealpino diffuso dalle maestranze lacuali: si pensi alle plasticazioni di Giovanni Battista Barberini, nella chiesa di San Lorenzo di Laino (1667), possibile paese d'origine di Corbellini, o agli ornati di Diego Francesco e Carlo Innocenzo Carloni nella chiesa di Santa Maria a

⁸ Cavallo, "I maestri della sacrestia ...", pp. 23-25. Per quanto concerne, più in generale, l'attività della Compagnia di Gesù in Sardegna, si rimanda a: Raimondo Turtas, *I Gesuiti in Sardegna. 450 anni di storia*, CUEC, Cagliari 2010. Miquel Batllori, *L'Università di Sassari e i collegi gesuiti in Sardegna: saggio di storia istituzionale ed economica*, Poliedro, Nuoro 2012.

Scaria di Intelvi (dal 1709), artista quest'ultimo sposato con una esponente della famiglia Corbellini, Giulia Caterina⁹.

Ancor prima dell'incarico dei Padri Gesuiti, Corbellini collabora con i conterranei Giuseppe Quaglio, Nicola Ambrogio Muttoni e Giovanni Battista Reti (talvolta indicato come Arieti) alla fabbrica del santuario dei Santi Martiri di Fonni, paese montano del centro Sardegna, spazio liturgico impreziosito da una cripta ipogeica¹⁰. Collegato alla chiesa seicentesca dei Frati Minori Osservanti, intitolata alla Santissima Trinità, il santuario adotta un elaborato programma decorativo e iconografico, commissionato dal padre Pacifico Guiso Pirella, uomo di cultura internazionale ed esponente di una notevole famiglia con origini a Nuoro¹¹. Nel 1706, Corbellini è tra i firmatari del contratto relativo agli stucchi del santuario, insieme a Quaglio e Muttoni, costruttori pienamente integrati nella realtà corporativa di Sassari. Possiamo considerare assodate le vicende della fabbrica fonnese, con Corbellini e Muttoni autori principali delle plasticazioni e Quaglio impegnato nelle ultime opere murarie. A Giovanni Battista Reti sarà affidata, nel 1710, la modellazione delle balaustre delle due scalee, anch'esse realizzate con la tecnica dello stucco, momento in cui Corbellini ha ormai lasciato Fonni perché impegnato nelle citate opere commissionate dai Padri Gesuiti di Cagliari¹².

Il rapporto di conterraneità e le secolari attitudini delle maestranze lacuali favoriscono la collaborazione tra Corbellini e i maestri Quaglio, Muttoni e Reti, sodalizio confermato dalla ripartizione di competenze, talvolta netta, in altri casi vicendevole. Rimane ancora da decifrare il legame fra l'artista e Sassari, base operativa e familiare dei colleghi, sia nell'ambito urbano, sia nelle realtà feudali ed ecclesiastiche legate all'élite cittadina, talvolta distanti dal capoluogo turritano. E questo il caso di Mamoiada, nella Barbagia di Nuoro, dove Quaglio e Muttoni costruiscono e decorano il santuario della Vergine di Loreto, su imitazione della chiesa di Sant'Antonio Abate a Cagliari, opera quest'ultima coordinata da maestranze dei Laghi¹³.

Con ogni probabilità, è proprio Sassari ad accogliere Corbellini al primo approdo in Sardegna, situazione favorita dalla presenza stabile e professionalmente radicata di costruttori lacuali, con i quali è possibile ipotizzare precedenti esperienze oltremare. Né si può escludere l'intercessione del canonico

⁹ Liliana Grassi, *Province del Barocco e del Rocò. Lessico di architetti in Lombardia*, Ceschina, Milano 1966, pp. 27-29 e 120-121. Andrea Spiriti, *Giovanni Battista Barberini. Un grande scultore barocco*, Still Grafix Edizioni, Como 2005.

¹⁰ Per quanto concerne la famiglia Muttoni, le cui origini probabili portano al paese di Cima di Valsolda, si ricorda lo storico e continuativo legame con la città di Verona: Claudia Bissoli, Pierpaolo Brugnoli, "Dalla Valsolda a Verona: i Muttoni, una famiglia di murari e pittori", in *Studi Storici Luigi Simeoni*, 70 (2020), pp. 27-38. Per la famiglia Reti, si rimanda a: Laura Facchin, "La dinastia dei Retti di Laino tra Sei e Settecento", in L. dal Prà, L. Giacomelli, A. Spiriti (eds.), *Passaggi a nord-est: gli stuccatori dei laghi lombardi tra arte, tecnica e restauro*, Atti del Convegno, Trento 12-14 febbraio 2009, in *Beni Artistici e Storici del Trentino. Quaderni*, 20 (2011), pp. 165-192.

