



rassegna

rivista online dell'Accademia Nazionale di San Luca

1
apr 2024

rassegna

rivista online dell'Accademia Nazionale di San Luca

Accademia Nazionale di San Luca

PRESIDENZA 2023-2024

Presidente
Marco Tirelli

Vice Presidente
Francesco Cellini

Ex Presidente
Paolo Icaro

Segretario Generale
Claudio Strinati

Vice Segretario Generale
Carolina Brook

Amministratore
Pio Baldi

CONSIGLIO ACCADEMICO

PITTURA
Gianni Dessì

SCULTURA
Tommaso Cascella
Nunzio Di Stefano

ARCHITETTURA
Enrico Bordogna
Angelo Torricelli

CULTORI
Francesco Paolo Fiore

BENEMERITI
Gabriella Belli

SOPRINTENDENTI

GALLERIA
Serenita Papaldo

ARCHIVIO STORICO
Mauro Tosti Croce

ARCHIVIO CONTEMPORANEO
Francesco Cellini

DISEGNI E STAMPE
Serenita Papaldo

BIBLIOTECA
Francesco Paolo Fiore

rassegna

rivista online della

Accademia Nazionale di San Luca

direttore responsabile

Claudio Strinati

redazione

Laura Bertolaccini, Carolina Brook, Elisa Camboni

Fabrizio Carinci, Alberto Coppo, Anna Maria De Gregorio

Alessio Miccinilli, Gottardo Pallastrelli, Fabio Porzio

Magda Romano, Valentina Oodrah, Barbara Reggio

cura editoriale

Laura Bertolaccini

ufficio iconografico

Valentina Oodrah

pubblicazione sottoposta alla valutazione di lettori esterni

in copertina

rilievo del fregio di Palazzo Carpegna

elaborazione grafica di Margherita Caputo

© 2024 Accademia Nazionale di San Luca

www.accademiasanluca.it

Tutti i diritti riservati

ISBN

978-88-97610-48-9

pubblicazione annuale

01 | aprile 2024

indice

numero dedicato ai 90 anni
della sede accademica a Palazzo Carpegna

- 5 **Novanta anni a Palazzo Carpegna**
Claudio Strinati
- 7 **Da via Bonella a Palazzo Carpegna**
Laura Bertolaccini
- 41 **Sul trasferimento delle opere da via Bonella
a Palazzo Carpegna e sul ruolo di Giovannoni**
Fabrizio Carinci
- 51 **Il rilievo di Palazzo Carpegna**
Margherita Caputo
- 69 **Palazzo Carpegna e i progetti di Borromini:
una nuova ricostruzione**
Federico Bellini
- 92 **Borromini a Palazzo Carpegna:
decorazioni e simboli**
Paolo Portoghesi

- 98 **1968: il riordino delle collezioni accademiche**
Carlo Pietrangeli
- 104 **2008-2023: la nuova Galleria accademica**
- 112 **Due inediti progetti per Palazzo Carpegna**
Claudio Strinati
- 114 **2000: un progetto di Danilo Guerri
per Palazzo Carpegna**
- 121 **Linee guida per l'adeguamento normativo
di Palazzo Carpegna**
*Franco Purini e Laura Thermes
con Fabrizio Ronconi*

Novanta anni a Palazzo Carpegna

Claudio Strinati

Da questo numero comincia una nuova e impegnativa impresa editoriale della nostra Accademia che ha la duplice ambizione di inserirsi organicamente nell'ambito di tradizioni consolidate, ma oggi alquanto indebolite, e insieme di entrare nel vivo delle più rilevanti e attuali questioni artistiche e architettoniche che riguardano tutti, specialisti e comuni cittadini italiani e stranieri, ma proprio dal nostro osservatorio di addetti ai lavori che rivendicano una posizione di riferimento in un periodo storico come questo, di cui si percepisce con chiarezza la svolta decisiva in atto. Già dal titolo la nostra posizione risulta chiara.

La rivista si chiama, infatti, Rassegna, riprendendo quindi, sia pure in parte, il titolo Rassegna dell'Accademia Nazionale di San Luca che fu per alcuni anni il nostro organo di stampa ufficiale ma uscì con pochi ancorché celebrati numeri, soltanto nella prima metà degli anni Ottanta del Novecento. Da subito fu chiaro come costituisse un significativo modello che ha continuato a fruttificare confluendo adesso in questa nuova pubblicazione.

L'attività editoriale dell'Accademia non si è mai interrotta, ma nel corso del tempo si è alquanto affievolita, smarrendo talora quell'idea di continuità che sola garantisce un riscontro efficace con tutta la più ampia dinamica della vita sociale e culturale.

Così, dopo la Rassegna dell'Accademia Nazionale di San Luca, vennero gli Annali delle Arti e degli Archivi. Pittura Scultura Architettura le cui pubblicazioni durarono ben poco, per un triennio appena, dal 2015 al 2017, affiancati dagli Atti con gli approfondimenti dei Quaderni degli Atti che hanno avuto maggior fortuna e riscontro nel mondo degli studi. Da poco è stato edito il primo dei volumi dedicato a Canova che sarà a breve seguito dal secondo, già in fase di completamento.

E adesso esce questa nuova pubblicazione periodica on line, nella forma quindi del web magazine, con l'intenzione di far riemergere quella che

a noi appare la quintessenza della storia e dello spirito accademico, entrando nel vivo di questioni che ci toccano molto da vicino, assumendo tuttavia una sorta di respiro universale per attingere ad una più corretta ricostruzione di vicende che sono alla base della coscienza e consapevolezza del “moderno”. È la missione stessa per cui questa Accademia fu fondata nel Cinquecento e ancora esiste, sia pur dopo innumerevoli e complesse vicende che ne avrebbero potuto persino compromettere la stessa ragion d’essere e che invece l’hanno rafforzata, come ben si capisce leggendo le pagine di questo primo numero.

Ci è sembrato giusto quindi dedicare questo primo numero alla nostra sede attuale, quel Palazzo Carpegna dove l’Accademia si trasferì proprio novanta anni fa, il 25 aprile 1934.

Ne ripercorre le vicende Laura Bertolaccini in un saggio che amplia e approfondisce un suo testo precedente, pubblicato nel 2019 dalla nostra Accademia nel volume Gustavo Giovannoni e l’architetto integrale a cura di Giuseppe Bonaccorso e Francesco Moschini.

Questo scritto costituisce l’ossatura portante di tutto il numero, cui si affiancano tre contributi che arricchiscono il panorama storiografico dando conto delle modalità del trasferimento delle opere d’arte dalla sede di via Bonella a quella attuale (Fabrizio Carinci), del rilievo del palazzo effettuato nel 2011 (Margherita Caputo, in un saggio già contenuto negli Atti 2011-2012), di un più preciso inquadramento del ruolo avuto da Borromini nella progettazione di Palazzo Carpegna (Federico Bellini, in un saggio già edito negli Annali del 2016)

Abbiamo poi voluto inserire due contributi di due dei massimi studiosi “storici” dell’Accademia, sia per il profilo architettonico (Paolo Portoghesi, in un intervento registrato nel 2020 per il nuovo sito web dell’Accademia), sia per quello storico-artistico (Carlo Pietrangeli, in un testo del 1968 scritto per una memorabile mostra).

Il numero si conclude con un ampio ragguaglio sulla Galleria Accademica nell’allestimento di questi ultimi anni. E con due contributi inediti, ancorché elaborati già da tempo, sulle varie e complesse problematiche inerenti a possibili, auspicabili ristrutturazioni del Palazzo Carpegna, con un saggio di Danilo Guerri ed uno, nella efficace forma delle “linee-guida”, di Franco Purini e Laura Thermes.

Emerge chiaro come l’Accademia abbia oggi più che mai bisogno di nuove strategie e di una sostanziale verifica delle proprie intenzioni creative e progettuali.

Da via Bonella a Palazzo Carpegna

Laura Bertolaccini

La storia dell'Accademia, dalla antica *Universitas picturæ ac miniaturæ* da cui trae origine ad oggi, si riflette nella storia delle sue sedi. Dal tardo Quattrocento l'*Universitas* era situata in una chiesa collocata nei pressi di Santa Maria Maggiore all'Esquilino. Sul finire del XVI secolo quella prima sede, dedicata poi a San Luca, si rivelò non più adatta ad ospitare l'istituzione, ormai radicalmente mutata e trasformata da associazione di mestiere in Accademia delle Arti della Pittura, della Scultura e del Disegno (1577). Quel radicale processo di transizione sarebbe poi stato ulteriormente sancito da Sisto V che nel 1588, anche per dar corso al grande piano di ridefinizione urbana incentrato proprio sulla basilica mariana, concedette all'Accademia *in perpetuo* la chiesa di Santa Martina al Foro Romano, un luogo certamente più appropriato al nuovo *status* della sempre più influente congregazione di artisti. Per quasi trecentocinquanta anni l'Accademia avrebbe svolto le sue attività nella chiesa di Santa Martina, intitolata poi anche a San Luca e trasformata a partire dal 1634 per opera di Pietro da Cortona in un capolavoro barocco. Qui, e nelle sale di un palazzetto affacciato su via Bonella, risultato di aggregazioni successive nell'intorno di una prima «stanza dell'Accademia» ricavata nel piano superiore di un vecchio granaio, si tenevano le lezioni domenicali e si svolgevano i concorsi accademici per «incaminar i giovani e perfettionar i provetti» alle arti. Nel tempo si sarebbero susseguiti diversi progetti di adeguamento e ampliamento di quel palazzetto, che si rivelava sempre più insufficiente, tanto da aver trovato altrove altre sedi dove tenere i corsi, come fu al tempo di Canova. Non durò molto però quel periodo: con le riforme postunitarie l'Accademia avrebbe perduto la responsabilità dell'insegnamento delle arti e sarebbe rientrata a via Bonella. Stabilmente, o almeno così credevano. Perché nei primi anni Trenta del Novecento, non senza polemiche e riluttanze, l'Accademia si troverà costretta a lasciare per sempre quella sede, il suo *luogo ideale*, per consentire di completare il processo di “liberazione” dei Fori. Il palazzetto in via Bonella sarà distrutto insieme al tessuto di case e strade che costituiva l'antico Quartiere dei Pantani. La chiesa accademica dei Santi Luca e Martina verrà isolata, liberata dalle costruzioni che da sempre la affiancavano. E l'Accademia si trasferirà a Palazzo Carpegna, la sua sede attuale, ufficialmente inaugurata il 25 aprile 1934.

Il paragrafo *Andar via dai Fori* è una riedizione, rivista e in parte modificata, di quanto già pubblicato in L. Bertolaccini, *Giovannoni, presidente dell'Accademia di San Luca*, in *Gustavo Giovannoni e l'architetto integrale*, a cura di G. Bonaccorso e F. Moschini, Roma 2019, pp. 479-486.

Andar via dai Fori

Gustavo Giovannoni (1873-1947) venne eletto accademico di San Luca durante la seduta della Assemblea generale ordinaria del 9 luglio 1911. Come da Statuto, per l'elezione dei nuovi accademici l'adunanza accademica, guidata dall'allora presidente Giovanni Battista Giovenale, aveva messo a votazione l'esito della selezione delle candidature proposte dalle tre Classi di appartenenza, Pittura, Scultura e Architettura. Nella riunione della Classe di Architettura del 9 maggio 1911 Giovannoni era stato candidato dagli architetti accademici presenti — Carlo Busiri, Filippo Galassi, Augusto Innocenti, Giulio Magni, Raffaele Ogetti, Carlo Tenerani, oltre allo stesso Giovenale — ricevendo sette voti palesi di proposta (gli altri architetti indicati erano Cesare Bazzani: due voti; Guido Cirilli: un voto; Marcello Piacentini: un voto); nella successiva votazione a scrutinio segreto Giovannoni aveva ottenuto l'unanimità dei voti a favore da parte dei membri della Classe (Bazzani aveva ricevuto sei voti favorevoli e uno contrario; Cirilli, tre favorevoli, quattro contrari; Piacentini, cinque favorevoli, due contrari); infine, nell'ultima tornata di votazione, quella “per schede non firmate”, tra i tre candidati selezionati al primo turno, ossia Bazzani, Piacentini e Giovannoni, quest'ultimo ancora una volta aveva ottenuto l'unanimità dei voti della Classe¹. La sua candidatura era quindi giunta alla assemblea di tutte le Classi accademiche il 9 luglio 1911: «Su proposta della Classe di Architettura — si legge nel verbale — il Consiglio ha presentato all'Assemblea il Sig. Ing.re Cav. Gustavo Giovannoni per l'elezione ad Accademico di merito residente. Si procede alla votazione e su 20 votanti risulta: Giovannoni Gustavo voti bianchi 15, voti neri 5. Rimane dunque eletto»². Non è dato sapere chi si pronunciò contro, esprimendo, secondo la consuetudine, il voto “nero”; e neanche chi a favore, anche se non è difficile immaginare, nella compagine accademica del tempo, i sostenitori della presenza di Giovannoni nelle sue schiere. Certamente la sua elezione tra altri candidati di pari prestigio fu il riconoscimento a un operato di valore, che già spaziava dall'ambito dell'architettura praticata³, all'insegnamento⁴ e agli studi sull'architettura e sulla città⁵. Tuttavia, a

1 Roma, Accademia Nazionale di San Luca [da ora ANSL], Archivio storico, *anno 1911* (9 maggio 1911: verbale Classe di architettura).

2 ANSL, Archivio storico, *anno 1911* (9 luglio 1911: verbale Assemblea generale ordinaria).

3 Nel 1911 Giovannoni stava completando i magazzini in via Alessandria del complesso degli edifici per la “Fabbrica del Ghiaccio e Ditta F. Peroni” (del 1909 è lo stabilimento in piazza Bergamo). Negli anni precedenti aveva redatto progetti per diversi edifici dell'Università di Roma e realizzato il Palazzetto Torlonia in via Tomacelli (1908-1909) e il Villino Torlonia in corso d'Italia (1910), solo per citare alcune delle sue opere più conosciute.

4 Sull'attività didattica avviata da Giovannoni già dal 1899 si rimanda a quanto lui stesso ha riportato in un curriculum redatto nel 1913: in M. CENTOFANTI, C. CIFANI, A. DEL BUFALO, *Catalogo dei disegni di Gustavo Giovannoni conservati nell'archivio del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura*, Roma 1985, pp. 191-194: 191-192.

5 Quelle ricerche che di lì a poco troveranno manifesta esplicitazione nella nota teoria del *diradamento* e nella sistemazione edilizia del Quartiere del Rinascimento.

determinarla con tale consenso in quel 1911 fu, probabilmente, anche il ruolo da protagonista che Giovannoni ricopriva nell'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura⁶ nonché quello di autorevole interlocutore in diverse commissioni ministeriali e comunali⁷, tutte circostanze che nel loro insieme avrebbero potuto assicurare all'Accademia una guida solida anche, o forse soprattutto, nella risoluzione dell'annosa questione del rifacimento, o della temuta demolizione, della sua storica sede situata accanto alla chiesa dei Santi Luca e Martina al Foro Romano. E gli eventi avrebbero poi dimostrato l'importanza di tale scelta.

Della possibilità di espropriare una parte dei terreni e degli immobili dell'Accademia si era iniziato a parlare concretamente già nel 1882, quando venne presa la decisione di collocare sulle pendici del Campidoglio il monumento dedicato a Vittorio Emanuele II, interessando nel progetto anche la retrostante area vicina al Carcere Mamertino. La sede dell'Accademia si era trasferita nei pressi dell'antica prigione romana nel 1588, quando Sisto V aveva assegnato alla Congregazione dei pittori di San Luca, fondamento di quella che poi sarà l'Accademia di San Luca, la chiesetta di Santa Martina *in tribus foris*⁸. Negli ambienti di quella piccola chiesa, consacrata poi anche a san Luca, e nella «stanza dell'Accademia»⁹ ricavata negli adiacenti locali di un vecchio granaio affacciato su via Bonella, per anni si sarebbero svolte le

6 Giovannoni diviene membro dell'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura nel 1903, vice presidente nel 1906 e presidente nel 1910.

7 Riporta Giovannoni nel già ricordato curriculum del 1913: «Dal 1910 al 1912 una parte notevole della sua attività è stata occupata da incarichi e uffici a lui affidati dai colleghi, nell'interesse dell'Arte e della classe professionale architettonica», elencando a seguire le cariche ricoperte, tra cui: «Vicepresidente del Comitato ordinatore del IX Congresso Internazionale degli Architetti; Membro del Comitato ordinatore del Congresso di Storia dell'Arte; Membro della Sezione di Belle Arti del Comitato per le feste del 1911 ed ordinatore [...] di quella Mostra Internazionale di Architettura; membro della Giuria aggiudicatrice per detta Mostra; Segretario Generale del Comitato nazionale per i Congressi e le Esposizioni di Architettura. In modo particolare in occasione della Esposizione romana del 1911, il sottoscritto ha dovuto organizzare il concorso e la costruzione della sala dei Cultori d'Architettura a Valle Giulia, il complesso di rilievi architettonici di antichi edifici [...]». E, inoltre, Giovannoni riferisce in altri passaggi del testo che dal 1910 ricopre la carica di «ispettore onorario dei Monumenti di Roma» e, non ultimo, che nel 1906 è stato nominato Cavaliere della Corona d'Italia. Erroneamente però riporta «nov. 1911» quale data della sua nomina ad Accademico di merito residente nella Classe di Architettura dell'Accademia di San Luca. Cfr. CENTOFANTI-CIFANI-DEL BUFALO, *Catalogo dei disegni di Gustavo Giovannoni*, cit., pp. 191-194: 194.

8 Ripercorriamo qui sommariamente alcuni dei momenti più significativi che portarono alla collocazione della sede accademica ai Fori e alla costruzione della chiesa dei Santi Luca e Martina secondo il progetto di Pietro da Cortona, rimandando per approfondimenti a testi specifici, tra cui il fondamentale K. NOEHLES, *La chiesa dei SS. Luca e Martina nell'opera di Pietro da Cortona*, Roma 1969 e gli altrettanto imprescindibili studi di I. SALVAGNI (tesi di dottorato, a.a. 2004-2005, dattiloscritto) in parte confluiti in EADEM, *The Università dei Pittori and the Accademia di San Luca: From the Installation in San Luca sull'Esquilino to the Reconstruction of Santa Martina al Foro Romano*, in *The Accademia Seminars. The Accademia di San Luca in Rome, c. 1590-1635*, a cura di P.M. Lukeart, Washington DC 2009, pp. 69-121.

9 Si veda A. SPILA, *Allestire accademie: appunti sul mecenatismo culturale del cardinal Francesco Barberini, aggiunte su Bernini e Cortona alle Accademie di San Luca e degli Humoristi*, «Accademia Nazionale di San Luca. Annali delle Arti e degli archivi. Pittura, Scultura, Architettura», 2, 2016, pp. 67-74: 68.

cerimonie religiose, tenute le riunioni, impartite le lezioni e condotte le prove dei concorsi destinati ai giovani, secondo lo Statuto con cui nel 1593 Federico Zuccari aveva riformato l'Accademia riunendo, sotto la comune arte del disegno, pittura, scultura e architettura¹⁰. Per quegli spazi, divenuti ben presto insufficienti, diversi furono i progetti e gli interventi architettonici posti in essere¹¹ prima dell'importante rinnovamento della chiesa avviato da Pietro da Cortona per volere di Urbano VIII a partire dal 1634. L'inadeguatezza della sede avrebbe continuato ad essere una questione ricorrente anche nei secoli seguenti, motivando il progressivo acquisto di terreni e immobili nell'intorno della chiesa e la redazione di numerosi progetti di ampliamento e ricostruzione di cui, tra i più significativi, quello attuato da Antonio Asprucci sul finire del XVIII secolo e quello firmato nel 1872 da Vincenzo Vespignani e Salvatore Bianchi. Ma poco dopo, nel 1882, si era dato avvio a quei piani per la sistemazione della zona monumentale e per la prosecuzione di via Cavour che avrebbero per molti anni coinvolto, e in qualche modo stravolto, la vita dell'Accademia: infatti, il sistema di espropriazioni, confermate anche dal Piano regolatore del 1909, interessava direttamente l'area occupata dalla sua sede¹², prevedendo l'abbattimento di una parte considerevole dell'edificio (figg. 1-4).