¹¹ Salvatore Pinna, *I Pirella. Origine e ascesa di una famiglia della Nuoro feudale*, Lab Edition, Poggibonsi (Si), 2018, pp. 239-242.

¹² Mereu, *La basilica ed il convento ...*, pp. 38 e 53 e 106. Porcu Gaias, *Sassari ...*, pp. 326 e 333. Cavallo, "Maestranze intelvesi ...", pp. 134-137.

¹³ Marcello Schirru, "L'architettura e le dotazioni dell'Ospedale di Sant'Antonio Abate a Cagliari tra Sei e primo Settecento", *RiMe*, 14 (2024), pp. 179-203: 188-196. Maria Paola Dettori, Gabriela Frulio, *Il complesso della rotonda della Beata Vergine di Loreto a Mamoiada. Studi e ricerche per il restauro*, Soprintendenza per i Beni Architettonici, Paesaggistici, Storico Artistici ed Etnoantropologici per le Province di Sassari e Nuoro, Sassari, 2012.

don Giovanni Maria Solinas, decano della cattedrale di Cagliari e titolare della Prebenda di Serrenti, personaggio di grande cultura, i cui rapporti con Sassari e il capo settentrionale della Sardegna filtrano attraverso le importanti commissioni d'arte. Si consideri il dono di tre pale d'altare a favore della parrocchiale di Codrongianos, nel 1733-1735, acquistate dall'ecclesiastico e dal fratello don Francesco, anch'egli canonico. Solinas è uno dei principali mecenati del pittore Giacomo Altomonte – Jakob Hohenberg -, romano di nascita, ma con origini familiari tirolesi e bavaresi, tra i protagonisti della scena artistica sarda del primo Settecento nonché esponente di una affermata consorte familiare con trascorsi a Napoli, Roma, in Polonia ed Austria¹⁴.

È, forse, Giovanni Maria Solinas il 'decano' nominato nel manoscritto depositato da Corbellini nella Reale Udienza di Cagliari, per il quale il maestro esegue non meglio precisati lavori. Tuttavia, l'indicazione della commessa tra le principali opere elencate nella memoria difensiva denota un incarico di tutto rispetto; l'artista, si ricordi, intende sottolineare il livello delle proprie esperienze rispetto alle mansioni dei mastri costruttori, ritenute di ordinario livello, al fine di assicurarsi lo *status* di architetto. La famiglia Solinas, da 1737 titolare del Marchesato di Sedilo, risiede in un palazzo signorile del Castello di Cagliari, prospiciente il complesso capitolare e l'antico Municipio. Nel Settecento finale, la dimora gentilizia ospiterà gli uffici dell'Intendenza Generale, per essere, infine, demolita nel 1912 insieme agli edifici retrostanti. Stando alle fonti, il palazzo appartiene alla famiglia Solinas almeno dal 1721; prima, quindi, dell'acquisizione dei diritti marchionali da parte dello stesso canonico don Francesco. Verosimilmente, il possesso della dimora risale ad epoche più tarde, anni in cui Corbellini dirige le citate opere negli appartamenti dal canonico Giovanni Maria¹⁵.

Permangono nel settentrione ed entroterra sardo interessanti opere prive di paternità, i cui contratti d'appalto potrebbero rivelare interessanti informazioni sulle maestranze coinvolte. Si pensi, nella stessa Sassari, alla chiesa della Vergine del Rosario, tempio dei Frati Domenicani e dell'omonima confraternita, i cui apparati a stucco suggeriscono l'ingerenza di esperti artefici della plasticazione. Se comprovato il contributo di Corbellini in questa fabbrica, si delineerebbe un rapporto fiduciario con l'influente Ordine religioso, suggellato in seguito dal citato incarico per la sacrestia del convento cagliaritano. Ispirata ai modelli planimetrici controriformisti e confraternali, la chiesa del Rosario ha navata singola, sulla quale si aprono il presbiterio e le cappelle: tre su ambo i fianchi. Gli spazi laterali, benché poco profondi, ospitano altari di pregevole fattura, decorati con la tecnica della scagliola, ad imitazione delle ricche tarsie marmoree, soluzione estesa alle pareti e volte interne; così come a stucco sono decorati i

¹⁴ Per il profilo artistico di Giacomo Altomonte e la relativa bibliografia, si rimanda al contributo della studiosa Alessandra Pasolini, pubblicato all'interno di questo volume.

¹⁵ Marcello Schirru, *Le residenze signorili nella Sardegna moderna (XVI-XVIII secolo)*. Cagliari, Carlo Delfino Editore, Sassari, 2017, p. 95; http://www.araldicasardegna.org/genealogie/dizionario_onomastico_familiare/cervellon_conti_sedilo.pdf.

cornicioni e gli elementi architettonici dell'aula. La metrica binata delle paraste e dei sottarchi denota l'ingerenza di maestranze liguri, possibile ambito di provenienza dei primi costruttori (dal 1656)¹⁶.

Altri edifici di culto sassaresi, *intra* ed *extra moenia*, conservano altari, nicchie, ornati architettonici di stucco, riconducibili a maestranze lacuali: segnaliamo le chiese di Sant'Andrea, Santa Maria di Betlem, San Quirico, Sant'Antonio Abate, della Trinità, della Vergine del Carmine, costruite o rimaneggiate nei decenni tra Sei e Settecento. Ma ricche plasticazioni impreziosiscono anche altari e cappelle della chiesa di San Michele ad Alghero, annessa al collegio dei Padri Gesuiti, a conferma di un potenziale ambito d'intervento piuttosto ampio per Corbellini e i conterranei.

Già l'esempio del santuario dei Santi Martiri di Fonni fugherebbe ogni dubbio sulle direttrici d'azione dei maestri lacuali. Eppure, altri episodi denotano consuetudini professionali più fluide e complesse, in un'alternanza di incarichi e soggiorni tra Cagliari e Sassari, sedi privilegiate delle élite aristocratiche ed ecclesiastiche. Si rinnoverebbe, quindi, una pratica di mestiere estranea al panorama corporativo sardo, inaugurata qualche decennio prima nell'isola dal savonese Domenico Spotorno; un *modus operandi* svincolato dall'affiliazione obbligata alle gilde cittadine, probabile ragione dei contrasti con la maestranza cagliaritano, e votata ad uno scenario d'intervento senza apparenti confini¹⁷.

Esiste, dunque, per Corbellini un livello concettuale superiore al sapere pratico della bottega; una dimensione intellettuale svincolata, o parallela, al consueto binomio maestro – apprendista, da cui, naturalmente, lo stesso artista proviene. Questo universo teorico, secondo Corbellini e secondo i giudici che non esitano a riconoscerne le ragioni, segna un distacco evidente rispetto al profilo del mero costruttore, al punto da esimere il maestro dai regolamenti vigenti all'interno della corporazione edile. La reazione della gilda cagliaritano, inacerbata dal confronto con un artista forestiero, si spegne davanti al giudizio della Reale Udienza, spianando, di fatto, la strada all'affermazione dello stuccatore.

Fino ai primi decenni dell'Ottocento, le dispute legali tra maestranze sarde e d'oltremare o tra progettisti laureati e non sono episodi tutt'altro che isolati. Si ricordino le lagnanze dell'ingegnere militare piemontese Giovanni Francesco Daristo nei confronti del sottoposto Giuseppe Viana, nel momento in cui il Governo riconosce a quest'ultimo il titolo di "Architetto per gli Stati al di là del Mare", nel 1776¹⁸.

Poco più di un ventennio dopo, si giungerà alle ritorsioni fisiche quando Giovanni Ramelli, costruttore vercellese, ma all'epoca di nazionalità lombarda, dirige la fabbrica della parrocchiale di Ortueri (Nu). Sulla cruenta vicenda, potrebbe aver influito la precedente gestione del cantiere ad opera di Carlo

¹⁶ Porcu Gaias, *Sassari ...*, pp. 215-216 e 276-270.

¹⁷ Per quanto concerne l'opera di Domenico Spotorno in Sardegna, si rimanda a: Marcello Schirru, "L'architettura ...", 2024. Marcello Schirru, "Le residenze della Compagnia di Gesù nella Sardegna centrale tra Sei e Settecento: architettura e vicende insediative", *Theologica & Historica*, 30 (2021), pp. 261-294: 277-285. Naitza, *Architettura ...*, pp. 14 e 317.

¹⁸ Marcello Schirru, "Gli ingegneri militari piemontesi nella Sardegna del Settecento", in *Storia della Cagliari multiculturale tra Mediterraneo ed Europa*, AM&D Edizioni, Cagliari 2008, pp. 57-76: 73. A.S.Ca, Regia Segreteria di Stato e Guerra, I Serie, Reg. 299, docc. 20.12.1776 e 14.07.1777; Reg. 300, doc. 18.12.1778.