1. Antonio Rossini, La chiesa dei Santi Luca e Martina vista dall'angolo tra via Bonella e via Foro Romano, tra la bottega di un marmoraro e, lungo via Bonella, la sede accademica il cui ingresso è facilmente individuabile dall'oculo circolare che sovrastava il portale. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Gabinetto Disegni & Stampe.

¹⁰ Nel 1704 l'idea di uguaglianza e di unità delle tre arti venne esplicitata in una "impresa" dell'Accademia, costituita da un triangolo equilatero formato da un pennello, uno scalpello e un compasso, accompagnato poi dal motto oraziano "Aequa Potestas". Tale rappresentazione simbolica compare nell'attuale emblema dell'Accademia Nazionale di San Luca.

¹¹ Tra cui si ricordano quelli condotti sul finire del XVI secolo da Francesco Cipriani da Volterra e da Ottaviano Mascherino, secondo la ricostruzione di SALVAGNI, *The Università dei Pittori and the Accademia di San Luca*, cit. Più recentemente Alessandro Spila ha rinvenuto un documento datato dicembre 1630 nel quale si fa esplicito riferimento a lavori di falegnameria da farsi «nella chiesa di San Luca in Campo Vaccino, stanza dove che si fa l'Accademia così come richiesti dal "Cavalier Bernino"». Cfr. SPILA, *Allestire accademie*, cit., p. 67.

¹² La sede aveva l'ingresso principale da via Bonella 44, ma le proprietà dell'Accademia si sviluppavano nell'intorno dell'abside della chiesa dei Santi Luca e Martina occupandone quasi interamente l'area. Il palazzo su via Bonella si estendeva dal civico 44 al 52. Appartenevano all'Accademia anche altri immobili situati ai civici 53 e 55 di via Bonella, ai civici 1, 2 e 3 della perpendicolare via Cremona, quindi in via Marforio 48 e in via del Foro Romano 2; un'altra casa si trovava in via delle Marmorelle 20. Le planimetrie di tutti i piani di queste proprietà sono raccolte in un volume – *Piante degli stabili in Roma. MCMXII* – conservato in ANSL, Archivio storico, serie 5 bis, *Sede*, unità archivistica 3.



2-3. Il palazzetto dell'Accademia era di aspetto modesto, sia nel fronte esterno che all'interno. Unico elemento di nota, il portone principale sovrastato da un oculo con ricca decorazione a stucco dove, tra sfingi canefore classicheggianti, campeggiava al centro il simbolo dell'Accademia, un triangolo equilatero, a raffigurare l'uguaglianza e l'unità delle tre arti, formato da pennello, stecca e compasso. Una copia di quel fregio è oggi conservata a Palazzo Carpegna. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, *Miscellanea fotografie*.

4. Una sala della Galleria in via Bonella, ante 1931.

Sulla parete al centro, il *Putto reggifestone* e, a sinistra, il *San Luca dipinge la Vergine*, opere attribuite tradizionalmente a Raffaello.

Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Gabinetto Disegni & Stampe, *Miscellanea fotografie sede*.



A quel tempo iniziava ad insinuarsi ancora solo molto debolmente tra gli accademici l'ipotesi dello spostamento della sede in altro luogo; tuttavia, la pubblicazione del progetto di Corrado Ricci per «l'isolamento e la redenzione dei resti dei Fori Imperiali»¹³, avvenuta proprio nel 1911, avrebbe presto reso angosciosamente concreta questa eventualità. Sulla scelta del sito e del progetto più idonei si sarebbe discusso molto, sino allo scoppio della Prima guerra mondiale: una prima ipotesi vedeva il trasferimento a Palazzo Corsini alla Lungara, in parte già occupato dall'Accademia dei Lincei, riunite così in un unico insieme «delle Arti e delle Scienze», secondo il progetto di Arnaldo Fortini presentato nel gennaio 1911¹⁴; ma pochi mesi dopo già si valutava la possibilità di occupare il palazzo del Ministero dell'Agricoltura in via della Stamperia o di trasferire la sede a Palazzo Baleani in corso Vittorio¹⁵. Anche il primo ministro Giovanni Giolitti, interpellato dagli accademici Adolfo Apolloni e Pio Piacentini, aveva offerto una possibile soluzione: realizzare per l'Accademia un nuovo edificio nei pressi dell'erigendo Ministero dell'Interno, in un'area prossima all'Istituto Botanico (di cui si sarebbe potuto utilizzare anche un nucleo preesistente)¹⁶ situata sul prolungamento di via Milano, ossia in quella zona di Roma interessata dalla più recente espansione urbana. Ogni riflessione sulla collocazione più idonea era però destinata a subire uno stravolgimento il 9 maggio 1913, quando l'Accademia ricevette la notifica di esproprio per pubblica utilità della quasi totalità delle aree su cui insistevano le sue proprietà nell'intorno della chiesa dei Santi Luca e Martina. A tale notifica si sarebbe subito opposta con fermezza, facendo rilevare incongruenze tra le richieste e le quantità da espropriare dettate dal Piano¹⁷. Intanto, scartata l'ipotesi “giolittiana”¹⁸, gli accademici valutavano la possibilità di trasferire la sede a Valle Giulia, in uno dei terreni dell'Esposizione del 1911, e affidava a Mario Moretti, che di questa idea era stato il proponente, l'incarico di avviare le trattative per la concessione, accordo che venne firmato nell'aprile 1914¹⁹.

13 «Non v'ha certo chi non vegga che l'impresa più bella e più completa per la “liberazione dei Fori” sarebbe quella di scoprirli del tutto abbattendo interamente le case vecchie e recenti [...]. Ma non v'ha pure chi non vegga e riconosca le enormi difficoltà finanziarie e d'economia cittadina che si oppongono a tale magnifico progetto, sino al punto di confinarlo, per ora e per molto ancora, nel mondo dei sogni!». C. RICCI, *Per l'isolamento e la redenzione dei resti dei Fori Imperiali*, “Bollettino d'Arte”, 5, 1911, 12, pp. 445-455: 448. Lo stesso testo verrà poi da Ricci pubblicato nuovamente nel 1913 e nel 1924.

14 ANSL, Archivio storico, *anno 1911* (20 gennaio 1911: lettera di Fortini con descrizione del progetto). Una planimetria del progetto di Fortini per Palazzo Corsini è conservata all'Accademia Nazionale di San Luca, *Miscellanea sede* e un modello di questo progetto si trova nelle collezioni della Gallerie Nazionali di Arte Antica Galleria Corsini, Roma (ringrazio Fabrizio Carinci per la segnalazione).

15 ANSL, Archivio storico, *anno 1912* (8 luglio 1912: verbale Consiglio accademico).

16 Ivi (31 ottobre 1912: verbale Commissione per la sede accademica).

17 ANSL, *anno 1913* (20 maggio 1913: lettera indirizzata al Comune di Roma in opposizione all'esproprio).

18 Ivi (12 dicembre 1913: verbale Consiglio accademico).

19 ANSL, Archivio storico, *Miscellanea sede* (20 aprile 1914), con planimetria dell'area concessa.

Lo scoppio della guerra avrebbe però bloccato gli espropri, il relativo pagamento delle indennità e quindi la costruzione di una nuova sede. Sino al luglio 1918 quando, conclusi i conflitti e tornata di attualità la questione dell'isolamento dei Fori, ma temporaneamente bloccata l'esecutività dell'esproprio, l'Accademia nominava una speciale commissione per lo studio della sistemazione della sede accademica²⁰: gli accademici non celavano, infatti, la speranza che la sede potesse, completamente rinnovata, rimanere ai Fori, in quel *luogo ideale* «tanto in riguardo alle sue gloriose tradizioni, quanto in riguardo al culto e alla conservazione del Monumenti, che l'Accademia ha tra i principali scopi della sua istituzione»²¹, come concludeva Piacentini la relazione della commissione. Seguirono ancora anni di proposte, e di altrettanti ripensamenti motivati dalla mancata certezza in merito al prolungamento di via Cavour e alla definizione delle rampe di accesso al Campidoglio dal lato del Carcere Mamertino. In tale clima di indeterminatezza sulle sorti di via Bonella, nel luglio 1924 venivano confermati i termini dell'accordo con il Governatorato di Roma per la cessione di due terreni a Valle Giulia e nel febbraio 1925 la Classe di Architettura incaricava Giovanni Battista Milani, Marcello Piacentini e Carlo Bursi di esaminare il progetto già elaborato per quelle aree²². Contemporaneamente, benché il piano degli espropri fosse decisamente sfavorevole per l'Accademia, Tullio Passarelli progettava il rifacimento della sede ai Fori²³. La convenzione con il Governatorato per la ricostruzione della sede accademica nel suo *luogo ideale* venne ufficialmente siglata il 15 gennaio 1927. Nei mesi seguenti, secondo i propositi municipali, doveva essere portato a compimento il piano degli espropri da avviare nel giorno del Natale di Roma. Sappiamo, tuttavia, che sarebbero passati ancora alcuni anni prima di giungere alla conclusione di questa *vexata quaestio*.

Il Consiglio accademico nella seduta del 6 dicembre 1929 aveva eletto con schede firmate la terna di architetti per la nomina a vice presidente dell'Accademia: Giovannoni aveva ottenuto quattordici voti, undici Milani, otto Magni, otto Passarelli, sette Foschini e uno Giovenale. Ritiratosi Passarelli, ex presidente uscente, la terna risultò composta da Giovannoni, Milani e Magni. Durante l'Assemblea ordinaria, tenutasi lo stesso giorno, con scrutinio segreto veniva eletto vice presidente Giovannoni, riportando, su ventitré votanti, ventidue voti favorevoli (un voto andò a Magni)²⁴.

20 Presieduta da Pio Piacentini, presidente di turno, tra i membri di questa commissione vi erano, oltre a Giovannoni, Rodolfo Lanciani e Corrado Ricci, ovvero due tra i protagonisti dei piani per la liberazione delle antichità romane. ANSL, Archivio storico, *anno 1918* (12 luglio 1918: nomina della Commissione).

21 ANSL, *anno 1918* (5 novembre 1918: verbale adunanza della Commissione).

22 ANSL, Archivio storico, *anno 1925* (11 febbraio 1925: verbale adunanza Classe di Architettura).

23 ANSL, Archivio storico, serie 5 bis, *Sede*, unità archivistica 4, *Progetto della ricostruzione della sede*, piante, prospetti e veduta prospettica: copie rilegate in album, s.d. [ma 1927].

24 ANSL, Archivio storico, *anno 1929* (6 dicembre 1929: verbale adunanza Consiglio accademico).

Il 16 marzo 1930 la nuova presidenza dell'Accademia, formata dal pittore Umberto Coromaldi, presidente, dall'architetto Gustavo Giovannoni, vice presidente e dallo scultore Angelo Zanelli, ex presidente, si insediava ufficialmente²⁵.

Nel biennio della sua vice presidenza (1930-1931)²⁶ Giovannoni fu intensamente impegnato nello sviluppo di studi per la costruzione della nuova sede ai Fori, elaborazioni che riflettevano i dettami sugli espropri del Piano del 1931. Superato il vaglio



della Classe di Architettura e ottenuto il plauso del Consiglio accademico, il progetto di massima²⁷ sviluppato da Foschini (figg. 5-6) passava al Governatorato per l'approvazione e, il 7 gennaio 1932, nel primo Consiglio della sua presidenza, Giovannoni poteva comunicare agli accademici l'inizio dei lavori di costruzione del nuovo palazzo, «con lo scavo delle relative fondazioni ormai molto avanzato»²⁸. Dagli sterri nell'area, annunciava lo stesso Giovannoni, non erano inoltre emersi reperti di particolare rilevanza, ma «solo cippi sporadici, colonne frammentarie e resti di

5. A. Foschini, progetto per la nuova sede dell'Accademia di San Luca adiacente alla chiesa dei Santi Luca e Martina, 1931, acquarello su carta. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

Verosimilmente si tratta dell'elaborato trasmesso dall'Accademia al Governatorato il 20 aprile 1931.

25 La presidenza dell'Accademia era (e tuttora è) formata da presidente, vice presidente ed ex presidente, eletti in alternanza tra i rappresentanti delle tre Classi.

26 Insieme alla carica di vicepresidente, al momento della nomina Giovannoni aveva assunto anche quella di presidente della Classe di Architettura.

27 Il 20 aprile 1931, il presidente dell'Accademia, Umberto Coromaldi, in accordo con il vice presidente, Gustavo Giovannoni, scrive al Governatore di Roma presentando il progetto "ridotto" per nuova la sede Accademica ai Fori: «In tale progetto sono state ridotte al minimo le esigenze dell'Accademia, ma come è naturale si è dovuto tenere il massimo conto sia delle condizioni della importante Biblioteca Sarti [...] e della Galleria accademica, sia delle condizioni di decoro e di arte legate con le tradizioni secolari dell'Istituzione; ed in particolare l'esigenza relativa alla veduta della magnifica cupola di Pietro da Cortona hanno richiesto di limitare l'altezza del nuovo fabbricato ad una quota alquanto minore dell'attuale. Il preventivo della spesa per tale costruzione è stato valutato in lire duemilioneicinquacentomila, comprendendovi in esso anche le forti spese di sistemazione provvisoria e di arredamento della Biblioteca e della Galleria». ANSL, Archivio storico, b. 61, *Nuova sede 1933* (20 aprile 1931, minuta della lettera di accompagnamento firmata dal presidente Umberto Coromaldi). Nella lettera si fa riferimento ad una prospettiva allegata che, riteniamo, fosse proprio l'acquarello su carta elaborato da Arnaldo Foschini (vedi *infra* fig. 5).

28 ANSL, Archivio storico, anno 1932 (7 gennaio 1932: verbale Consiglio accademico).

un rozzo portico»²⁹ che la Commissione Archeologica del Governatorato, durante il sopralluogo del 6 febbraio 1932, stabiliva dovesse essere conservati in uno spazio museale da ricavare negli ambienti ipogei dell'edificio in costruzione. L'entusiasmo generale era però destinato a spegnersi di lì a poco, quando dalle colonne de "Il Giornale d'Italia" veniva pubblicamente lanciato un duro attacco contro la scelta di costruire un nuovo palazzo ai Fori. *Un dilemma: Cesare o San Luca? Una questione di opportunità estetica e storica*, intitolava il quotidiano il 28 aprile 1932, dando voce a coloro che già dal gennaio precedente, quando era avvenuto il rinvenimento dei resti del tempio di Venere Genitrice, sostenevano la necessità di uno scavo integrale del Foro di Cesare a scapito della totale demolizione della vecchia e della erigenda sede accademica (i cui lavori erano ormai giunti al piano rialzato dell'edificio), rappresentata come un "ostacolo o turbamento" per la visione degli scavi archeologici. Anche Antonio Muñoz il 21 aprile 1932, giorno del Natale di Roma festeggiato quell'anno con la collocazione della statua di Giulio Cesare al Foro, non aveva perso l'occasione per sferrare da "Il Messaggero" una esiziale stoccata contro la sede accademica in costruzione: «lo scavo eseguito [al Foro di Cesare] in questi ultimi mesi ha posto in luce gran parte di uno dei fronti, interrotto dalla chiesa di S. Luca, e purtroppo dalla nuova fabbrica dell'Accademia»³⁰. Avrebbero ribadito con enfasi questa posizione anche due articoli pubblicati il 1 maggio — *Una discussione feconda "Via Recta" e San Luca*, firmato da A. Bac. su "Il Giornale d'Italia" e il più perentorio *Cesare o San Luca. Sempre Cesare* di M.B. per "La Tribuna" — ai quali Giovannoni rispose da "Il Messaggero" il 3 maggio seguente. Rammaricato per la diatriba e per i ripensamenti avvenuti quando ormai tutti gli organi competenti, compresa la Commissione Archeologica, avevano espresso pareri positivi, Giovannoni nella sua lettera al direttore poneva l'accento sull'importanza, estetica e strutturale, di non isolare la chiesa, condizione che avrebbe alterato sensibilmente la percezione dell'edificio, concepito da Pietro da Cortona tra le co-



6. A. Foschini, progetto per la nuova sede dell'Accademia di San Luca, veduta prospettica con variante del prospetto, 1932. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

29 ANSL, Archivio storico, anno 1932 (7 gennaio 1932: verbale Consiglio accademico).

30 A. Muñoz, *La statua di Giulio Cesare*, "Il Messaggero", 21 aprile 1932.

struzioni — «Il liberarlo da ogni lato, abbassandogli il terreno intorno, ponendolo su di uno spazio immenso e completandolo in modo certo non voluto dal suo autore, vuol dire alterarlo, squilibrarlo con un enorme, orribile sviluppo verticale, estraneo alla sua perfetta proporzione, ed insieme squilibrarlo nei riguardi statici»³¹ — e di non interrompere forzatamente quel «carattere multiplo che riflette il carattere di Roma»³² del quale gli stessi Fori costituivano il più nobile esempio. Secondo Giovannoni la questione non doveva essere espressa dalla contrapposizione “Cesare o San Luca” ma piuttosto dall’unione tra “Cesare e San Luca”, poiché «l’uno non contrasta l’altro, e l’uno e l’altro danno la testimonianza unica al mondo di una continuità di pensiero e di arte, quella continuità che appunto è espressa nella tradizione della più antica e gloriosa Accademia artistica che esista, che ha nel Foro Romano le sue radici e nel gruppo delle costruzioni seicentesche la sua sede»³³. Diverse le repliche che seguirono la pubblicazione della lettera di Giovannoni, tutte incentrate sulla categorica necessità della demolizione. Tra queste, indubbiamente la più autorevole e circostanziata fu quella affidata il 5 maggio 1932 a “Il Giornale d’Italia” da Giuseppe Marchetti Longhi il quale, pur riconoscendo a Giovannoni autorità scientifica, si opponeva alla costruzione della nuova sede poiché la sua mole avrebbe interrotto l’unità del complesso del Foro di Cesare e comunque avrebbe obbligato al mantenimento di via Bonella, sebbene secondo un nuovo tracciamento. La pubblicazione del parere del noto archeologo sollevò aspre polemiche alle quali lo stesso Marchetti Longhi si sentì in dovere di far chiarezza, inviando il 10 maggio 1932 una lettera privata a Giovannoni nella quale, pur ribadendo la propria posizione, manifestava stupore per le controversie che ne erano seguite, del tutto assenti invece in recenti casi nei quali l’archeologo aveva ugualmente dichiarato la necessità di porre in essere radicali disfacimenti, pur senza tuttavia suscitare alcun clamore pubblico. Le polemiche erano però destinate a cessare rapidamente (e definitivamente) con l’intervento diretto di Mussolini il quale, recatosi personalmente in cantiere e sentiti i diversi pareri³⁴, ordinò l’immediata sospensione dei lavori di costruzione della nuova sede accademica, in attesa di decisioni in merito ad una eventuale prosecuzione. Tuttavia, ancora in giugno Foschini presentava un nuovo progetto di massima per la nuova sede ai Fori; nel mese di luglio Giovannoni chiedeva una veri-

31 G. GIOVANNONI, *Per la nuova sede dell’Accademia di S. Luca. Una lettera del presidente prof. Giovannoni*, “Il Messaggero”, 3 maggio 1932.