Maino, converso exgesuita, originario di Arona, deceduto a lavori in corso, nel 1789. Il passaggio di consegne, non sappiamo se ideale o effettivo, nasconde, forse, qualcosa di più profondo di un semplice avvicendamento tra responsabili di fabbrica, dato il rapporto di conterraneità tra Ramelli e Maino che testimonia la perdurante presenza di professionisti lombardi in Sardegna fino ai primi decenni del secolo XIX. Stabilita anch'egli la base operativa a Sassari, Ramelli intraprende un percorso da protagonista nell'architettura sarda tra Sette e Ottocento, con incarichi di notevole difficoltà e prestigio, e rivendica, al pari di Corbellini, l'appartenenza ad un orizzonte professionale alternativo, in linea con la cultura politecnica e positivista dell'epoca. Avanza la propria candidatura al ruolo di soprastante nell'Azienda di Ponti e Strade, Ramelli indirizza una illuminante missiva al re di Sardegna, Vittorio Emanuele I, con la quale evidenzia i successi conseguiti: *“tanta fu l'accettazione che ebbero la sorte di incontrare presso il pubblico i di lui lavori non solo nella semplice arte di Muratore, ma eziando in produrre, e fare diversi disegni, tutto secondo le regole geometriche, delle quali fece uno studio in terraferma”*. L'evoluzione dei tempi e delle normative sconsiglia l'uso di appellativi come *“ingegniero y arquiteo”* a cui un maestro come Corbellini, agli albori del Settecento, può ancora liberamente ricorrere; emerge però, in entrambi i casi la grande tradizione costruttiva lacuale, tutt'altro che sopita al manifestarsi della prima contemporaneità¹⁹.

Tra le esperienze professionali di Giovanni Battista Corbellini, a sostegno della sua posizione di *“arquiteo”*, non può trovar spazio il completamento della facciata del duomo di Sassari, tra il 1714 ed il 1723, parentesi aperta durante la fase austriaca del Regno di Sardegna, ma successiva alla nota diatriba con la gilda cagliaritano [Fig. 2]. Gli interventi, soprattutto esteriori, nella cattedrale hanno, però, inizio sul finire del Seicento con la costruzione della loggia d'ingresso, coperta da crociere nervate di reminiscenza tardogotica, ad opera di un altro maestro lombardo: Baldassarre Romero. Il coronamento di facciata rielabora, in forme grandiose, il tema del fastigio inflesso, largamente diffuso in ambito europeo ed introdotto in Sardegna nella chiesa cinquecentesca di Gesù e Maria a Sassari, oggi di Santa Caterina, annessa alla Casa Professa dei Padri Gesuiti; soluzione riproposta, per almeno due secoli, in tante chiese della regione. L'ampia cimasa incornicia un armonioso palinsesto scultoreo, composto da ornati vegetali ed antropomorfi su rivestimento parietale a bugne. I riflessi cromatici bianco-ocra, dovuti all'uso della pietra calcarea, conferiscono gradevoli accenti pittorici e chiaroscurali, in linea con la cultura *rocaille*, esaltando i tratti fisiognomici netti delle figure umane e le spinosità dei motivi vegetali.

Il confronto con la coeva facciata della cattedrale di Cagliari, disegnata ed avviata dal costruttore lacuale Pietro Angelo Fossati, nel 1702, è un passaggio obbligato, considerata la datazione dell'opera e la provenienza del suo ideatore. Dell'elaborato ed arioso prospetto, completato da maestranze liguri e

¹⁹ Marcello Schirru, “La Strada Reale prima della Strada Reale. Idee, realizzazioni e cultura edilizia nei progetti di collegamento tra Cagliari e Porto Torres fra Sette e primo Ottocento”, *Aristana. Culture e Architetture del Mediterraneo*, 1 (2023), pp. 32-43: 42. Per quanto riguarda il ruolo di Ramelli nella fabbrica della parrocchiale di Ortueri e i dissapori con le maestranze sarde: A.S.Ca, Regia Segreteria di Stato e Guerra, Serie II, busta 494 (Nuove Chiese, Restaurazione delle medesime).

demolito ad inizio Novecento, permangono pochi scatti fotografici d'epoca e frammenti scultorei, sufficienti, però, a testimoniare l'eco della maniera milanese, in particolare di Galeazzo Alessi e Vincenzo Seregni, nonostante il secolo e più di distanza rispetto all'epoca di realizzazione. Lo storico antagonismo tra le Curie Arcivescovili di Cagliari e Sassari innesca un atteggiamento imitativo e, al medesimo tempo, di voluta contrapposizione tra le due fabbriche; ipotesi confermata dall'impiego di decori simili, forse dovuti alla circolazione di stampe e modelli comuni, ma concepiti all'interno di un programma iconografico differente. Si osservino i racemi floreali e fogliati ai lati della loggia nel duomo sassarese, già proposti a Cagliari all'interno delle volute dell'ordine superiore; così come le paraste rudentate nel secondo ordine di entrambe le facciate. La parte restante del fronte architettonico sassarese mostra, però, chiare differenze ed una maggiore inclinazione alla monumentalità.

A Sassari, la sontuosa facciata della cattedrale giunge a compimento tra il secondo e il terzo decennio del Settecento, come ricorda la delibera del Capitolo datata 17 settembre 1714, che, al primo punto, stabilisce *“de que se concluyga la fachada q(ue) algunos años fue empezada de esta s(anc)ta Igl(esi)a Cathedral Primacial Turr(ita)na, y q(ue) por dicho effecto se haya de ajustar, y estipular el instrum(en)to por la fabrica de d(ic)ha fachada con mestre Juan Bap(tis)ta Corbellini de nacion Milanés, y arquitecto con los pautos y condiciones q(ue) se expressaran en d(ic)ho instru(men)to”*²⁰.

Ancora di *“arquitecto”* si parla, dunque, in questo prezioso documento. La Curia Turritana, al pari del tribunale della Reale Udienza di Cagliari, non ha dubbi nel riconoscere a Giovanni Battista Corbellini il ruolo di ideatore e coordinatore di opere d'architettura. Non sappiamo se l'artista sia ricorso alle toghe sassaresi per confermare le prerogative già sancite dal tribunale cagliaritano; se, in altri termini, il maestro abbia affrontato un nuovo, o precedente, contenzioso con la gilda locale. L'ipotesi appare, in questo caso, dubbia, data la presenza consolidata di costruttori lombardi in città e nei territori legati alla sua élite. La maggiore libertà operativa spiegherebbe i ripetuti soggiorni del maestro a Sassari ed i proficui legami con le autorità ecclesiastiche locali.

La fiducia riposta dal Capitolo Arcivescovile fugge ogni dubbio sulle credenziali dell'artista e sulla paternità progettuale dell'imponente facciata sassarese. Eppure, non poche incertezze permangono sulle fasi esecutive dell'opera. Corbellini, come noto, è un esperto plastificatore e coordina appalti non limitati alla sola componente decorativa. Non conosciamo, però, ingerenze dirette nella scultura lapidea, ambito a cui occorre ricondurre la facciata in esame. Dall'approvazione della citata delibera capitolare (1714), non abbiamo notizie certe sul percorso professionale dell'artista, ma solo ipotesi. Il ricco panorama di cappelle e arredi sacri a stucco nel centro e nord Sardegna attende esaustive indagini ed una opportuna catalogazione; così come è lecito supporre ulteriori incarichi a Cagliari, considerando il

²⁰ Antonio Viridis, “L'Edicto General” dell'Arcivescovo Siccardo. Per una storia delle fonti di diritto canonico sardo”, *Archivio Storico Sardo di Sassari*, VII/1981, pp. 94-240. Naitza, *Architettura ...*, pp. 14 e 317 e 52-58. Porcu Gaias, *Sassari ...*, pp. 244 e 291.

prestigio delle commesse affidategli dai Frati Domenicani e dai Padri Gesuiti nel primo quindicennio del secolo.

Si pensi, ad esempio, alle ricche plasticazioni della chiesa di Sant'Antonio Abate, nell'odierna via Giuseppe Manno, un tempo annessa al convento dei Fatebenefratelli [Fig. 3]. È questo uno dei palinsesti decorativi settecenteschi ancora privi di paternità, ma inserito in un contesto architettonico realizzato da maestranze liguri e lacuali tra Sei e Settecento. Provengono, infatti, dalla Riviera il savonese Domenico Spotorno, progettista dell'adiacente convento nella seconda metà del Seicento, così come i maestri Pietro Pellone, Andrea Cattaneo, Carlo Fieramonte Lobia, Giovanni Battista Tirola; è più probabile, invece, l'origine lacuale per Giacomo Solaro, autore dell'imponente padiglione di copertura, ricostruito nel secondo decennio del Novecento, alla cui base permangono eleganti plasticazioni, presenti anche nel presbiterio. I racemi floreali e i volti dei putti, i capitelli corinzi delle paraste binate, l'elegante altare maggiore, sormontato da angeli e da una cornice attorno alla finestra, denotano notevole padronanza del decoro a stucco, fase in cui un artista del calibro di Corbellini potrebbe aver fornito un possibile, se non decisivo, contributo²¹.