32 *Ibidem*.

33 *Ibidem*.

34 ANSL, Archivio storico, *anno 1932*. Giovannoni, impossibilitato a causa di “una noiosa infermità”, non parteciperà al Consiglio del 28 dicembre 1932, ma invierà una lunga relazione che verrà letta e quindi allegata al verbale della riunione. A quella relazione Giovannoni unì anche lettere precedentemente inviate e documenti utili a ricostruire la storia delle ultime vicende della sede accademica di via Bonella. Nella stessa giornata si tenne anche l’Adunanza generale ordinaria alla quale Giovannoni presentò un’altra relazione, sostanzialmente analoga a quella prodotta per il Consiglio accademico.

fica dei costi per lo spostamento della sede in via Cremona o in un edificio in piazza dell'Aracoeli oppure a Palazzo Carpegna; e in agosto sempre Foschini predisponeva altri elaborati per la soluzione in piazza dell'Aracoeli, a dimostrazione che gli accademici non ritenevano la questione ancora fatalmente conclusa.

Ma, quando il 28 ottobre 1932 Mussolini inaugurò via dell'Impero, aprendo a cavallo la lunga sfilata delle camicie nere³⁵, apparve chiaro e inequivocabile che non era più tempo di contrasti e che presto l'Accademia avrebbe dovuto abbandonare il suo *luogo ideale*. A convincere anche i più riluttanti sarebbero seguite comunicazioni formali da parte del Capo del Governo e del Governatore di Roma. Così il 22 novembre 1932 venne ufficialmente decretato lo spostamento della sede, perché «certe polemiche, pur se esagerate o vane, lasciano sempre una traccia, e sull'Accademia di S. Luca sarebbe sempre pesata l'accusa, pure ingiustificatissima, di aver violato la religione di Roma, di aver danneggiato una sistemazione veramente magnifica, qual è quella che ha per asse la via dell'Impero»³⁶.

Deciso il trasferimento, assumeva particolare rilevanza la questione dell'isolamento, completando le demolizioni già avviate (figg. 7-9), e del consolidamento della chiesa, progetto al quale lavorò lo stesso Giovannoni producendo, sempre con Foschini,



7-9. Demolizioni degli edifici intorno alla chiesa dei Santi Luca e Martina (1932-1933).

Nella foto in alto si noti, alle spalle dell'abside della chiesa, il cantiere della nuova sede accademica.

Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Gabinetto Disegni & Stampe, *Miscellanea fotografie sede*.

35 Il cantiere della sede accademica venne celato agli occhi di Mussolini con dei bandoni.

36 Come comunicherà Giovannoni nella sua relazione inviata alla adunanza del Consiglio accademico del 28 dicembre 1932. ANSL, Archivio storico, anno 1932.



10. Il modello ligneo realizzato per il progetto di liberazione delle pareti laterali della chiesa dei Santi Luca e Martina (1932-33 circa).

Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

11. Veduta della chiesa da via dell'Impero dopo la liberazione dagli edifici adiacenti e le opere di consolidamento, 1934.

Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Gabinetto Disegni & Stampe, *Miscellanea fotografie sede*.

Milani e la supervisione tecnica del Governatorato di Roma, alcune ipotesi³⁷ prima di giungere alla soluzione definitiva e iniziare quindi i lavori il 6 settembre 1932, interventi che, condotti con straordinaria rapidità, giungevano alla conclusione il 28 ottobre 1933 (fig. 10-11).

Da tempo era però iniziato lo sgombero della vecchia sede: dal 1931 i quadri, le sculture, le raccolte di disegni, i documenti, i libri della biblioteca, erano stati provvisoriamente posti negli spazi interni della chiesa, in una sistemazione certo suggestiva, come testimoniano le immagini del tempo, ma non idonea alla conservazione, «tra la polvere dei lavori che si compiono all'intorno»³⁸, come riferì lo stesso Giovannoni a

37 Di una soluzione avanzata del progetto di isolamento testimonia il grande modello in gesso e legno conservato all'Accademia Nazionale di San Luca: presenta dettagli e finiture molto accurate, ma differisce da quanto realizzato per le quote di ingresso, incrementate da più profondi scavi attuati nell'intorno della chiesa, e per la composizione delle bucatore sui corpi laterali aggiunti, risultante da una diversa distribuzione interna. Sulle opere alla chiesa scrive Giovannoni: «Concetto principale che ha guidato tale sistemazione è stato quello di riportare e di ripetere le stesse linee e lo stesso tipo costruttivo che Pietro da Cortona ha adottato nel lato su via Bonella, proseguendo con questo l'autentico concetto originario dell'autore. Ma la realtà è sempre più complessa del pensiero teorico, e non pochi ritocchi è occorso recare a quegli schemi, per adattarli alla inuguaglianza delle dimensioni ed alla irregolarità planimetrica, sia per rispondere alle mutate condizioni di prospettiva» (G. GIOVANNONI, *La chiesa di S. Luca ed il suo restauro*, in *La Reale Insigne Accademia di S. Luca nella inaugurazione della sua nuova sede*, Roma 1934, pp. 19-25: 25). Vedi *infra* fig. 10.

38 Il testo della lettera inviata da Giovannoni a Mussolini è riportato tra una serie di documenti allegati alla relazione consuntiva predisposta per la seduta del consiglio del 28 dicembre 1932. ANSL, Archivio storico, anno 1932. Anche in ANSL, Archivio storico, b. 61, *Nuova sede 1933*. Le foto a cui si fa riferimento sono pubblicate nel saggio di Fabrizio Carinci in questo volume.

Mussolini in una lettera del 3 novembre 1932. Gli uffici erano invece stati trasferiti in via del Babuino 155.

Il 28 dicembre 1932, dopo aver dato lettura della lunga relazione del presidente Giovannoni, il Consiglio accademico prima, e l'Adunanza generale ordinaria poi, decretarono l'acquisto di Palazzo Carpegna, benché questo necessitasse di lavori «straordinariamente complessi»³⁹, secondo il progetto di massima elaborato ancora una volta da Foschini in accordo con Giovannoni e con il parere favorevole della Classe degli architetti⁴⁰.

A Palazzo Carpegna

Mercoledì 25 aprile 1934 alle ore 10, la Reale Insigne Accademia di San Luca apriva ufficialmente le porte della sua nuova sede a Palazzo Carpegna. Erano passati soltanto diciassette mesi da quando, il 22 novembre 1932, gli accademici avevano preso la decisione, certo non semplice, di abbandonare il palazzetto sito in via Bonella, accanto alla chiesa dei Santi Luca e Martina, per consentirne la demolizione e quindi la liberazione dei Fori. Un tempo assai breve, se si considera che Palazzo Carpegna al tempo necessitava, come scrisse Gustavo Giovannoni nella relazione presentata al Consiglio accademico del 28 dicembre 1932, di complessi interventi di restauro e adeguamento funzionale⁴¹.

In verità, l'interesse da parte dell'Accademia verso Palazzo Carpegna era maturato qualche tempo prima⁴² e le trattative per l'acquisto dello stabile, di proprietà della Società Immobiliare Finanziaria, sotto l'egida della Banca d'Italia e, fino al gennaio 1933, dell'Istituto di Liquidazioni, erano già state avviate, sebbene in modo ancora prudente, lasciando spazio ad altre possibilità, non ultima la ripresa delle opere di costruzione di un nuovo edificio situato alle spalle dell'abside della chiesa dei Santi Luca e Martina.

39 Come li definì Giovannoni nella relazione presentata al Consiglio accademico del 28 dicembre 1932. ANSL, *anno 1932*.

40 Scrive Giovannoni nella già citata relazione di dicembre 1932: «[la Classe degli architetti] ha esaminato il progetto di massima, redatto d'accordo con il sottoscritto dal nostro benemerito prof. Foschini, che sin dall'inizio del nostro dramma edilizio ha dato all'Accademia la sua opera con un disinteresse e un fervore per cui non saranno bastevoli i ringraziamenti e gli elogi». *Ibidem*.

41 Sulle vicende che hanno portato l'Accademia a Palazzo Carpegna si veda anche *La Reale Insigne Accademia di S. Luca nella inaugurazione della sua nuova sede*, Roma 1934, con testi di Gustavo Giovannoni e documentazione fotografica del tempo, oltre, ovviamente, al fondamentale volume I. SALVAGNI, *Palazzo Carpegna 1577-1934*, Roma 2000.

42 Il 30 maggio 1932 il presidente dell'Accademia richiedeva all'Istituto di Liquidazioni gli elaborati grafici del palazzo e il permesso di farvi accedere l'ingegnere Emanuele Filiberto Paolini, direttore dei lavori, per effettuare dei rilievi, autorizzazione che verrà concessa il giorno seguente. ANSL, Archivio storico, b. 61, *Sede accademica*.

Ma dopo il 28 ottobre 1932, dopo il clamore suscitato dalla sfilata inaugurale lungo via dell'Impero delle camicie nere precedute a cavallo dallo stesso Mussolini, la questione avrebbe preso una decisa accelerazione verso la risoluzione definitiva, ossia verso il rapido abbandono da parte dell'Accademia della storica sede di via Bonella e la totale demolizione di ogni costruzione situata nell'intorno della chiesa.

Il 26 novembre 1932 Giovannoni scriveva al presidente dell'Istituto di Liquidazioni: «La Reale Accademia di S. Luca che, in seguito alle vicende che hanno impedito la continuazione della costruzione del proprio edificio presso la chiesa di S. Luca e S. Martina, deve provvedere ad una nuova sede, avrebbe in animo di addivenire all'acquisto del palazzo Carpegna a via della Stamperia di proprietà di codesto Istituto [...]. A nome dell'Accademia di S. Luca le offro pertanto per detto acquisto la somma di un milione e mezzo; e spero che codesto Istituto voglia accogliere l'offerta sia in considerazione delle attuali condizioni dell'edificio e delle possibilità del mercato edilizio, sia in quella di recare un contributo affine da parte di codesto benemerito Istituto alla soluzione di un problema cittadino di così alta importanza, per cui è così vivo e diretto l'interessamento del Duce»⁴³. E il 3 dicembre seguente, rispondendo al Governatore di Roma, Giovannoni affermava: «nulla avrebbe potuto riuscire più gradito alla nostra Accademia della notizia dell'accordo intervenuto tra codesto Governatorato e l'Istituto Liquidazioni per l'acquisto, per la somma di L. 1.750.000 del palazzo Carpegna in Via della Stamperia, da destinarsi a sede dell'Accademia, della Galleria e della Biblioteca che vi sono connesse»⁴⁴. Lo stesso giorno, Guido Beer, Capo di Gabinetto della Presidenza del Consiglio dei ministri, che per conto di Mussolini già a novembre, dopo un colloquio con Giovannoni e Piacentini, si era attivato presso la Banca d'Italia per addivenire ad una rapida risoluzione del problema, scriveva riservatamente a Giuseppe Ceccarelli, accademico d'onore, fine conoscitore e divulgatore del culto di Roma e della sua storia, meglio noto ai lettori de "La Tribuna" con lo pseudonimo di Ceccarius: «Ho motivo di ritenere che l'Istituto Liquidazioni abbia ieri approvato la cessione di palazzo Carpegna alla Reale Accademia di S. Luca»⁴⁵. E in breve la notizia, da riservata, sarebbe passata sulle colonne dei giornali.

Sabato 24 dicembre 1932 proprio Ceccarius pubblicava l'articolo *La nuova sede dell'Accademia di San Luca al Palazzo Carpegna*: «Il Duce aveva promesso che l'Accademia di San Luca, in sostituzione della demolita sede di via Bonella in cui risiedeva da quattro secoli, e la cui ricostruzione era stata sospesa, ne avrebbe avuta un'altra,

43 ANSL, Archivio storico, b. 61, *Nuova sede 1933*.

44 ANSL, Archivio storico, b. 61, *Nuova sede 1933. Sede accademica*.

45 ANSL, Archivio storico, b. 61, *Nuova sede 1933. Sede accademica. Palazzo Carpegna acquisto*.

degnata della vetusta istituzione. E la Reale Insigne Accademia di San Luca [...] avrà tra breve effettivamente la sede più degna. Nel centro di Roma. Ed è significativa la località. Nel centro del più intenso traffico. L'arte è vita. [...]. Ed ora il bel palazzo attende oltre alla sede accademica e alla scuola del nudo, la preziosa galleria, che vanta un Raffaello, e la famosa biblioteca Sarti, ricca di oltre ventimila volumi. Tutte le attività accademiche troveranno nelle vaste sale rinnovate opportuna e decorosa sistemazione»⁴⁶. E lo stesso giorno, nella prima pagina della quinta edizione, "Il Giornale d'Italia" titolava in taglio alto: *L'Accademia di San Luca e la sua nuova sede nella Roma mussoliniana. Capolavori dell'architettura italiana restaurati e rimessi in luce*. Tre foto — di palazzo Carpegna, delle demolizioni intorno alla chiesa di San Luca e Martina e del nuovo rettifilo di via dell'Impero — accompagnavano un redazionale in cui si leggeva: «[...] l'Accademia di San Luca avrà la sua nuova sede nel palazzo di Carpegna a via della Stamperia: bellissima sede dove la insigna Accademia, che ebbe tra i suoi membri i più grandi artisti del mondo nei secoli scorsi, potrà allargare i propri uffici e dar buona collocazione alle opere d'arte che compongono la sua Pinacoteca e che sino ad oggi sono rimaste in parte nei magazzini. Il palazzo di Carpegna sarà restaurato a cura degli accademici, tra i quali sono uomini, come il Giovannoni, che conoscono meglio d'ogni altro in Europa l'arte del restauro. Il palazzo riavrà le bellissime forme architettoniche del Borromini, che furon guaste, specie nell'interno, dagli adattamenti e dai cattivi restauri dei secoli scorsi: ci restano del grande architetto barocco persino i disegni dei particolari. Gli studiosi apprenderanno con molta soddisfazione la notizia, non solo perché nella nuova sede potrà rifiorire l'Accademia, ma anche perché potrà — speriamo in breve tempo — esser riaperta la Pinacoteca, che contiene opere di grande valore e di grande interesse»⁴⁷.

Il 20 gennaio 1933, a fronte del versamento di una caparra di duecentomila lire, la Società Immobiliare Finanziaria consegnava ufficialmente Palazzo Carpegna all'Accademia, rappresentata in quel momento dai suoi delegati, ovvero dall'ingegnere Emanuele Filiberto Paolini, direttore dei lavori, e dall'avvocato Guelfo Chiarini. Il 16 febbraio 1933 Vittorio Emanuele III, re d'Italia, firmava il decreto n. 123 con cui autorizzava l'Accademia a procedere all'acquisto di Palazzo Carpegna, mentre il 20 marzo seguente sarebbe arrivata anche l'autorizzazione del Ministero dell'Educazione Nazionale⁴⁸.

Tuttavia, rimanevano ancora aperte con il Governatorato alcune questioni relative agli espropri e alle dovute indennità di immobili e terreni situati al Foro Romano.

46 CECCARIUS, "La nuova sede dell'Accademia di San Luca al Palazzo Carpegna", *La Tribuna*, 24 dicembre 1932; in ANSL, Archivio storico, b. 61, *Sede accademica. Palazzo Carpegna acquisto. Ritagli giornali*.

47 "L'Accademia di San Luca e la sua nuova sede nella Roma mussoliniana. Capolavori dell'architettura italiana restaurati e rimessi in luce", *Il Giornale d'Italia*, 24 dicembre 1932.

48 Tutti i documenti citati si trovano in: ANSL, Archivio storico, b. 61, *Nuova sede 1933*.

Per la difficoltà di stabilire i reali confini dell'area da espropriare rispetto a quanto già confiscato in base alle convenzioni del 15 dicembre 1927 e del 29 ottobre 1931, e per le incertezze sull'effettivo perimetro che la chiesa avrebbe assunto all'esito delle opere di consolidamento, «a questa Accademia — scrive Giovannoni al Governatore di Roma il 28 gennaio 1933 — sembra pienamente accettabile [...] di stabilire un prezzo a corpo per l'esproprio suddetto [e] propone che tale prezzo venga fissato nella cifra di lire 1.250.000», cifra non casuale, che «trova contropartita — precisa Giovannoni — in quell'altra somma prevista [...] pel restauro e per l'adattamento del palazzo Carpegna»⁴⁹. Questa proposta economica, insieme alla rinuncia da parte dell'Accademia della cessione di alcune aree periferiche in cui costruire studi per artisti e pensionati, verrà accettata dal Governatorato di Roma il 21 febbraio 1933 e costituirà la sostanza della convenzione siglata tra le parti il 7 aprile 1933. Determinante nell'atto la “narrativa” (così definita) di tutte le convenzioni stipulate e gli accordi economici intercorsi negli ultimi anni con il Governatorato: il 17 dicembre 1927 per l'allargamento di via Cremona, secondo il tracciato del nuovo Piano regolatore, l'Accademia aveva ceduto aree e fabbricati in via Marforio, in via delle Marmorelle, in via Bonella, e nella stessa via Cremona e rinunciato in modo perpetuo all'uso di terreni a Valle Giulia, già concessi per la costruzione della nuova sede, mantenendo però il diritto di conservare la sede nella collocazione di via Bonella, ricostruendola utilizzando anche due terreni adiacenti concessi dal Governatorato a titolo gratuito (perché “relitti” di suolo pubblico o di altri espropri) e ottenendo per l'esproprio un indennizzo pari a 1.200.000 lire e per la costruzione della nuova sede una indennità di 600.000 lire da corrispondere in tre rate, in relazione allo svolgimento dei lavori. La convenzione del 29 ottobre 1931 stabiliva invece la cessione da parte dell'Accademia di 880 mq di terreno (buona parte di quello in cui sarebbe dovuta sorgere la nuova sede) a fronte del pagamento da parte del Governatorato di 1.350.000 lire, rimanendo comunque ancora valida la remunerazione precedentemente stabilita di 600.000 lire per la costruzione di un nuovo edificio, che ora sarebbe stato certamente di dimensioni molto ridotte⁵⁰. Ogni termine veniva però rivisto alla luce della sospensione e poi del blocco definitivo dei lavori di costruzione della nuova sede e quindi in ragione dell'allontanamento dell'Accademia dal Foro, oggetto della convenzione siglata il 7 aprile 1933 nella quale si stabiliva che: gli oneri d'acquisto e i lavori a Palazzo Carpegna sarebbero stati interamente a carico dell'Accademia; che questa sarebbe rimasta comunque esonerata dal Governatorato dal pagamento di qualsiasi spesa relativa all'allargamento di vicolo Sca-

49 Cifra accordata dal Governatore di Roma, Francesco Boncompagni Ludovisi il 21 febbraio 1933. ANSL, Archivio storico, b. 61, *Nuova sede 1933*.

50 Vedi *infra*, nota 25, fig. 5.

volino, come previsto dal Piano regolatore, «ritenendosi tale miglioria compensata dalla rifazione del prospetto orientale del Palazzo già Carpegna che l'Accademia si obbliga ad eseguire a sue spese». Come concordato, l'Accademia avrebbe venduto al Governatorato tutte le sue proprietà residue e le aree di pertinenza comprese tra via Marforio, via Marmorelle, via Cremona e via Bonella, alla cifra di lire 1.250.000, a cui si doveva aggiungere la somma di lire 600.000 oltre a quella di lire 630.676,50 (quale rimborso spese sostenute per la nuova sede ai Fori) residuali dei precedenti accordi. Il Governatorato si impegnava ad affrontare comunque le spese per la demolizione di ogni costruzione già di proprietà dell'Accademia al Foro e a sostenere gli oneri di consolidamento e completamento della chiesa dei Santi Luca e Martina, lavori da compiersi, per la parte statica e artistica, d'intesa con l'Accademia⁵¹.

Firmata la convenzione con il Governatorato, il giorno seguente, l'8 aprile 1933, di fronte al notaio Severino Urbani, Giovannoni, presidente dell'Accademia, firmava l'atto ufficiale di compravendita di Palazzo Carpegna⁵², acquistato dalla Società Immobiliare Finanziaria per 1.750.000 lire⁵³.

Dall'atto di compravendita si apprende che i lavori di restauro e consolidamento dello stabile da parte dell'Accademia erano già iniziati il 20 gennaio 1933, ben prima della stipula, «stante il suo grave stato di fatiscenza». Il degrado doveva essere preminente se nello stesso atto si evidenziava l'assenza di rendita per la «inabitabilità» dell'edificio⁵⁴. L'immobile negli ultimi due secoli era passato dalle glorie dei Carpegna, anche in virtù dell'opera di Borromini, e malgrado le alterne fortune di alcuni membri della nobile famiglia comitale, ai marchesi Orsini de' Cavalieri Sannesesi, ai Colligola, ai conti Pianciani, ai conti de Ligonès, alle «signorine»⁵⁵ Gabriella Maria Alice e Luisa Maria Clara Joly de Bammerville, con una presenza dal 1883 di un convento delle suore del Cenacolo che frazionarono il piano nobile con piccoli ambienti e cappelle disposte nel salone centrale, e quindi, nel 1928, alla Società Immobiliare Finanziaria, che lo avrebbe immediatamente concesso al Banco di Santo Spirito per

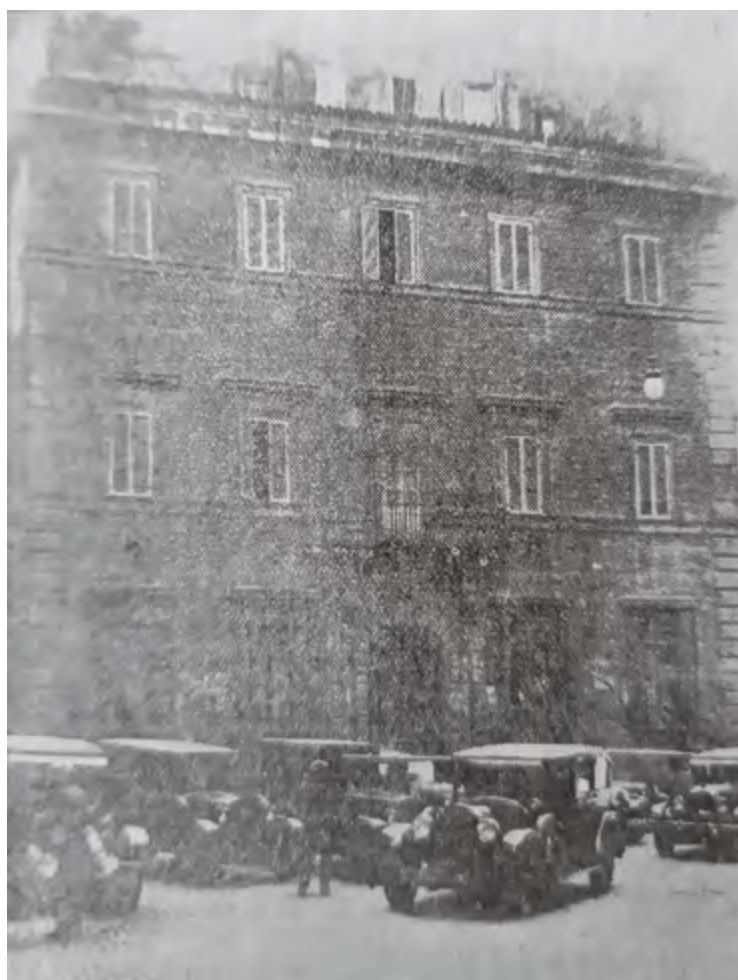
51 Convenzione n. 14165, firmata il 7 aprile e registrata a Roma l'11 aprile 1933: ANSL, Archivio storico, b. 61, *Nuova sede 1933. Sede accademica*.

52 La copia autentica dell'atto si trova in ANSL, Archivio storico, b. 61, *Nuova sede 1933*.

53 Per una sommaria valutazione dell'entità delle cifre citate in rapporto al costo della vita in Italia all'inizio degli anni Trenta, riportiamo alcune voci tratte da tabelle disponibili online: paga oraria operaio generico = 9 lire; paga mensile operaio specializzato = 300-400 lire; impiegato = 800-1000 lire; dirigente = 1000-3000 lire; accademico d'Italia = 3000 lire; auto FIAT Balilla = 10.000-11.000 lire; biglietto tram = 0,50 lire; pane = 2-2,70 lire; latte = 1,20 lire.

54 Il 14 gennaio 1933 Giovannoni in una lettera riservata inviata a Vincenzo Azzolini, Governatore della Banca d'Italia, aveva parlato di «ingentissimi lavori di restauro che richiederanno un tempo non breve». ANSL, Archivio storico, b. 61, *Nuova sede 1933*.

55 Così appellate nell'atto di compravendita, perché, come ipotizza Isabella Salvagni, erano suore laiche della Congregazione di Nostro Signore del Ritiro al Cenacolo. Vedi SALVAGNI, *Palazzo Carpegna*, cit., pp. 200-201.



trasformarlo in palazzo per uffici⁵⁶. E tutti questi passaggi avevano lasciato tracce nel palazzo, alcune gloriose, altre certamente meno. Vediamo allora che aspetto aveva il palazzo nel momento in cui l'Accademia ne entrava in possesso. Il prospetto sulla piazza, come testimonia anche una foto pubblicata nell'articolo di Ceccarius del 24 dicembre 1932 (fig. 12), sembrava aver mantenuto ancora pressoché inalterata la sua configurazione seicentesca. Tuttavia, questo scatto svela anche la presenza, sopra al cornicione terminale, di un livello aggiunto (un piano attico realizzato a scapito del grande tetto a spiovente, presente già nei disegni di Borromini), caratterizzato da una successione casuale di finestre.

12. Palazzo Carpegna nel dicembre 1932. Si noti il piano attico realizzato al posto del tetto a spiovente. Da Ceccarius, "La nuova sede dell'Accademia di San Luca al Palazzo Carpegna", *La Tribuna*, 24 dicembre 1932.

Allora (come adesso) lo slargo davanti al palazzo era utilizzato come parcheggio per vetture pubbliche e private, problema che Giovannoni l'8 marzo 1934 segnalava al Governatorato e alla Questura di Roma, perché fosse esaminata «l'opportunità di stabilire un limite allo stazionamento» Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, b. 61, *Nuova sede 1933*.

Questo piano, e altre sgraziate superfetazioni, appaiono molto chiaramente dai disegni dello "stato attuale" (figg. 17-20) allegati alla richiesta di autorizzazione al progetto presentato dall'ingegnere Paolo Rossi per conto del Banco di Santo Spirito per trasformare Palazzo Carpegna nella sede centrale dell'istituto bancario, progetto approvato dalla Soprintendenza il 28 luglio 1928 e dal Governatorato di Roma l'11 settembre 1928.

Altrettanto interessanti si rivelano due fotografie pubblicate nel 1926 da Eberhard Hempel nella sua monografia dedicata a Francesco Borromini⁵⁷: una inquadra il portico con il fregio sullo sfondo (fig. 13); l'altra è un particolare della porta in legno e vetro di accesso al convento e alla cappella del Cenacolo (fig. 14) che occupavano interamente il primo piano dell'ala borrominiana del palazzo. Nella prima foto, sulla destra verso il cortile, tra gli archivolti del portico di Borromini si scorge un'ulteriore successione di arcate. Queste appartenevano ad un secondo braccio porticato, una «loggia palladiana», come la definì Hempel, aggiunta probabilmente alla fine

56 Il progetto per la nuova sede del Banco di Santo Spirito è stato pubblicato e dettagliatamente commentato in SALVAGNI, *Palazzo Carpegna*, cit. pp. 135 e sgg.

57 E. HEMPEL, *Francesco Borromini*, Roma-Milano 1926, p. 82.



13. Il portico di Palazzo Carpegna, 1926 circa. Si noti, tra gli archivolti del portico di Borromini, la presenza di un secondo ordine di arcate verso il cortile.

14. Il fregio di Borromini richiuso da una porta in legno e vetri, 1926 circa.

Da E. Hempel, *Francesco Borromini*, Roma-Milano 1926.

del XIX secolo quando il palazzo venne adibito a «ricovero di signore e signorine»⁵⁸. Del portico borrominiano questo secondo braccio, ben visibile in altri due scatti (figg. 15-16), riprendeva il passo delle arcate laterali presentando, in corrispondenza dei tratti pieni, due colonne prive di base e con un “anomalo” capitello, molto schiacciato e semplificato, con trabeazione e oculi circolari nelle porzioni piene superiori. Il piano nobile del palazzo spiccava da questo secondo portico e si concludeva con una terrazza accessibile dal secondo piano.

Il secondo portico appare anche in alcuni elaborati *ante operam* allegati al progetto per la sede del Banco di Santo Spirito (fig. 19). Non compare invece nei disegni del 1933 per la sede accademica (figg. 21-26), presumibilmente perché al tempo era già stato demolito per poter creare la grande sala semicircolare destinata al pubblico della banca⁵⁹.

Lo smantellamento del porticato, all’inizio del 1933 certamente non ancora risarcito, insieme ad altre demolizioni già avviate all’interno dei diversi piani prima che si interrompessero i lavori per la realizzazione della sede bancaria, oltre a seri problemi

58 SALVAGNI, *Palazzo Carpegna*, cit., p. 133.

59 I lavori di costruzione della sede bancaria, in particolare della magniloquente sala semicircolare per il pubblico, tanto ampia da occupare quasi del tutto il cortile di Palazzo Carpegna, al tempo erano stati solo avviati (mentre erano già state fatte le demolizioni), ma nell’area del cantiere di palazzo Carpegna dovevano es-



strutturali, quali la precarietà dei vecchi solai in legno e delle murature di fondazione, riteniamo fossero tra le cause del «grave stato di fatiscenza» e della inabitabilità del palazzo, e quindi una delle ragioni del contenuto prezzo di acquisto⁶⁰; altre motivazioni riteniamo fossero riconducibili agli interessi “politici” che spingevano verso una rapida e concreta conclusione di tutta la questione relativa alla vecchia e alla nuova sede accademica.

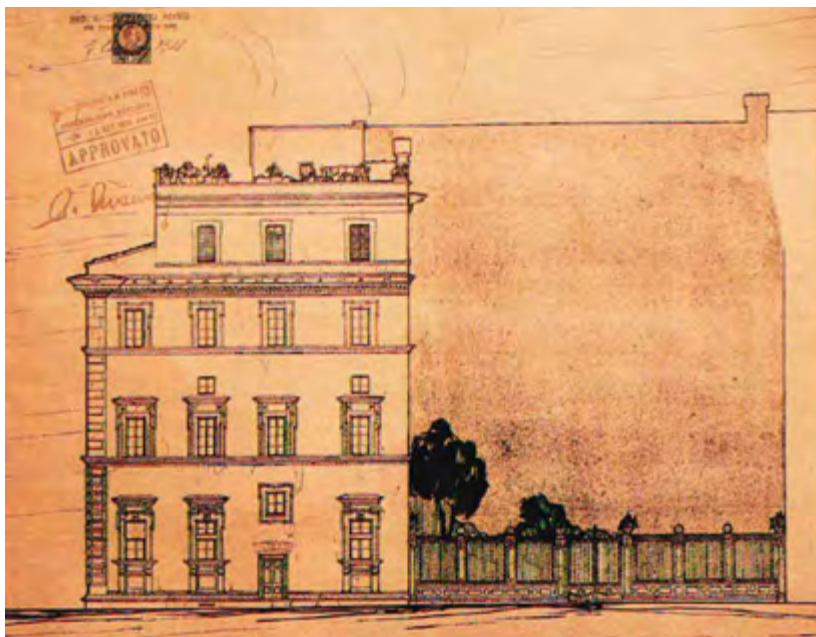
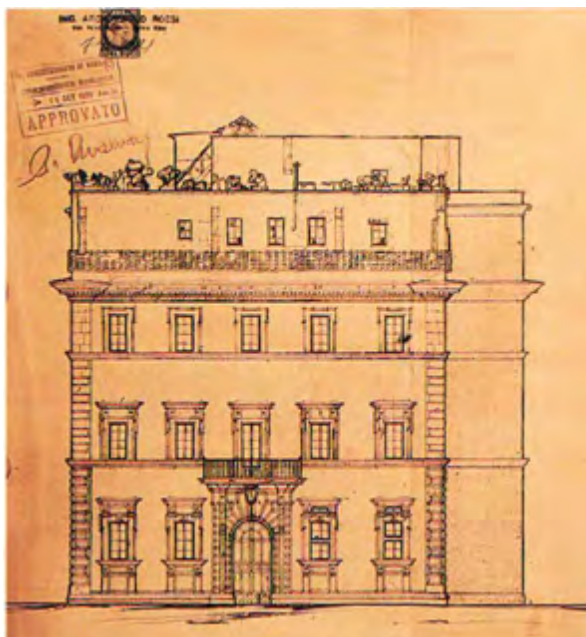
Dai disegni del 1928 notiamo anche come al piano terreno e al piano primo in alcune parti fossero stati ricavati dei mezzanini di altezze molto ridotte (fig.19). Questa articolazione interna si rifletteva ancora con un certo ordine nel fronte lungo via della Stamperia, mantenendo pressoché inalterata la trama seicentesca (fig.18),

mentre mostrava tutta la sua complessità, e irregolarità, su vicolo Scavolino (fig. 20). Era questo chiaramente un prospetto ritenuto da sempre “secondario”, essendo quel tracciato di larghezza molto ridotta nel primo tratto e ulteriormente ristretto alla metà circa del suo sviluppo per la presenza del corpo semicilindrico che conteneva la “scala segreta” borrominiana, una chiocciola di collegamento tra i diversi piani del palazzo.

sere stati portati diversi materiali, elencati nel verbale di consegna dell’immobile all’Accademia dalla Società Immobiliare Finanziaria (20 gennaio 1933) come «oggetti mobili» di sua proprietà: «Mezze colonne piccole n. 6; colonne intere piccole n. 9; pilastri n. 4; mezze colonne medie n. 4; colonne intere medie n. 10; relativi capitelli e basi di marmo bianco; colonne di granito n. 6; relativi capitelli e basi; pilastri di travertino grandi n. 2; pilastri di travertino piccoli n. 4; relativi capitelli e basi; un cancello in ferro; campate di cancellata n. 6; travi a doppio T n. 2». ANSL, Archivio storico, b. 61, *Nuova sede 1933*.

⁶⁰ Poco meno di cinque anni prima, il 6 ottobre 1928, la Società Immobiliare Finanziaria aveva acquistato Palazzo Carpegna per 4.000.000 di lire. SALVAGNI, *Palazzo Carpegna*, cit., p. 202.

15-16. Il secondo loggiato verso il cortile realizzato, probabilmente, alla fine del XIX secolo. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Gabinetto Disegni & Stampe, *Miscellanea fotografie sede*.



17-20. Gli elaborati relativi allo "stato attuale" di Palazzo Carpegna presentati nel 1928 per le richieste di autorizzazione all'attuazione del progetto di trasformazione in sede del Banco di Santo Spirito redatto dall'ing. Paolo Rossi.

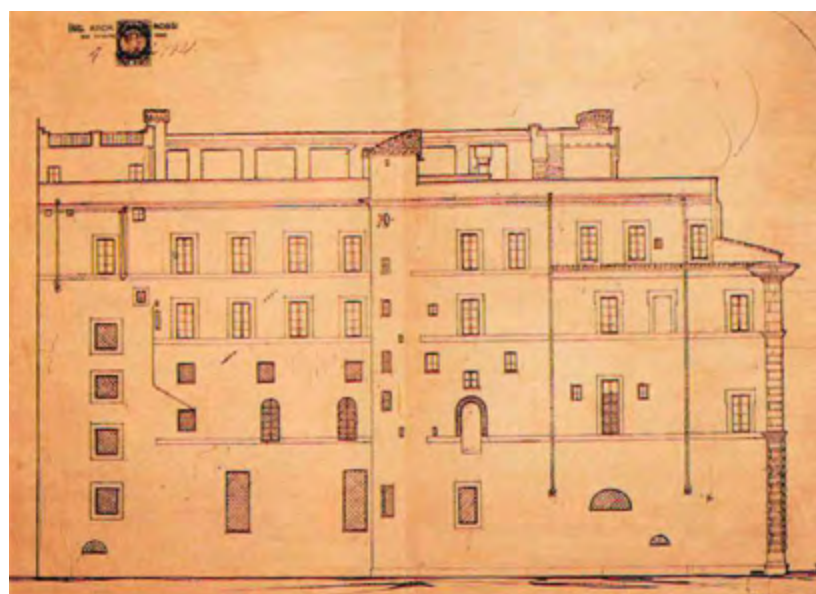
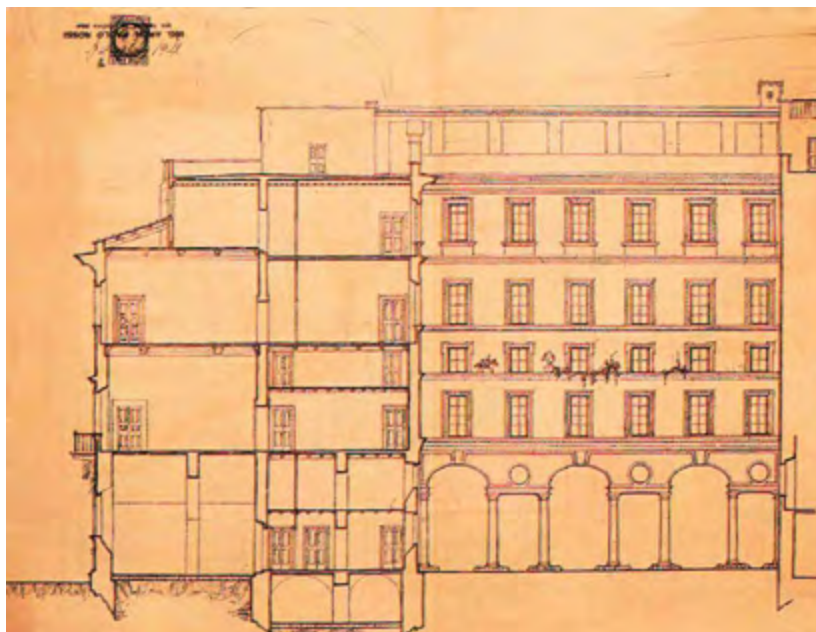
In alto, a sinistra Prospetto sulla piazza.