Rimane, a questo punto, sconosciuta l'opera pregressa dell'artista prima dell'arrivo in Sardegna; così come un'eventuale parentesi al di fuori della regione nella fase ultima di carriera. Nel primo caso, alcuni indizi lasciano supporre positivi trascorsi nel Gran Ducato di Toscana dove il maestro opererebbe nel Seicento finale. Avvalorano l'ipotesi recenti contributi scientifici, i quali certificano la partecipazione di un maestro Giovanni Battista Corbellini nei decori plastici della chiesa di Santa Maria a Firenze, tempio dei Frati Carmelitani, realizzati tra il 1679 ed il 1681. I decori della cappella di Bartolomeo e Neri Corsini, gli impaginati architettonici dei coretti aperti sull'aula liturgica, costituiti da timpani triangolari, mensole, paraste e balaustre compongono un programma iconografico di pregevole fattura, ideato dall'artista Giovanni Battista Foggini, ma realizzato da maestranze specializzate nell'arte della plasticazione. Tra le ricevute di pagamento, figura una nota per "*per lavori di stucchi fatti nelli architravi, cornicioni e ne' fregi della chiesa*", per il maestro Giovanni Battista Corbellini, la cui identità potrebbe ricondursi all'artista attivo in Sardegna qualche tempo dopo [Figg. 4, 5].

Nel progetto decorativo della chiesa carmelitana, si impone, per magnificente teatralità, la cappella Corsini, impreziosita, nell'intradosso della cupola, da un sontuoso affresco di Luca Giordano, ispirato al filone degli 'sfondati'. Tra le finestre del tamburo, le chiavi di volta e gli archi di sostegno prosegue la teoria di festoni, cassettoni, cornici a stucco già descritte per l'aula, a denotare un piano di interventi attentamente coordinato [Figg. 6, 7]. Nel progetto complessivo, Foggini denota un interessante eclettismo, alternando repertori d'accademia, come il partito architettonico dei coretti, a più libere esecuzioni plastiche dei festoni e cherubini, affini, queste ultime, al repertorio del Corbellini attivo in

²¹ Schirru, "L'architettura", 2024. Sul possibile intervento di Corbellini nelle plasticazioni del Sant'Antonio Abate di Cagliari si è già espresso lo studio Giorgio Cavallo: Cavallo, "Maestranze", 2007, pp. 140-149.

Sardegna. La coincidenza, non solo onomastica, fra i due artefici è, quindi, una suggestione plausibile, sebbene corroborata, al momento, dal semplice confronto formale e da qualche omonimia presente nelle ricevute di pagamento delle maestranze²².

Su questa base di pensiero, potrebbe essere la fiorentina bottega di Foggini l'apripista per l'ingresso di Corbellini alla corte del granduca Cosimo III de' Medici, parentesi orgogliosamente rimarcata dal maestro durante la vertenza giudiziaria intrapresa dalla corporazione edile di Cagliari. Nel 1685, si noti, Foggini ottiene il prestigioso ruolo di primo scultore e architetto della corte medicea, avviandosi ad un percorso di carriera ricco di incarichi prestigiosi²³.

D'altra parte, l'attribuzione dei decori nella chiesa del Carmine di Firenze presuppone un adeguato numero di opere riconducibili allo stesso maestro Corbellini citato nelle note di pagamento relative alla fabbrica. Qualche indizio ulteriore lo ritrova seguendo il percorso di Giovanni Battista Foggini tra Sei e Settecento, a denotare il profondo legame tra i due artisti, a prescindere dalla effettiva coincidenza con il Corbellini attivo in Sardegna. Si pensi ai monumenti funerari prodotta da Foggini per i quali è accertata o ipotizzabile la partecipazione di fidati collaboratori nella fase realizzativa. Alla mano di Corbellini, al momento, è riconducibile il mausoleo di donna Eleonora Ramirez di Montalvo, nella chiesa annessa alla villa Quiete. Raffinato esempio di maestria plasticatrice, il sarcofago occupa una posizione eminente, sormontato dal busto di terracotta dipinta della nobildonna [Fig. 8]²⁴.

Di uguale ed accertata paternità sono diverse plasticazioni eseguite per il Palazzo Pitti, nella sala 'Meridiana', negli appartamenti del gran principe Ferdinando, nell'alcova, poi convertita in cappella, e nel piano nobile, questi ultimi asportati nel tardo Settecento; opere realizzate su probabile coordinamento progettuale del solito Foggini a denotare un connubio professionale che meriterebbe adeguati approfondimenti. Le note di pagamento per Corbellini, al momento i documenti più tardi relativi alla presenza del maestro a Firenze, testimoniano l'attività in Toscana almeno fino al 1694 [Fig. 9]²⁵.