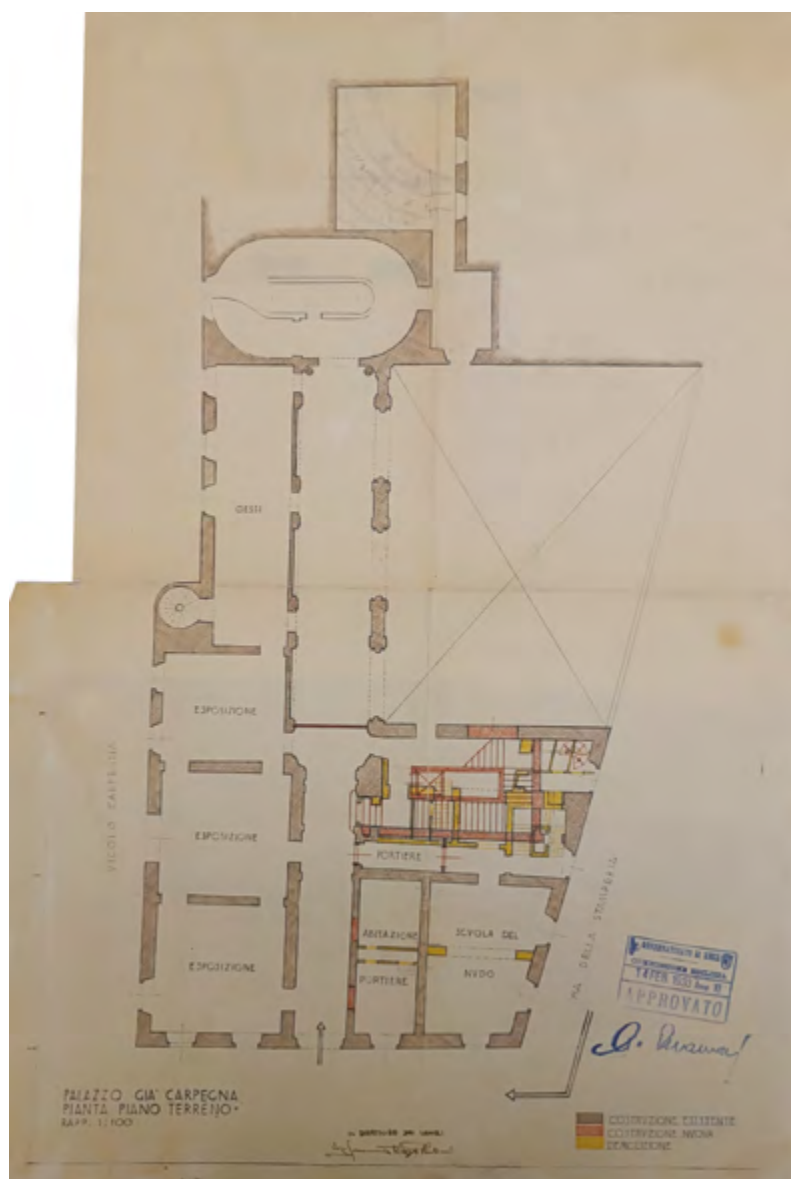
A destra, dall'alto in basso Prospetto su via della Stamperia.

Sezione longitudinale e vista del prospetto sul cortile (si noti la "loggia palladiana").

Prospetto su vicolo Scavolino.

Da I. Salvagni, *Palazzo Carpegna 1577-1934*, Roma 2000, pp. 148-150.



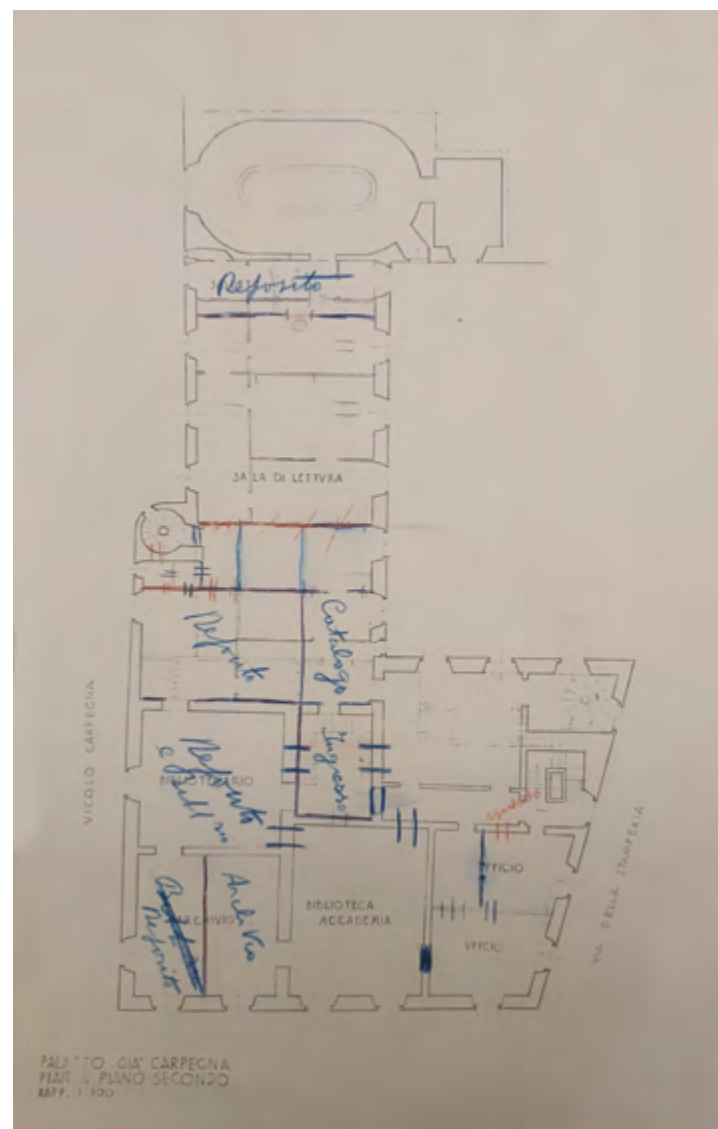


Non sono molti i disegni conservati che descrivono il progetto per la nuova sede dell'Accademia⁶¹. Si tratta prevalentemente di piante (figg. 21-28) — perlopiù in rapporto 1:100, certo una scala di rappresentazione poco congrua alla complessità dell'intervento affrontato — molto simili tra loro ma che, purtuttavia, differiscono le une dalle altre e da quanto verrà poi effettivamente realizzato, a dimostrazione che il progetto, anche a causa della rapidità di esecuzione imposta, si era continuato a sviluppare durante la sua esecuzione, tanto che risulta particolarmente complesso stabilire una cronologia delle soluzioni raffigurate. Solo alcuni elaborati sono firmati dall'ing. Paolini, direttore dei lavori, e portano il timbro di approvazione del Governatorato e la data del 14 febbraio 1933; altri invece, senza data e senza firma,

21. A. Foschini, G. Giovannoni, progetto per la nuova sede a Palazzo Carpegna. Pianta del piano terreno, con timbro di approvazione del Governatorato (14 febbraio 1933) e firma dell'ing. Emanuele Filiberto Paolini, direttore dei lavori.

22. Pianta del piano primo con indicate alcune modifiche. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Gabinetto Disegni & Stampe, *Miscellanea sede*.

61 I disegni si trovano in: ANSL, Gabinetto Disegni & Stampe, *Miscellanea sede*; ANSL, Archivio storico, *Serie 5 bis "Sede"*, fasc. 8 (album); ANSL, Gabinetto Disegni & Stampe, invv. 3163-3167 (disegni pubblicati in P. MARCONI, A. CIPRIANI, E. VALERIANI, *I disegni dell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca*, Roma 1974, 2 voll., II).



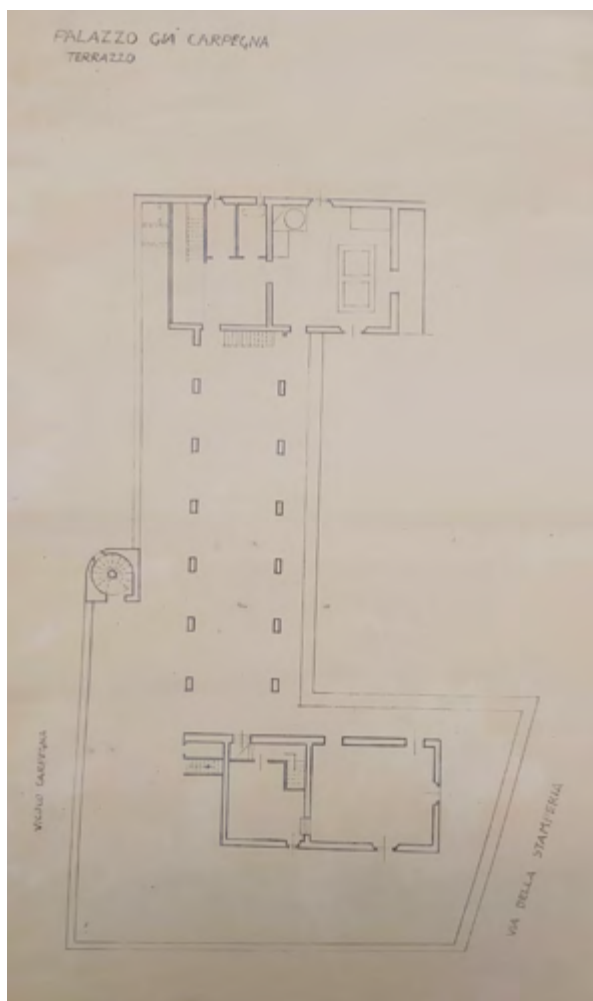
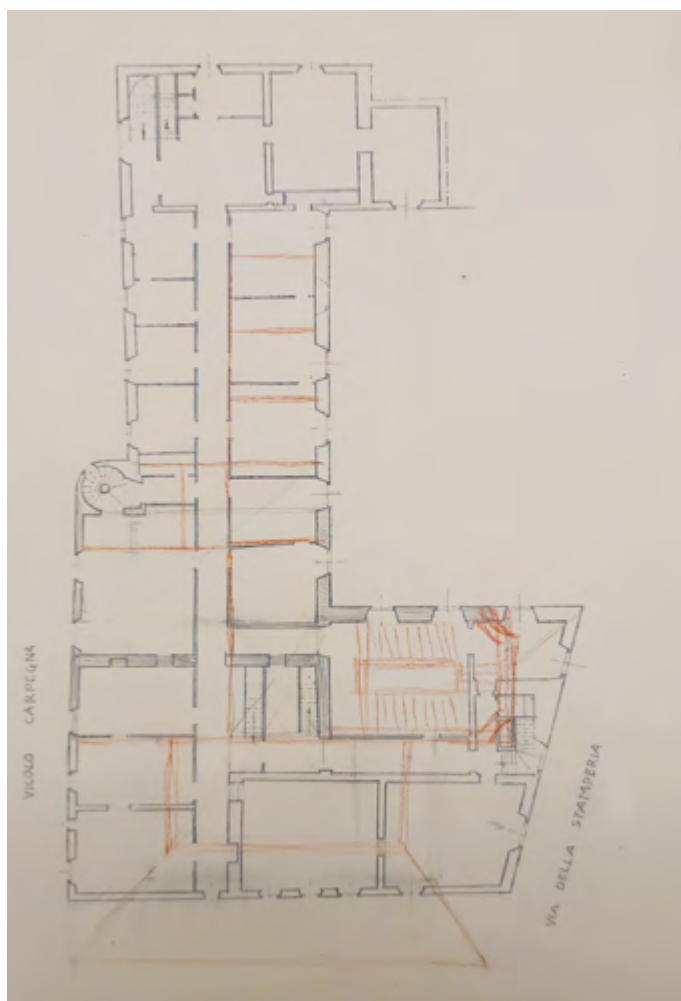
sono chiaramente schizzi, quasi degli appunti veloci di soluzioni distributive, di cui alcune attuate; una serie di piante di tutti i livelli, prospetti e sezioni del palazzo, è raccolta in un fascicolo; infine, in cinque piante a matita su carta da schizzi è presentata una versione distributiva assai prossima a quella definitiva, seppure ancora diversa da quanto sarà poi eseguito.

Tra gli interventi più significativi è indubbiamente il nuovo posizionamento e il disegno dello scalone: demolita la scala settecentesca posta verso l'accesso dalla laterale via della Stamperia, il nuovo progetto prevedeva una scala a tre rampe di maggiori dimensioni con ascensore centrale: rispetto ai disegni presentati per l'approvazione del Governatorato (figg. 21 e 23), quanto realizzato differirà nella posizione dell'ascensore, spostato in un vano di rimpetto alla rampa, lasciando così libero il pozzo centrale, soluzione che avrebbe accentuato quella «gradevole aura tradizionale» della scala, secondo il giudizio di Paolo Portoghesi.

Se dal piano terreno al secondo piano gli interventi si limitarono, perlopiù, a demolizioni e ricostruzioni di tramezzature interne – concentrate prevalentemente

23. Pianta del piano secondo, con timbro di approvazione del Governatorato (14 febbraio 1933) e firma dell'ing. Emanuele Filiberto Paolini, direttore dei lavori.

24. Pianta del piano secondo, con annotazioni e diverso posizionamento delle tramezzature interne. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Gabinetto Disegni & Stampe, *Miscellanea sede*.



25. Pianta del piano terzo; si noti che, in questa fase del progetto non era ancora stato previsto il prolungamento della rampa sino a questo piano, mentre è indicata la proiezione del tetto a spioventi sul fronte verso la piazza.

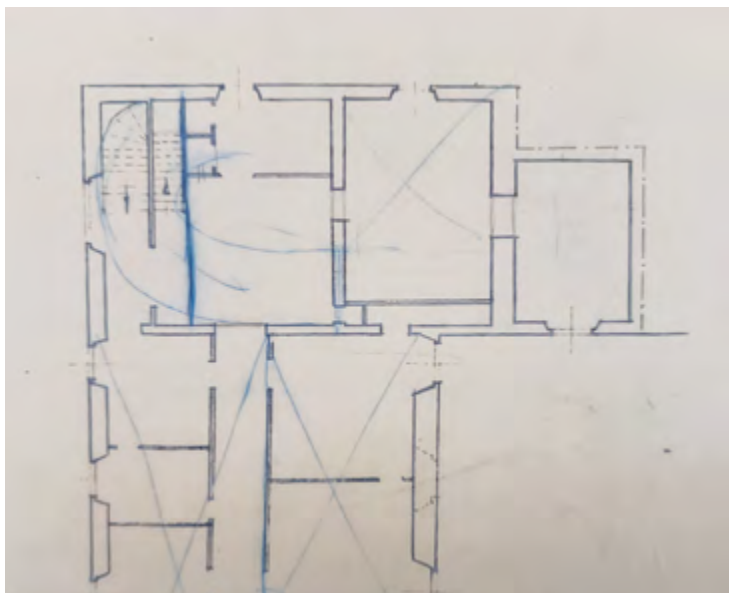
26. Pianta (ante operam?) del terrazzo di copertura.

Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Gabinetto Disegni & Stampe, *Miscellanea sede*.

nell'ala borrominiana del palazzo —, è al terzo livello, dove sarebbe stata collocata la Galleria, che le opere si intensificano: demolendo tutte le superfetazioni verso la piazza, sarà ricostruito il tetto a padiglione, secondo l'aspetto che questo aveva al tempo di Borromini⁶²; verrà anche alzata la quota del piano di copertura, ricomponendo, nella soluzione realizzata, il prospetto verso il cortile con lesene e grandi finestre ad arco; conseguentemente verrà demolito il lungo portico che collegava i nuclei di scale, ormai non più presenti, posti agli estremi del terrazzo (fig. 26), portico rappresentato anche nei prospetti *ante operam* allegati al progetto del 1928 per la sede del Banco di Santo Spirito (figg. 19-20), mentre rimarrà solo una modesta costruzione, probabilmente già al tempo adibita ad appartamento del custode; sul piano del terrazzo, ora completamente sgombro, verranno realizzati dei lucernari in vetrocemento (fig. 29) per illuminare le sottostanti sale della Galleria.

Anche la rampa elicoidale borrominiana verrà ridisegnata nelle pendenze sin dal piano terreno, e prolungato il suo sviluppo oltre il secondo livello, dove inizial-

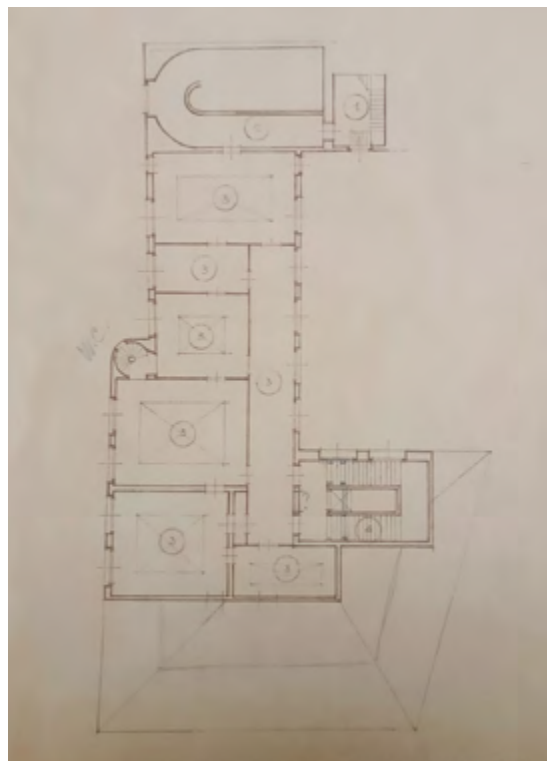
62 Si veda la ricostruzione grafica effettuata da Margherita Caputo sovrapponendo al disegno di Francesco Borromini — foglio Az.Rom1033 (Albertina, Vienna) — il rilievo di Palazzo Carpegna oggi.



mente si fermava. Il prolungamento sino al terzo piano non era previsto nel progetto iniziale (fig. 25), ma sarà considerato solo in una fase successiva, come dimostrano lo schizzo (fig. 27) e il disegno (fig. 28) qui riprodotti. Tutta la rampa verrà poi ripavimentata, così come il portico e il cortile, dove, nel disegno della pavimentazione in cotto, verrà riproposta la memoria del tracciato di quel secondo ordine porticato realizzato sul finire del XIX secolo e poi demolito.

In previsione dell'allargamento del vicolo Scavolino – così come stabilito dal Piano regolatore, ma mai attuato –, verrà ridisegnato questo fronte, riproponendo nelle partiture e nelle finiture il lessico seicentesco degli altri prospetti (figg. 30-31).

Lavori consistenti avevano anche riguardato le fatiscenti strutture del palazzo. Così Giovannoni li descrive: «Le opere di consolidamento e parziale ricostruzione hanno dovuto affrontare la sottomurazione e la sottofondazione dei grandi pilastri dell'atrio, che erano in condizioni paurose di stabilità, la ripresa delle volte di copertura del piano terreno, ed hanno compreso la costruzione di tutti i solai e della quasi totalità dei muri dell'ultimo piano, e di una scala quasi nel posto preciso che aveva nel palazzo Vaini, ed il prolungamento della grande rampa, e la liberazione delle sale dai tra-

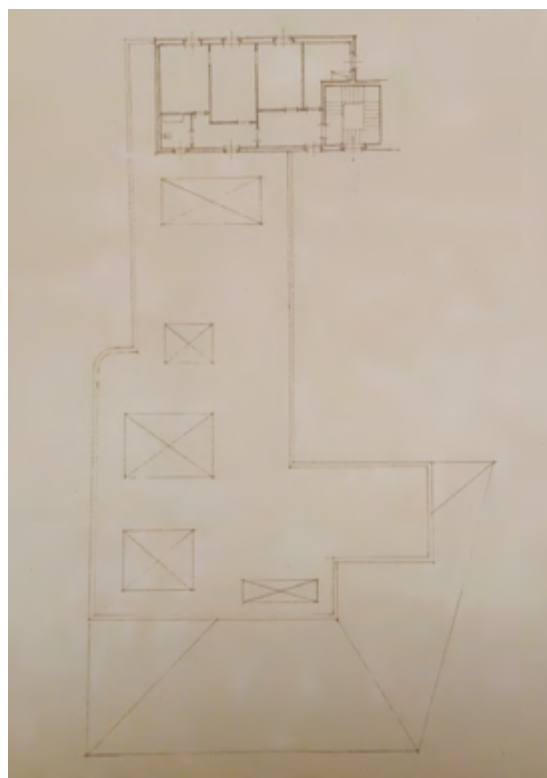


27. Pianta del piano terzo: particolare dello schizzo della zona in cui verrà sviluppato il prolungamento della rampa elicoidale.

28. Pianta del piano terzo con il prolungamento della rampa.

29. Pianta del terrazzo di copertura con gli ingombri dei lucernari e l'appartamento del custode.

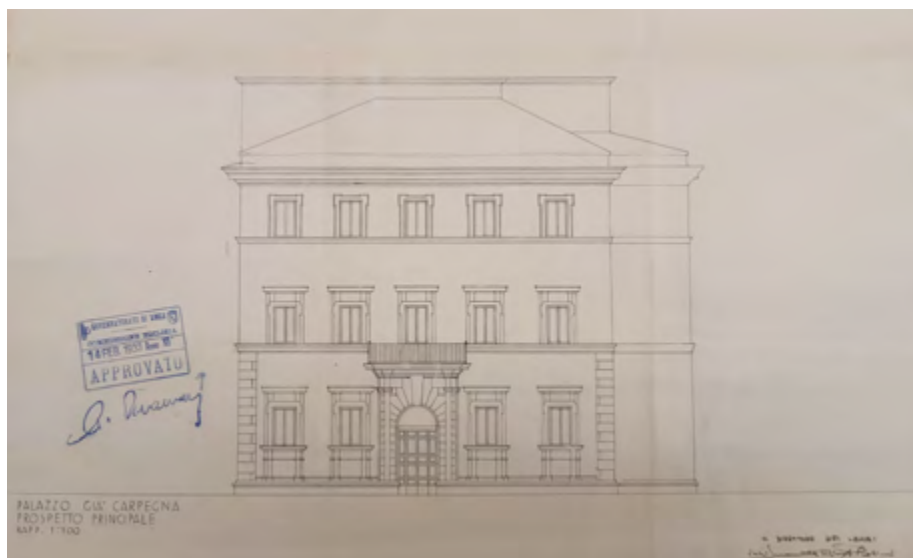
Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Gabinetto Disegni & Stampe, *Miscellanea sede*.



mezzi, dalle scalette e dalle altre minute divisioni che ne avevano rappresentato la trita utilizzazione». E, ancora: «L'alto e pesante attico con l'ultimo piano prolungavasi sulla fronte settentrionale è stato tolto sulla fronte stessa, mentre che nel resto è stato quasi integralmente ricostruito in nuova forma; il cortile, gombro da tutti gli inizi di costruzione, è stato sistemato a giardino. Le sale principali e il prospetto, quasi completamente nuovo, sul vicolo Scavolino hanno avuto una sobria decorazione, rispondente al carattere dell'edificio interpretato con moderno senso di semplicità»⁶³.

Nel 1933, in via del Babuino 155, sede temporanea dell'Accademia, si susseguivano gli incontri per valutare i preventivi e i computi predisposti dall'ing. Paolini sulla base del progetto elaborato da Arnaldo Foschini in accordo con Giovannoni e con il parere favorevole della Classe degli architetti⁶⁴. A questo scopo era stata costituita una apposita commissione formata dagli accademici

Giovanni Costantini pittore, Giovanni Battista Milani architetto, Edgardo Negri architetto, Tullio Passarelli architetto, Arnaldo Zocchi scultore, oltre a Giovannoni e allo stesso Foschini e al Segretario generale, Giulio Quirino Giglioli. Tra i documenti conservati presso l'Archivio storico dell'Accademia Nazionale di San Luca vi è un dattiloscritto, presumibilmente redatto dal direttore dei lavori, con aggiunte a matita apposte da Negri, dalla lettura del quale si può intendere l'entità complessiva dei lavori necessari all'adeguamento del palazzo. Lo trascriviamo pressoché interamente (le integrazioni di Negri sono riportate in corsivo e tra parentesi quadre): «A – OSSATURA MURARIA. Demolizione di tutti i solai in legno e ricostruzione con travi di ferro e volterrane; rimangono solamente i solai a volta del pianoterreno. Demo-



30. Prospetto sulla piazza, con timbro di approvazione del Governatorato (14 febbraio 1933) e firma dell'ing. Emanuele Filiberto Paolini, direttore dei lavori.

31. Prospetto lungo via della Stamperia. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Gabinetto Disegni & Stampe, *Miscellanea sede*.

63 *La Reale Insigne Accademia*, cit., p. 60.

64 ANSL, Archivio storico, anno 1932.

lizzazione di tutte le tramezzature attuali e di qualche muro grosso (scala di servizio); demolizione di parte dell'attico e sostituzione con tetto alla romana con ossatura di pitch-pine; demolizione di tutti i pavimenti del pianterreno e del pavimento della rampa. Costruzione della nuova scala con ossatura a volta; lucernari alla terrazza per illuminare la galleria. B – PAVIMENTI E SCALE. Scala in pietra di Trani a cm 4 con zoccoletto e zoccolo. Scala di servizio in marmo di cm 3. Pavimento della cordona in grès o laterizi [*meglio in laterizi / sul grès si scivola*]; pavimenti di marmette Vianini alla terrazza, sopraelevazione, abitazione del portiere, corridoio scuola del nudo; pavimenti di laterizi e fasce di travertino nell'atrio e nel portico; pavimenti in grès [*meglio in legno*] alla scuola del nudo, gessi, sale di esposizione al piano terreno; al guardaroba e all'anticesso del primo, secondo, terzo piano. Pavimenti di laterizio alla sala assemblee, agli uffici e al vestibolo del primo piano; pavimenti in linoleum a tutto il II e III piano [*meglio in laterizio / il linoleum si sporca molto con l'uso*]; in marmo i ripiani delle scale; pavimenti di parquet agli uffici del primo piano. C – INTONACI. Spicconatura di tutti gli intonaci, demolizione di tutte le camere a canne. Intonaci civili alle pareti e ai soffitti; il soffitto del salone e della sala di convegno a cassettonati; i soffitti a volta delle sale d'esposizione del piano terreno avranno qualche decorazione [*possibilmente pittorica da eseguirsi dagli accademici di merito pittori, col solo rimborso delle spese*]. D – INFISSI. Infissi di finestra completamente nuovi in pitch-pine con controportelli di abete; bussole di abete e vetrine di abete; portoncini di noce sulle scale. E – ZOCCOLATURE – OPERE DA PITTORE. Nell'atrio zoccolatura in travertino dell'altezza di m 0,80, nel portico di m 0,80; allo scalone zoccoletto e zoccolo alto cm 90 [*troppo basterebbe il zoccoletto di cm 0.40*]; a tutti i soffitti tinte a calce; alle pareti tinte a calce; alle pareti del salone tinte a tempera e stoffa (4,00); agli uffici del primo piano tinte a encausto e spugnature; alla galleria tinte a calce e stoffa (4,00); alla scala tinta a encausto. Zoccoletti a vernice sulle tinte a calce; di legno o linoleum sulla stoffa e sull'encausto [*eviterei il zoccoletto in legno ove si annidano i bacarozzi!*]. Rivestimenti di maioliche ai w.c.; verniciature a pastello alle bussole, a mezzo pastello alle finestre. F – IMPIANTI. Impianto di riscaldamento a termosifone, impianto elettrico sotto traccia in Bergmann o fuloxite, ascensore. Recinzione su via della Stamperia con peperino e inferriate; sistemazione del giardino. G – SISTEMAZIONE PROSPETTI. Rifacimento completo dei prospetti sul cortile e su Vicolo Scavolino. Nuovo cornicione in prosecuzione di quello del palazzetto». Sviluppata per le singole voci, la stima totale dei lavori, con l'aggiunta di una cifra pari al 20% per possibili imprevisti, risultava pari a lire 1.379.862,30. «Tutto bene – concludeva Negri, raccomandando – nel lavoro di realizzazione certamente alcune economie»⁶⁵.

65 ANSL, Archivio storico, b. 61, *Preventivi*.

Un'altra commissione era stata istituita per decidere sulle tinteggiature e le decorazioni dei locali della nuova sede. Di questa commissione facevano parte gli accademici pittori Amedeo Bocchi, Umberto Coromaldi, Giovanni Costantini, Carlo Siviero, e poi l'accademico d'onore Federico Hermanin, al tempo soprintendente alle opere d'arte del Lazio, oltre a Giovannoni, a Foschini e a Paolini per la direzione lavori.

Durante tutto il 1933 i lavori a Palazzo Carpegna procedettero molto celermente al punto che, il 23 novembre, Giovannoni scriveva a Paolini: «per accogliere un autorevole desiderio manifestatomi è necessario che la nostra Accademia inizi la sua vita nella nuova sede nella prima decade del prossimo gennaio, sia pure limitatamente»⁶⁶, ovvero rendendo agibili la guardiola e il domicilio del portiere, gli ambienti del primo piano, ad esclusione del salone, la Biblioteca e gli uffici dell'amministrazione. Tuttavia, questo «autorevole desiderio», manifestato da un ignoto, ma indubbiamente influente, personaggio, non verrà del tutto esaudito. Infatti, nei primi giorni di febbraio del 1934 si dibatte ancora per la

scelta dei rivestimenti per il salone (broccatello di seta, raccomandava Siviero, poi che «sia di San Leucio o del diavolo, ciò non conta»⁶⁷); si devono progettare i mobili «indispensabili», da avere entro il 30 marzo, data in cui le Classi e il Consiglio avrebbero ripreso la loro attività⁶⁸; ma anche valutare i costi per la toga da cerimonia degli accademici⁶⁹ (fig. 32) — di tibat di lana nero, con mostreggiature di velluto



32. "Figurino" della toga da cerimonia degli Accademici predisposto dalla Sartoria Fratelli Reanda di Roma Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio storico, b. 61, Nuova sede 1933.

66 ANSL, Archivio storico, b. 61, *Palazzo Carpegna. Restauro*.

67 ANSL, Archivio storico, b. 61, *Palazzo Carpegna. Restauro*.

68 ANSL, Archivio storico, b. 61, *Palazzo Carpegna. Restauro*.

69 ANSL, Archivio storico, b. 61, *Nuova sede 1933*. Le toghe non saranno però mai realizzate: «Il Presidente fa presente ai colleghi che, per l'adozione del costume proposto dalla Commissione incaricata del relativo studio, vi è una quistione pregiudiziale di non lieve importanza, quella della spesa». ANSL, *Archivio storico*, anno 1934 (22 febbraio 1934: verbale Consiglio di presidenza e della commissione amministrativa).

«chaudron», cordonerie e grande cordone con fiocchi, e con berretto di velluto nero «alla Leonardo», rigorosamente indossata sopra una camicia nera — da confezionare entro il 21 aprile, data inizialmente prevista per l'inaugurazione della nuova sede. In quegli stessi giorni l'Accademia era però già pronta ad accogliere i volumi della Biblioteca, dal 15 febbraio 1934 trasferiti a Palazzo Carpegna dalla chiesa dei Santi Luca e Martina, dove erano stati deposti sin dal 1931⁷⁰. Mentre Costantini, il 27 febbraio seguente, inviava disposizioni per la sistemazione della Galleria: «Sabato 3 marzo: Trasportare da Via del Babuino alla nuova sede tutti i quadri da riparare ad eccezione del San Luca che domenica 4 marzo previo accordo col Gabinetto radio-scopico del Monte di Pietà, sarà trasportato nei locali del Monte e quindi alla nuova sede. Sabato 3 marzo: Inviare biglietto al figliolo del prof. Cellini avvertendolo che da lunedì mattina 5 marzo può iniziare il lavoro di restauro quadri negli appositi locali della nuova sede. [...] Lunedì 5 marzo (salvo contrordine): dovrà iniziarsi il trasporto di tutti i quadri dalla Chiesa di San Luca alla nuova Sede magazzino 3° piano, in modo che il trasporto sia esaurito al più tardi di mercoledì 7 marzo. Sabato 3 marzo: inviare inviti per la riunione della Commissione dei Pittori alla nuova sede che avrà luogo giovedì 8 marzo alle ore 11.30 ant. (proff.ri Costantini, Coromaldi, Bocchi, Siviero, Hermanin). Da lunedì sera 5 marzo il custode Taloni Michele dormirà nei locali della Galleria della nuova Sede»⁷¹.

E proprio mercoledì 7 marzo 1934 l'Accademia si sarebbe, di fatto, trasferita da via del Babuino 155 a via della Stamperia 77, come secondo la toponomastica del tempo si chiamava ancora la piazza antistante il portone di Palazzo Carpegna⁷².

Per la nuova sede, e per la vita “nuova” che l'Accademia si accingeva a svolgerci, erano necessari adeguati ordinamenti, a partire dagli orari di apertura al pubblico⁷³,

70 ANSL, Archivio storico, b. 61, *Palazzo Carpegna. Restauro*. Nella riunione del Consiglio di presidenza tenutasi il 22 febbraio 1934 Giovannoni comunicava che «i lavori [...] procedono sempre verso il loro completamento e che già sono iniziati il trasporto e la collocazione dei libri della Biblioteca Sarti. Si tratta ora di stringere». ANSL, Archivio storico, anno 1934 (22 febbraio 1934: verbale Consiglio di presidenza).

71 ANSL, Archivio storico, b. 61, *Palazzo Carpegna. Restauro* (“Disposizione del prof. Costantini per la sistemazione della Galleria nella nuova sede”).

72 Fu Giovannoni a richiedere al Governatorato di Roma il 15 dicembre 1934 che la piazza antistante la sede accademica venisse denominata “piazza dell'Accademia di San Luca”. Con delibera comunale n. 4035, il 19 dicembre 1940 la piazza sarebbe stata nominata “di San Luca” e quindi, con atto comunale del 27 dicembre 1945, sarebbe stata rinominata “piazza dell'Accademia di San Luca” (SALVAGNI, *Palazzo Carpegna*, cit., p. 205).

73 «Il portone d'accesso alla Sede dovrà rimanere normalmente aperto; dalle 10 alle 14 e dalle 16 alle 20, dal 1° ottobre al 31 marzo; dalle 10 alle 13 e dalle 17 alle 20, dal 1° aprile al 30 settembre. Rimane chiuso nei giorni festivi e nelle ore pomeridiane. Gli uffici sono aperti dalle 19 alle 20 nei giorni di lunedì, mercoledì e venerdì. La Galleria è aperta dalle 10 alle 13 (chiusa il mese di agosto). Il sabato è aperta dalle 9 alle 12.30. La Biblioteca Sarti è aperta dalle 10.30 alle 12.30 e dalle 16 alle 20 dal 1° ottobre al 31 marzo; dalle 10 alle 13 e dalle 17 alle 20 dal 1° aprile al 30 settembre (chiusa il mese di agosto). Il sabato è aperta dalle 9 alle 12.30». Mentre da una comunicazione dell'8 novembre 1933 apprendiamo che la Scuola del nudo avrebbe svolto le sue attività dal 1° ottobre al 15 maggio, dalle 17.30 alle 19.30 e che «le sale d'esposizione al piano terra, il Salone e la sala del Consiglio al I piano sono di regola chiusi: potranno essere aperti, d'inverno, 20 volte le prime e 10 volte le

e opportuni regolamenti, per la Galleria⁷⁴, per la Scuola del nudo⁷⁵, per i concorsi accademici⁷⁶ e finanche apposite norme per la redazione dell'annuario⁷⁷. Nonché un nuovo Statuto, che verrà approvato il 5 aprile 1934: tra le modifiche al testo vi era inserita anche la disposizione transitoria che prorogava al 1934 il mandato di alcuni membri della Presidenza (e, tra questi, il presidente Giovannoni, altrimenti in scadenza il 31 dicembre 1933), «conferma necessaria in questo momento, in cui la Presidenza stessa sta compiendo la sistemazione che ha già iniziato da due anni, della nuova sede, e predisponendo il programma della vita nuova che l'Istituto nella sede stessa, appunto nel 1934, dovrà riprendere»⁷⁸.

Lasciamo allora che siano ancora una volta le parole di Ceccarius⁷⁹ e alcune fotografie del tempo (figg. 33-43) ad accompagnarci in una visita ideale a Palazzo Carpegna nel 1934, pochi giorni prima che l'Accademia vi si insediasse ufficialmente.

«Il vasto palazzo borrominiano — scrive Ceccarius — è stato restaurato “ab imis” ed ampliato: le sopraelevazioni che ne deturpavano la linea sono state artisticamente



33. Palazzo Carpegna, sede della Reale Insigne Accademia di San Luca, aprile 1934. Il prospetto principale.

Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Gabinetto Disegni & Stampe, *Miscellanea fotografie sede*.

seconde». ANSL, Archivio storico, b. 61, *Statuto e regolamenti*.

74 Regolamento deliberato dal Consiglio accademico del 23 aprile 1934, approvato dal Consiglio di Presidenza del 15 giugno 1934. ANSL, Archivio storico, b. 61, *Statuto e regolamenti*.

75 Al punto I si legge: «Lo studio di disegno dal modello vivente sarà effettuato dal novembre al maggio, nelle ore che mensilmente verranno stabilite. Il numero dei posti sarà fissato annualmente dalla Presidenza e vi potranno aspirare artisti e studiosi d'arte, uomini, di età non inferiore, di regola, ai 16 anni». Regolamento deliberato dal Consiglio accademico del 23 aprile 1934, approvato dal Consiglio di Presidenza del 15 giugno 1934.

76 “Regolamento per i Concorsi” approvato dal Consiglio accademico il 18 aprile 1933 e modificato dal Consiglio di Presidenza il 15 giugno 1934 e il 13 novembre 1934 in applicazione del deliberato del Consiglio accademico del 23 aprile 1934. ANSL, Archivio storico, b. 61, *Statuto e regolamenti*.

77 “Norme per la compilazione dell'annuario accademico” approvate dal Consiglio accademico il 9 marzo 1933 e modificate dal Consiglio di Presidenza il 15 giugno 1934 in applicazione del deliberato del Consiglio accademico del 23 aprile 1934. ANSL, Archivio storico, b. 61, *Statuto e regolamenti*.

78 Dalla “Relazione sullo schema del nuovo Statuto accademico”, dattiloscritto non datato e non firmato. ANSL, Archivio storico, b. 61, *Statuto 1934*.

79 CECCARIUS, *La nuova grandiosa sede dell'Accademia Reale di San Luca*, “La Tribuna”, 28 marzo 1934, in ANSL, Archivio storico, b. 61, *Sede accademica. Palazzo Carpegna acquisto. Ritagli giornali*.