Assai più problematica, considerata l'assenza di fonti, è la ricostruzione dell'attività del maestro stuccatore nel Sacro Romano Impero e nel Ducato di Milano, territori afferenti ai due rami della famiglia Asburgo, l'uno d'Austria, l'altro di Spagna. Prima dell'arrivo in Sardegna, si ricordi, Corbellini aveva ottenuto in entrambi i territori la patente di libero esercizio della professione, prerogativa orgogliosamente rivendicata davanti alla Reale Udienza di Cagliari.

²² Lucia Monaci Moran, "Cappella Corsini in Santa Maria del Carmine", in M. Gregori (ed.), *Cappelle barocche a Firenze*, Cassa di Risparmio di San Miniato, San Miniato (Fi), 1990, pp. 144-147, 221, 248. E. Pilati, "Testa ..." e "Decorazione ...".

²³ Riccardo Spinelli, *Giovanni Battista Foggini*, EDIFIR, Pisa, 2003.

²⁴ Per quanto concerne il profilo di donna Eleonora Ramirez di Montalvo e il suo mausoleo, si vedano: Gerardo Antignani, *Eleonora Ramirez di Montalvo (1602-1659)*, Cantagalli, Siena 1977. de Benedictis (ed.), *Villa la Quiete ...* Maria Pia Paoli, Ramirez Montalvo, Eleonora, in *Dizionario Biografico degli Italiani, Treccani*, 86 (2016).

²⁵ Ragni, *I sepolcri ...*, 2020. Facchin, "Stuccatori ...", 2010, pp. 103-104. Spinelli, *Giovanni Battista Foggini*, 2003, p. 69. De Benedictis, *Villa ...*, 1997, p. 112.

Nella Mitteleuropa, tra Sei e Settecento, emerge la personalità artistica di Giacomo Antonio Corbellini, stuccatore originario di Laino d'Intelvi e, dunque, possibile parente di Giovanni Battista, attivo tra Moravia, Boemia e Germania; non esistono, però, testimonianze utili a confermare la collaborazione tra i due maestri. Così come, sembra solido il legame storico tra la famiglia Corbellini e la regione lombarda della Franciacorta dove è nota l'attività dell'architetto Antonio, fin dal primo Settecento, e di una vera e propria consorte familiare nella seconda metà del secolo²⁶.

Personalità e carisma contraddistinguono l'opera di Giovanni Battista Corbellini in Sardegna, artista capace di elevarsi, con pieno riconoscimento giuridico, al di sopra della maestranza ordinaria. Plastificatore, decoratore, esperto di architettura, il maestro lombardo è un po' tutto questo: un profilo complesso ed articolato, pienamente calato nel secolare alveo culturale della Regione dei Laghi. La possibile appartenenza ai circoli d'accademia contribuisce a delineare un personaggio di assoluto spessore.

I trascorsi nella Mitteleuropa e nel Ducato di Milano tracciano interessanti legami con il mondo asburgico, potenziale viatico ai successi conseguiti in Sardegna durante l'interludio di afferenza del regno al Sacro Romano Impero. Manca, al momento, la conoscenza completa del repertorio realizzato dal maestro fuori e dentro l'isola, tassello fondamentale per confermare alcune ipotesi avanzate sul suo percorso professionale. Le parentesi lombarda e mitteleuropea soprattutto pongono serie difficoltà, considerata la vastità dei territori interessati dal fenomeno migratorio della famiglia Corbellini, cui non si possono contrapporre indizi o supposizioni, almeno parziali, in merito alle opere realizzate, al contrario di quanto avviene per il Granducato di Toscana. Stante questa situazione, il reperimento delle fonti d'archivio appare quanto mai indispensabile e, forse, non impossibile, se indirizzato da nuove rivelazioni documentarie, magari prodotte dalla mano dello stesso artista, come nel caso della nota memoria difensiva consegnata al tribunale della Reale Udienza.

Ricostruire la parabola professionale completa di Corbellini, dentro e fuori Sardegna, aprirebbe ulteriori finestre su un universo corporativo d'élite, quello delle maestranze della Regione dei Laghi, incline all'emigrazione e capace di modellare la propria organizzazione interna secondo la natura delle opere da realizzare e le realtà geografiche d'intervento. I passaggi tra Impero degli Asburgo d'Austria, Ducato di Milano, Gran Ducato di Toscana e Regno di Sardegna confermerebbero le attitudini umane e professionali di Corbellini in questa direzione, in linea con la tradizione secolare prealpina.