34-36. Da sinistra, il portone d'ingresso. A destra, l'atrio. In basso, i fronti sul cortile, lungo via della Stamperia. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Gabinetto Disegni & Stampe, *Miscellanea fotografie sede.*

armonizzate derivandone una ampia successione di saloni destinati alla Galleria. Ripristinata la cordonata a chiocciola, curiosità del palazzo, si è pure costruita una nuova ampia scala di moderno carattere che si insinua con originalità nel barocco del palazzo di Scavolino. [...] Al piano terreno sono sistemate le sale per la scuola serale del nudo, un'attività accademica ripresa da qualche anno, la galleria delle statue, ed un grande salone per le esposizioni. [...] Nel giardino, aperto dal lato su piazza Trevi, visibile da un'artistica cancellata, la riproduzione di una fontana della tuscolana villa Falconieri. Al primo piano le sale di rappresentanza e quelle riservate alla presidenza, alla segreteria e agli acca-





demici; il vastissimo salone per le adunanze adorno dei medaglioni del Re e del Duce, bella opera di Giuseppe Romagnoli; in tutti gli ambienti la serie dei ritratti degli accademici, quadri di pregio, tappezzerie e mobili di stile. Nel secondo piano è la biblioteca Sarti. La notevole raccolta d'arte, legata al Comune di Roma purché avesse collocamento presso l'Accademia di San Luca, è accuratamente sistemata in scaffalature di ferro del tipo più moderno. Una sala di lettura e una riservata sono a disposizione degli studiosi, provviste di diffusi cataloghi e di volumi di consultazione. Nello stesso piano, la biblioteca privata e l'Archivio storico e amministrativo, preziosa miniera di notizie per la storia dell'arte a Roma. Il definitivo adattamento delle importanti raccolte bibliografiche-archivistiche dell'Accademia di San Luca, sinora di difficile accesso per la ristrettezza dei locali nella vecchia sede di via Bonella, fa sperare che il Consiglio Accademico decida opportunamente di tenerle a disposizione del pubblico. Al terzo piano — servito naturalmente come tutto il palazzo da ascensori [*sic*] — in locali pieni di luce, la galleria, che vanta, come è noto, persino due Raffaello. Cura amorosa è stata posta per la collocazione dei quadri, che sono stati ambientati,

37-39. In alto a sinistra, lo scalone d'ingresso.

A destra, la sala delle adunanze.

In basso, la sala lettura della Biblioteca.

Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Gabinetto Disegni & Stampe, *Miscellanea fotografie sede.*



può dirsi, nella rispettiva epoca. Infatti ogni sala è arredata secondo lo stile del tempo cui si riferiscono i dipinti. Ne è venuta fuori una scelta quadreria, armoniosa, riposante nella successione delle sale, varie l'una dall'altra». E, concludeva: «Così, con la nuova sede, La Reale Insigne Accademia di San Luca si avvia ad una nuova vita. Gustavo Giovannoni giustamente la considera come il punto di partenza per nuove attività. Anche il vecchio emblema con il triangolo, il compasso che aveva qualcosa di massonico, sarà sostituito. Il nuovo l'ha ideato Giovanni Romagnoli incidendovi l'effigie di San Luca. E nuova vita l'Accademia potrà trovarla nelle maggiori possibilità che offre la centrale ubicazione del suo palazzo, per i continui rapporti che possono avere tra loro gli accademici: pittori, scultori e architetti; con la scuola del nudo, con l'aprire

40-43. Alcune sale della Galleria accademica.

Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Gabinetto Disegni & Stampe, *Miscellanea fotografie sede*.

le sale ad esposizioni d'eccezione; con l'indire conferenze e discussioni su argomenti di storia e d'arte».

Il racconto degli anni in cui l'Accademia, «con fermezza di direttive ma con duttilità di metodo» poteva dire «di aver raggiunto, se non il calmo specchio d'acqua del porto, almeno il sicuro bacino dell'antiporto»⁸⁰, si interrompe il 25 aprile 1934⁸¹, quando la nuova sede a Palazzo Carpegna venne ufficialmente inaugurata alla presenza del re Vittorio Emanuele III e del Governatore di Roma, Francesco Boncompagni Ludovisi (figg. 44-45). Dai giornali apprendiamo anche che in quella circostanza il vice presidente Arnaldo Zocchi aveva consegnato una medaglia a Giovannoni «quale affettuoso omaggio dell'opera disinteressata e preziosa da lui data in favore dell'Accademia»⁸² e che al ricevimento, protratto sino a tarda sera, avevano partecipato diversi accademici, tra cui Cesare Bazzani, Alberto Calza Bini, Enrico Del Debbio, Giovan Battista Milani, Amedeo Bocchi.

Un'ultima annotazione: di quel palazzo ai Fori, iniziato a costruire nel 1932 alle spalle dell'abside della chiesa dei Santi Luca e Martina e lasciato incompiuto, ultimo atto di una lunga storia e principio di un'altra, è ancora oggi presente, confuso tra la vegetazione e i resti archeologici ma comunque ben identificabile, una parte del piano delle fondazioni. *Cesare e San Luca*, la cui vicinanza aveva destato tanto clamore, in qualche modo convivono da allora.



44-45. Inaugurazione della sede. Nella prima foto si riconosce Gustavo Giovannoni (in primo piano, a destra); nella seconda il re Vittorio Emanuele III (a sinistra).

Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Gabinetto Disegni & Stampe, *Miscellanea fotografie sede*.

80 Così Giovannoni, nella relazione presentata il 28 dicembre 1932 sulla decisione di trasferire la sede a Palazzo Carpegna. ANSL, Archivio storico, *anno 1932* (28 dicembre 1932: verbale Adunanza generale ordinaria).

81 Inizialmente prevista per il 21 aprile 1934, Natale di Roma, l'inaugurazione, dopo diversi ripensamenti sulla data, avrà luogo mercoledì 25 aprile 1934 alle ore 10. Facevano parte degli eventi previsti per le celebrazioni inaugurali anche la conferenza di Gustavo Giovannoni, "Il Palazzo Carpegna sede dell'Accademia", tenutasi il 2 maggio 1934 e la mostra sui libri d'arte, che si sarebbe inaugurata il 10 maggio seguente. ANSL, Archivio storico, *anno 1934*, tit. III/1, *Proprietà sede accademica, Cerimonia inaugurazione nuova sede*.

82 *Il re ha inaugurato stamane la nuova sede dell'Accademia di San Luca*, "Il Tevere", 25 aprile 1934, in ANSL, Archivio storico, *anno 1934*, tit. III/1, *Proprietà sede accademica, Cerimonia inaugurazione nuova sede*.

Sul trasferimento delle opere da via Bonella a Palazzo Carpegna e sul ruolo di Giovannoni

Fabrizio Carinci

È stata imputata al trasferimento di sede da via Bonella a Palazzo Carpegna, avvenuto durante la presidenza di Gustavo Giovannoni (1932-1934), una responsabilità dell'Accademia nella dispersione della collezione, ben maggiore rispetto a quella realmente avuta. Certamente la demolizione della storica sede adiacente la chiesa dei santi Luca e Martina, indirizzata alla liberazione dei Fori, fu una soluzione traumatica per l'istituzione e per la sua collezione¹. Tuttavia, l'Accademia già da tempo ipotizzava uno spostamento della sede in un fabbricato di maggior respiro e l'organizzazione del trasferimento delle opere avvenne con modalità tutt'altro che approssimative².

Durante il periodo compreso tra novembre 1931 e marzo 1934, intervallo che sappiamo essere stato più lungo di oltre due anni rispetto a quello previsto, a causa dell'interruzione dell'edificazione della nuova sede, la sicurezza delle opere stoccate in chiesa è regolata da un ordine di servizio del 18 novembre 1931 a firma di Gustavo Giovannoni³ (figg. 1-2).



1. Le opere del patrimonio accademico nella chiesa dei Santi Luca e Martina durante le demolizioni ai Fori, 1931. Foto Luglielli. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Gabinetto Disegni & Stampe, *Miscellanea fotografie sede*.

1 Alcuni aspetti legati al restauro delle opere a seguito del trasferimento della collezione sono stati analizzati da Stefania Ventra, cfr. S. VENTRA, *Restauri di dipinti nel Novecento. Le posizioni dell'Accademia di San Luca. 1931-1958*, Roma 2014, pp. 23-51.

2 Sull'argomento: M.G. PUTZU, *Le vicende storiche della sede dell'Accademia di San Luca al Foro di Cesare*, in "Palladio", 57, pp. 5-22; L. BERTOLACCINI, *Giovannoni Presidente dell'Accademia di San Luca*, in *Gustavo Giovannoni e l'architetto integrale*, a cura di Giuseppe Bonaccorso e Francesco Moschini, "Quaderni degli Atti" 2015-2016, pp. 476-489; L. BERTOLACCINI *infra*.

3 Roma, Accademia Nazionale di San Luca [da ora ANSL], Archivio storico, b. 61, *Nuova sede 1933. Sede accademica*, 18 novembre 1931.

All'interno di questo è specificato che:
«1. La custodia della Chiesa è affidata al portiere dell'Accademia.

Il medesimo ha in consegna le chiavi delle porte di accesso.

2. Dalle ore 7 alle ore 18 potranno accedere nella Chiesa – solamente per ragioni di servizio – i Sigg. Accademici ed il personale dell'Accademia.

In detto periodo il custode della Galleria sig. Lancasteri ed il custode della Chiesa sig. Bianchi, presteranno servizio di vigilanza nei modi da determinarsi dalla Presidenza.

3. Dalle ore 18 alle ore 7 è a tutti indistintamente vietato l'accesso nella Chiesa accademica (salvo verifiche di controllo da disporre dalla Presidenza).

In detto periodo una pattuglia dei RR. Carabinieri presterà servizio di vigilanza nei modi da determinarsi dal Comando dei RR.CC. d'intesa con la Presidenza.

4. Il portiere dovrà – dalle ore 7 alle ore 18 – eseguire periodicamente numero dieci verifiche nell'interno della Chiesa forando lo speciale orologio di controllo.

Alle ore 23 eseguirà ancora una speciale verifica forando l'orologio predetto.

5. È assolutamente vietato di fumare, accendere o portare lumi nella Chiesa e nei locali annessi. Per accedere nella Chiesa nelle ore notturne si farà uso di apposite lampade elettriche alimentate a pila.

6. Al Ragioniere-Economista è affidata l'esecuzione della presente ordinanza».

Un provvedimento che dimostra non solo la piena consapevolezza di Giovannoni relativamente al delicato momento per la collezione accademica, ma anche la volontà di provvedere per limitarne i rischi di dispersione. Due giorni dopo sulle pagine de *La Tribuna*, un trafiletto sulle demolizioni in corso in via Bonella⁴ accompagna



2. La chiesa dei Santi Luca e Martina durante le demolizioni ai Fori, 1931. Foto Luglielli. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Gabinetto Disegni & Stampe, *Miscellanea fotografie sede*.

⁴ *Curiosità delle demolizioni*, "La Tribuna", 20 settembre 1931: «Una passeggiata curiosa ed indiscreta per via Bonella, dove il piccone sta operando vigorosamente e sollecitamente, ci ha fatto trovare all'improvviso tra un gruppo di... passanti d'eccezione. Fortuna che era di pieno giorno, perché di notte c'era da spaventarsi. Sono rimaste lì, quasi all'angolo del Foro Romano, varie statue di gesso, poveri resti di un prossimo magaz-

una fotografia di gruppi e rilievi in gesso in abbandono sul ciglio della strada «poveri resti di un prossimo magazzino di un marmoraro» addossato ad un angolo della chiesa del Cortona (fig. 3). Nessuna di queste opere è da afferire alla collezione accademica, ben stoccata all'interno della chiesa; tuttavia, l'attenzione per le operazioni in via Bonella e un riferimento ad «atteggiamenti più o meno accademici» suggeriscono che un interesse sulle operazioni riguardanti la collezione vi fosse.



La preoccupazione circa la sicurezza delle opere è testimoniata anche un anno dopo dalle parole di Giovannoni al Governatorato, quando il 3 dicembre 1932, «richiamando quanto per telefono ebbe ad esporre alla S.V.I. l'Amministratore di questa Accademia in merito alla mancanza della luce nella Chiesa vengo a pregarla di voler disporre, con cortese sollecitudine, affinché i danni vengano riparati ad evitare pericoli al prezioso materiale artistico e bibliografico nella Chiesa ora raccolto»⁵.

Alla fine dello stesso mese, in un accorato appello fatto da Gustavo Giovannoni nelle vesti ufficiali di presidente dell'Accademia direttamente a Benito Mussolini, si manifesta tutta la consapevolezza del delicato momento per la storia dell'istituzione. Nella richiesta di poter riprendere i lavori per la nuova sede, sospesi per quasi tutto il 1932, Giovannoni fa leva sulle collezioni che da «oltre un anno, depositate come in un magazzino, nella Chiesa di S. Luca e Martina: ivi i settecento quadri della galleria, una delle più importanti di Roma, ivi le grandi collezioni di libri della Biblioteca Romana Sarti, le sculture e le raccolte di antichi disegni e di codici dell'Archivio; e tutto questo materiale prezioso, non solo è ora inutilizzato, ma, malgrado tutte le possibili e continue cure, non può che deteriorarsi col succedersi delle stagioni, in uno spazio ristretto e non idoneo, tra la polvere sollevata dai lavori che si compiono all'intorno»⁶.

3. I gessi del marmoraro posto accanto all'ingresso della chiesa dei santi Luca e Martina durante le demolizioni.

Da *Curiosità delle demolizioni*, "La Tribuna", 20 settembre 1931.

zino, di un marmoraro che è già stato abbattuto. E in atteggiamenti più o meno accademici, qualcuna senza testa e qualche altra senza braccia sembrano attendere pazienti il *maschietto* impertinente e irrequieto che, facendone bersaglio, metta un termine alla loro sosta sulla pubblica strada. Ma i *maschetti* ancora non se ne sono accorti. Ecco per ciò l'avviso per un buon bersaglio — senza le rituali "tre palle un soldo" — per tutti i *regazzini* del rione Monti».

5 ANSL, Archivio storico, *Sede, Lavori sospensione*, 3 dicembre 1931.

6 ANSL, Archivio storico, *Anno 1932*, 28 dicembre 1932, XI, p. 5.



4. Sculture della collezione accademica raccolte in chiesa durante le demolizioni nel 1931. Foto Luglielli.

Nella fotografia compaiono opere andate disperse in occasione del trasferimento della sede: in alto a destra, sulla mensa dell'altare, si notino i guerrieri del frontone del Tempio di Atena a Egina e al centro sul primo gradino, il piccolo gruppo a tutto tondo.

Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Gabinetto Disegni & Stampe, *Miscellanea fotografie sede*.

Attestazioni e provvedimenti che dimostrano come non vi fu negligenza da parte della direzione dell'Accademia riguardo agli accorgimenti circa la sicurezza delle opere. Nonostante questo, il riscontro documentale è poco magnanimo. L'inventario della collezione di sculture redatto nel 1929, per iniziativa del Ministero dell'Educazione, rivela alcune discrepanze rispetto a quanto sarebbe poi arrivato a Palazzo Carpegna⁷. Difficile seguire il trasferimento di «bassorilievi di concorsi vari in cattivo stato» in assenza di altri riferimenti inventariali. Tuttavia, una fotografia che mostra questo delicato momento è quella che presenta le opere scultoree conservate nella parte presbiteriale della chiesa, compresa la mensa dell'altare, in un'inedita occupazione artistica del luogo liturgico. Nonostante questo documento sia piuttosto noto, non ci si è finora accorti che i guerrieri a tutto tondo posti sulla destra della foto, non è mai giunto a Palazzo Carpegna (fig. 4). Essi sono chiaramente riconoscibili quali manufatti tratti dall'antico frontone del Tempio di Atena a Egina, già erroneamente identificati quali di Minerva ad Efeso. Attraverso la menzione inventariale sappiamo che quelli in foto facevano parte del gruppo di diciassette sculture in gesso presenti fino a poco prima della demolizione della Galleria di via Bonella all'interno della *Sala dei Gessi* accanto alle opere di Canova e

7 ANSL, Archivio storico, *Catalogo Galleria*, 1929.

Thorwaldsen. Onore quest'ultimo riservato solo alle opere di maggior pregio, non adibite quindi ad una mera funzione didattica che l'Accademia aveva peraltro ormai perduto dal 1874. Oltre alla qualità dei manufatti, l'alta considerazione verso questi calchi era probabilmente determinata dall'essere stati donati da re Ludovico I di Baviera alla metà dell'Ottocento.

Altra opera di cui rimane solo la testimonianza fotografica è il piccolo gruppo a tutto tondo posto su un gradino dell'altare, di fronte alla *Vestale* di Pietro Tenerani. Un gruppo che non trova riscontri inventariali, rimanendo pertanto di un autore non identificato. Alcune opere non fotografate, e mai giunte a Palazzo Carpegna, sappiamo comunque esser presenti in collezione poco prima del trasferimento. È il caso dei due gruppi in gesso rappresentanti *L'incredulità di San Tommaso* da riferirsi alle prove del Clementino del 1863 di Filippo Matteini e Augusto Peruzzi, già presenti nella terza sala della galleria accademica⁸. Inoltre, nel 1909 si fa menzione a tre gruppi in gesso rappresentanti *La strage degli Innocenti* e a un gruppo in gesso rappresentante *Giunone e Vulcano*, anch'essi dispersi.

Strettamente connessi con gli interventi di demolizione della sede sono i provvedimenti presi da Giovannoni per la chiesa inferiore di Santa Martina, la cui titolarità è della Confraternita di Sant'Eufemia⁹. Oltre alla rapida successione di eventi che ha visto Giovannoni fare da referente per il Governatorato delle volontà della Confraternita, il suo ruolo è determinante anche per la collezione ivi presente.

Il 29 luglio 1931 la chiesa inferiore di Santa Martina viene chiusa al culto¹⁰.

Il 13 settembre 1931, Giovannoni informa la Congregazione dell'imminente distacco della linea elettrica e della necessaria chiusura delle finestre della sagrestia «al fine di garantire il prezioso materiale artistico». Provvedimento che vide espresso, circa una settimana dopo, tutto il disappunto della Congregazione, che avrebbe voluto essere informata preventivamente¹¹. Le giustificazioni che ne seguirono da parte di Giovannoni furono ancora una volta a tutela delle opere conservate in chiesa «nell'interesse di codesto Istituto e rispondendo al suo preciso compito di dover tutelare il prezioso materiale alle sue cure affidate»¹². Una situazione che sembra essere rientrata almeno entro l'8 giugno 1933, giorno della visita apostolica nella chiesa superiore e inferiore da parte di monsignor De Huyn, accompagnato dai monsignori Rossi e Federici. Oltre ad alcuni accorgimenti sulle reliquie e sulle funzioni, tra le raccomandazioni seguite alla visita vi è quella della liberazione «al più

8 ANSL, Archivio storico, *Catalogo Galleria*, 1929. Rispettivamente il n. 329 e il n. 330.

9 Sulla chiesa accademica cfr. K. NOEHLES, *La Chiesa dei SS. Luca e Martina nell'opera di Pietro da Cortona*, Roma 1970.

10 ANSL, *Conservatorio di S. Eufemia, Chiesa S. Martina*, 29 luglio 1931.

11 ANSL, *Conservatorio di S. Eufemia, Chiesa S. Martina*, 22 settembre 1931.

12 ANSL, *Conservatorio di S. Eufemia, Chiesa S. Martina*, 22 novembre 1931.

presto possibile» dell'ingombro delle opere¹³. Oltre a questi, sono segnalati dai visitatori «parecchie lesioni nell'Oratorio di S. Martina, interessanti il pavimento della Chiesa soprastante» e considerando come «La maggior parte di queste lesioni sono di vecchia data, ma questo stato di fatiscenza è sensibilmente peggiorato dall'enorme carico, che grava sulle volte a causa della grande quantità di oggetti pesanti, deposti dall'Accademia nella Chiesa di San Luca»¹⁴. A queste, si aggiungono le richieste fatte dalla Confraternita direttamente a Giovannoni il 23 febbraio 1934, in cui è segnalato che:

«1. I due ingressi al sotterraneo debbono essere lasciati liberi ai visitatori.