Su di essa, si innesta un'impostazione culturale moderna, settecentesca, da vero intellettuale: la dimensione teorica prevale sul sapere pratico; l'architetto acquista un'aura superiore al maestro artigiano, allontanandosi, forse per la prima volta in modo netto, dal mondo consuetudinario della

²⁶ Vera Nánková, 'Giovanni Antonio Corbellini', in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1983/XXVIII. Giovanni Donni, "I Corbellini in Franciacorta", in G. Brentegani, C. Stella (eds.), *Cultura, Arte e Artisti. Atti della seconda biennale di Franciacorta*, Editrice la Rosa, Brescia, 1993, pp. 119 e seg. Grassi, *Province ...*, 1966, pp. 152 e 155.

bottega. Il valore artistico di Corbellini appartiene ad un orizzonte di elegante raffinatezza dove l'ordinarietà del prodotto artigianale cede il passo ad un'idea di opera d'arte totale, esito di un processo concettuale. L'artista, per Corbellini, è, in primo luogo un intellettuale, costantemente alla ricerca di una dimensione e un riconoscimento propri; egli è l'alfiere di un'idea suprema di arte, in quanto la sua professione, come sintetizza orgogliosamente il maestro plasticatore, appartiene a una dimensione "*mas liberal que mecanica*".

DIDASCALIE

Fig. 1

Cagliari, Sacrestia del Noviziato gesuita di San Michele Arcangelo, plasticazioni, Giovanni Battista Corbellini, 1710.

(da <https://sanmichelecagliari-gesuiti.it>)

Fig. 2

Sassari, Cattedrale di San Nicola, facciata, Giovanni Battista Corbellini (loggia fine Seicento), dal 1714.

(da [https://it.wikipedia.org/wiki/Cattedrale_di_San_Nicola_\(Sassari\)#/media/File:Cattedrale_di_San_Nicola.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Cattedrale_di_San_Nicola_(Sassari)#/media/File:Cattedrale_di_San_Nicola.jpg))

Fig. 3

Cagliari, Chiesa di Sant'Antonio Abate, plasticazioni, Giovanni Battista Corbellini (?), primi Settecento.

(da <https://meandsardinia.it/la-chiesa-di-santantonio-abate-un-piccolo-gioiello-darte-sacra-nel-cuore-dello-shopping-cagliaritano/>)

Fig. 4

Firenze, Chiesa di Santa Maria del Carmine, coretti sull'aula liturgica, Giovanni Battista Foggini (progetto), Giovanni Battista Corbellini (plasticazioni), 1690 c.a.

(da <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900226481>)

Fig. 5

Firenze, Chiesa di Santa Maria del Carmine, coretti sull'aula liturgica, dettaglio, Giovanni Battista Foggini (progetto), Giovanni Battista Corbellini (plasticazioni), 1690 c.a..

(da <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900226481>)

Fig. 6

Firenze, Chiesa di Santa Maria del Carmine, cappella Corsini, Pier Francesco Silvani (progetto), Giovanni Battista Corbellini (plasticazioni), 1675-1683.

(da https://it.wikipedia.org/wiki/Cappella_Corsini#/media/File:Toscana_Firenze3_tango7174.jpg)

Fig. 7

Firenze, Chiesa di Santa Maria del Carmine, cappella Corsini, Pier Francesco Silvani (progetto), Giovanni Battista Corbellini (plasticazioni), cupola, 1675-1683.

(da https://commons.wikimedia.org/wiki/Santa_Maria_del_Carmine_%28Florence%29_-_Cappella_Corsini#/media/File:Luca_giordano,_sant'Andrea_Corsini_assunto_in_paradiso,_1682,_01.JPG)

Fig. 8

Firenze, Villa Quiete, chiesa, mausoleo di Eleonora Ramirez di Montalvo, Giovanni Battista Foggini (progetto), Giovanni Battista Corbellini (plasticazioni), cupola, 1689.

(da

[https://it.wikipedia.org/wiki/Eleonora_Ramirez_de_Montalvo#/media/File:Chiesa_delle_montalve,_interno,_sepolcro_di_eleonora_ramirez_de_montalvo,_stucco_di_Giacomo_Antonio_Corbellini_\(1689\).JPG](https://it.wikipedia.org/wiki/Eleonora_Ramirez_de_Montalvo#/media/File:Chiesa_delle_montalve,_interno,_sepolcro_di_eleonora_ramirez_de_montalvo,_stucco_di_Giacomo_Antonio_Corbellini_(1689).JPG))

Fig. 9

Firenze, Palazzo Pitti, sala detta “la Meridiana”, Giovanni Battista Foggini (prog.), Giovanni Battista Corbellini (plasticazioni), 1694 c.a..

(da <https://www.uffizi.it/mostre-virtuali/la-meridiana-di-palazzo-pitti#3>)