2. Gli accessi, già sistemati, non corrispondono sia per la incolumità dei visitatori, non essendo i gradini regolari, quanto per il passaggio dei dignitari e Clero officiante nelle solenni funzioni.

3. Al sotterraneo è necessario ridare una Sagrestia come quella che gli fu tolta, libera da ogni servitù e passaggio sia anche di persone interne e ciò per la sicurezza e conservazione degli arredi Sacri che non si possono lasciare nelle

funzioni alla portata di tutti come anche per la libertà dei sacerdoti che debbono vestire gli abiti dei sacerdoti.

4. Le due Cappelle del sotterraneo debbono essere ripristinate cercando di dar loro aria e luce con qualche apertura.

5. Un gruppo artistico di terracotta dell'Algardi è stato rotto dall'impresa di demolizione e costruzione, è necessario perciò che venga riparato».

Questo documento, relativamente alla collezione di opere, assume importanza soprattutto per il chiaro riferimento al gruppo di Alessandro Algardi rappresentante *San Concordio, Epifanio, e Papia*¹⁵ (fig. 5). Il celebre gruppo in terracotta era collocato sull'altare della cappella sinistra della cripta dal 1634. A seguito di questa segnalazione, Giovannoni il 5 marzo invia una missiva al direttore dei Servizi tecnici del Governatorato, per la risoluzione della questione¹⁶.



5. Alessandro Algardi, *San Concordio, Epifanio, e Papia*, 1634 circa, terracotta. Roma, chiesa di santa Martina.

Fotografia ante 1934?

13 ANSL, *Conservatorio di S. Eufemia, Chiesa S. Martina*, 22 luglio 1933.

14 ANSL, *Conservatorio di S. Eufemia, Chiesa S. Martina*, 23 febbraio 1934.

15 Sul gruppo cfr. J. MONTAGU, *Alessandro Algardi*, Yale University Press, 1985, II, p. 354.

16 ANSL, *Conservatorio di S. Eufemia, Chiesa S. Martina*, 5 marzo 1934.

Dal 3 marzo 1934 era in corso il trasferimento da via del Babuino alla nuova sede di Palazzo Carpegna di «tutti i quadri da riparare ad eccezione del San Luca», che sarebbe stato oggetto di radiografie di lì a poco¹⁷. Come ricostruito da Stefania Ventra, dagli inizi del 1934 l'Accademia aveva iniziato ad interrogarsi circa la necessità di provvedere al restauro delle opere della propria collezione di pittura¹⁸. Un dibattito che vide lo stesso Giovannoni avere un ruolo determinante relativamente all'importanza di affidare il restauro a un tecnico specialista piuttosto che a un pittore. Provvedimenti che portarono al restauro di una parte di esse ad opera di Pico Cellini e di Venturini Papari. Da lunedì 5 marzo sarebbe iniziato il «trasporto di tutti i quadri della Chiesa di San Luca alla nuova Sede magazzino al 3° piano», in modo da concludersi entro un paio di giorni. In questa fase Giovannoni non solo è impegnato nel delicato momento dell'istituzione che rappresenta, ma si pone ancora una volta a tutela delle richieste della Confraternita, in un'inedita posizione di intermediario tra le esigenze di questa e il Governatorato. Provvedimenti, questi ultimi, da giudicarsi paralleli alla questione della collezione propriamente accademica all'interno dei locali della chiesa, il cui sgombero delle sale il 22 marzo 1934, seppur dichiarato «ormai al termine», è ancora tale da impedire una nuova visita apostolica¹⁹.

Solo pochi mesi dopo essersi stabilita presso i nuovi locali, l'Accademia organizza a Palazzo Carpegna una *Mostra del libro*, promossa dal Ministero dell'Educazione e contestualmente apre la nuova Galleria con una «tassa d'ingresso di lire 2, da devolversi a beneficio delle Opere assistenziali»²⁰. In tale occasione «l'Amministratore Alfani fa rilevare che l'opportunità che vengano di nuovo affisse le targhe illustrative delle opere della Galleria e che si provveda alla pubblicazione del catalogo delle opere stesse»²¹. Ancora Giovannoni, in qualità di presidente, auspica e sollecita di giungere a una «sistemazione definitiva della Galleria, e, contemporaneamente provvedere al riordinamento ed alla collocazione, dei gessi e delle terrecotte. Di ciò dovranno prendersi cura le commissioni delle due rispettive Classi, già all'uopo nominate. E poiché alcune terrecotte hanno bisogno di restauro, per lievi danni riportati nei trasporti, il prof. Giglioli propone di affidare il delicato lavoro ad uno dei restauratori del museo di Valle Giulia»²². Nello stesso momento viene anche approvato dal Consiglio di Presidenza il nuovo *Regolamento della Galleria*, voluto fortemente da Giovannoni²³.

17 ANSL, *Disposizioni del prof. Costantini per la sistemazione della Galleria della nuova sede*, 27 febbraio 1934, XIII.

18 Sull'argomento cfr. VENTRA, *op.cit.*, p. 43.

19 ANSL, *Conservatorio di S. Eufemia, Chiesa S. Martina*, 22 marzo 1934.

20 ANSL, *Verbale di congregazione*, 1934, 14 giugno 1934, XIII.

21 *Ibidem*.

22 *Ibidem*.

23 Vedi Appendice.

Mentre era in fase di riordino la collezione all'interno della nuova sede accademica, ancora lontana dalla risoluzione era la situazione delle due chiese. Agli inizi di gennaio 1935 Giovannoni si spendeva in prima persona per favorire il completamento dei lavori interni, facendone richiesta direttamente ad Elia Federici «senza passare per la trafila del Governatorato»²⁴. Tra le richieste, di piccola entità e da eseguirsi dalla “impresa Federici”, si legge:

«Sistemare i due altari laterali.

Ripristinare il gruppo in terracotta rotto».

È probabilmente alla scarsa conoscenza di tecniche di restauro da parte dell'impresa edile che si deve il diverso ancoraggio del braccio destro di uno dei santi martiri, oltre alla collocazione dell'opera sotto la finestra a bocca di lupo che ne avrebbe, nella metà di secolo successiva, compromesso ampiamente la conservazione²⁵ (fig. 6).

Il 21 febbraio 1935, l'impresa Federici, comunicava direttamente a Giovannoni, che i lavori erano avviati secondo indicazioni²⁶. Dalle comunicazioni successivamente intercorse, non ultima

quella del 26 febbraio 1935, emerge come sia ancora una volta lo stesso Giovannoni non solo ad informare, ma addirittura a richiamare ai propri compiti «nell'interesse del Conservatorio», il presidente della Confraternita²⁷. Nuovamente, a fine marzo 1935, Giovannoni richiederà ad Arrigo Facchini, segretario generale del Governatorato, di risolvere i lavori, ancora una volta «veramente essenziali»²⁸. Di lì a breve, tuttavia, le necessità sarebbero diventate altre. Nell'ottobre del 1935 Federico Hermanin, soprintendente alle opere d'arte del Lazio, trasmette l'elenco delle opere da salvare in un eventuale conflitto bellico e l'attenzione dell'Accademia non sembra più rivolta alle preoccupazioni di qualche anno prima²⁹.



6. Alessandro Algardi, San Concordio, Epifanio, e Papia, 1634 circa, terracotta. Roma, chiesa di santa Martina.

Fotografia post 1934.

24 ANSL, *Conservatorio di S. Eufemia, Chiesa S. Martina*, 13 febbraio 1935.

25 Per alcune considerazioni circa lo stato conservativo e il restauro relativo cfr. S. FEDERICO, D. FODARO, *La collezione di sculture di terracotta dell'Accademia di San Luca. I primi interventi di restauro dell'Iscr*, in “Atti. Accademia Nazionale di San Luca”, 2011-2012, Roma 2013, pp. 231-237.

26 ANSL, *Conservatorio di S. Eufemia, Chiesa S. Martina*, 21 febbraio 1935.

27 ANSL, *Conservatorio di S. Eufemia, Chiesa S. Martina*, 26 febbraio 1935.

28 ANSL, *Conservatorio di S. Eufemia, Chiesa S. Martina*, 26 marzo 1935.

29 Sull'elenco delle opere e la conservazione dei dipinti durante il secondo conflitto mondiale cfr. VENTRA, *op.cit.*, pp. 60-71.

APPENDICE

REGOLAMENTO PER LA GALLERIA E COLLEZIONI DIVERSE³⁰

Approvato dal Consiglio di Presidenza il 15 giugno 1934, in esecuzione del deliberato del Consiglio Accademico del 23 aprile 1934 – XIII

DISPOSIZIONI GENERALI

Art. 1 Sono preposti alla Galleria e alle Collezioni tre Professori accademici di merito effettivi scelti dal Consiglio in seno alla Classe di pittura, scultura, ed architettura. L'incarico durerà due anni, ma potrà essere rinnovato per un altro biennio.

Il Professore pittore soprintende le collezioni di pittura, disegni e stampe; il Professore scultore soprintende quelle di sculture, coni, medaglie, ecc.; il Professore architetto le collezioni di disegni architettonici.

I Soprintendenti suggeriscono alla Presidenza e al Consiglio quei provvedimenti diretti alla conservazione e al miglioramento delle collezioni stesse. Essi dovranno, con visite, invigilare perché le norme del presente regolamento siano rigorosamente rispettate dal personale dipendente o da tutti coloro che frequentano la Galleria.

Art. 2 La Galleria delle pitture è aperta al pubblico tutti i giorni feriali dalla 9 alle 13. Rimane chiusa nel mese di agosto e nei giorni festivi stabiliti dal calendario annesso al regolamento dei servizi dell'Accademia.

Art. 3 La tassa d'ingresso, pei visitatori è di lire due. Sono esenti dalla tassa d'ingresso gli Accademici e le persone di cui alla R.D. 8 giugno 1933, n.899.

Art. 4 È rigorosamente vietato ai visitatori di fumare nelle sale della Galleria, di portare seco bastoni, parapioggia ed ombrellini, nonché apparecchi fotografici, d'introdurvi cani, di toccare qualsiasi oggetto, di parlare ad alta voce, di dare mance al personale. A questo è rigorosamente vietato fornire qualsiasi informazione se non richiesto.

Art. 5 È permesso agli artisti e agli studenti di Belle Arti di trarre copie dagli originali esistenti nella Galleria. Chiunque desideri tale permesso deve presentare la domanda al Presidente, accompagnata da un documento comprovante la propria idoneità, rilasciato da un professore accademico o da un'Accademia od Istituto di Belle Arti del Regno, se italiano, da un'Accademia od Istituto di Belle Arti del proprio paese vidimato dal Console residente a Roma, se straniero. Nella domanda il richiedente deve specificare il soggetto che intende copiare e, trattandosi di opera d'artista vivente, la domanda deve essere accompagnata anche dal consenso dell'autore.

Art. 6 Il permesso non può eccedere la durata di trenta giorni, ma può essere rinnovato.

Art. 7 Chiunque ha ottenuto il permesso deve esibirlo al Conservatore della Galleria, apponendovi la propria firma col domicilio o dichiarando di aver preso cognizione del presente regolamento ed obbligandosi di osservarlo. Il Conservatore dovrà esibire il permesso stesso alla Segreteria, prendendo nota in apposito libro del numero della connessione e delle varie condizioni in esso determinate.

Mancando per 8 giorni consecutivi, il copista perde il diritto di proseguire il suo lavoro.

Coloro che usufruiscono di tale concessione apporranno la loro firma in uno speciale registro ogni giorno che si recheranno in Galleria.

Art. 8 Le dimensioni delle copie devono essere sempre differenti da quelle degli originali, almeno di centimetri 5 per lato.

Art. 9 È proibito trarre lucidi, di accostare il pennello alle pitture per confrontarne i colori, di cedere o cambiare il posto assegnato, di far proseguire o ritoccare da altri la copia incominciata,

30 ANSL, Archivio Storico, *Verbale di congregazione*, 1934, cc. 2-3.

di occuparsi di lavori estranei a quelli per cui si è ottenuto il permesso, di tenere presso altra copia oltre quella che si eseguisce e di far nostra nella Galleria di copie eseguite, allo scopo di procurarne la vendita.

Art. 10 Non è permesso a più artisti di copiare la stessa opera e non possono essere annessi a copiare contemporaneamente in Galleria più di quattro artisti; né è permesso alla stessa persona di eseguire più di una copia della ciascuna opera.

Le copie verranno bollate dal Conservatore con un timbro, nel quale saranno apposte la data nel giorno in cui il lavoro è stato iniziato e la dicitura “copia”.

I cavalletti saranno forniti dall'Accademia. I copiatori dovranno personalmente sgombrare ogni giorno le sale della Galleria dai cavalletti ed altro, che riporranno da loro stessi nel locale a ciò destinato.

Art. 11 I copisti all'atto del ritiro del permesso dovranno versare una tassa di lire venti, che varrà per una sola copia e per un periodo non eccedente i 30 giorni.

Gli studenti di cui all'art. 5 potranno, in casi eccezionali, essere dispensati dal pagamento della tassa.

Art. 12 Le persone di cui all'art. 3 dovranno apporre la firma ed il numero della tessera in apposito registro ogni giorno che si recheranno in Galleria.

Art. 13 Il Conservatore della Galleria tiene una copia dell'inventario di tutto il materiale artistico. Altra copia sarà custodita nell'Archivio dell'Accademia. Gli inventari saranno visti dal Presidente o dal Professore soprintendente. Nell'inventario verranno notate volta per volta, le variazioni e le aggiunte.

Art. 14 Il Conservatore è responsabile della piena osservanza del presente regolamento e della continua vigilanza del materiale artistico, in modo particolare, quando sia ostensibile al pubblico.

Art. 15 È rigorosamente vietato al personale d'introdurre estranei in Galleria nel tempo o nelle ore che essa rimane chiusa al pubblico, di fare qualsiasi cambiamento di quadri, disegni, mobili, ecc., di restaurare o ripulire qualsiasi oggetto d'arte, e di tenere esposti nella Galleria quadri od altro per procurarne la vendita, non escluse le copie delle opere esistenti nella Galleria medesima.

Art. 16 La chiave della Galleria è unica e sarà conservata dal custode della Sede che è tenuto a fare visita notturna ai locali dell'Accademia, nelle ore che verranno determinate.

Art. 17 Il Conservatore ritira i biglietti d'ingresso che saranno distribuiti dal custode della Sede, versandoli settimanalmente in Amministrazione.

DISPOSIZIONI VARIE

Art. 18 Per tutti gli altri oggetti di proprietà dell'Accademia e per i locali in cui essi sono conservati si osserveranno le disposizioni del presente regolamento in quanto siano applicabili.

Art. 19 Nella Galleria e negli altri locali della Sede accademica non si possono conservare oggetti, sia pure a titolo di temporaneo deposito, che non siano di assoluta proprietà dell'Accademia stessa.

Art. 20 Il Magazzino delle collezioni non esposte dovrà essere chiuso. La chiave sarà conservata dal Custode della Sede.

Art. 21 Il collocamento e il restauro di qualsiasi oggetto d'arte dovrà farsi seguendo il disposto dell'art. del richiamato Statuto.

Art. 22 Per l'uso delle Collezioni non contemplate nelle presenti norme si applicheranno quelle disposizioni particolari che verranno determinate dalla Presidenza sempre su proposta o parere dei Soprintendenti.

Il rilievo di Palazzo Carpegna

Margherita Caputo

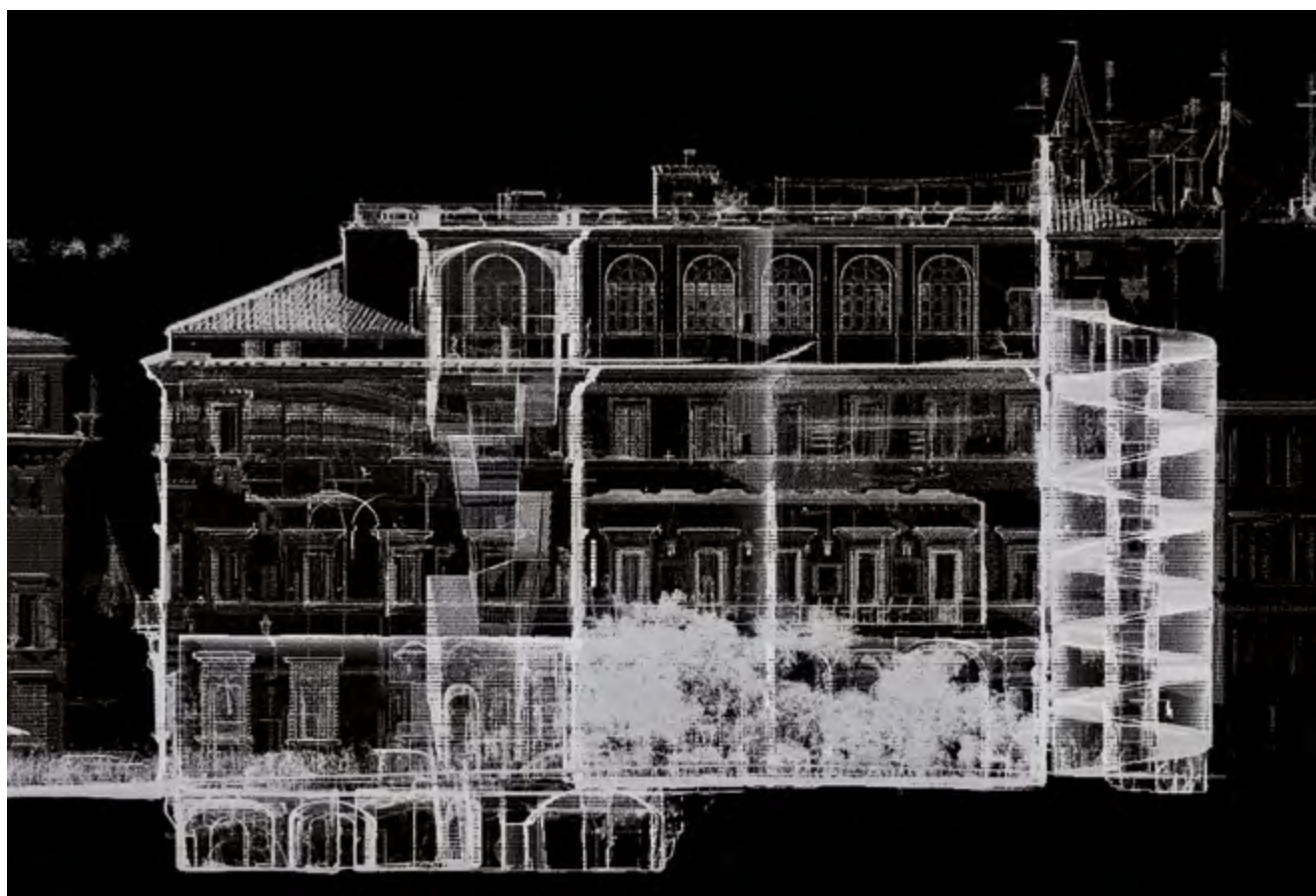
Nell'estate del 2011 Palazzo Carpegna, sede dell'Accademia Nazionale di San Luca dal 1934, è stato oggetto di una campagna di rilevamento sistematico che ha interessato l'intero edificio, dalle cantine alle terrazze, finalizzato alla stesura degli elaborati grafici necessari alla documentazione dello stato attuale e alla redazione di progetti di funzionalizzazione e di adeguamento tecnico-impiantistico¹. L'edificio, che prende il nome dalla famiglia che nel 1638 lo acquistò per farne la sua residenza romana, e che affidò a Francesco Borromini l'incarico di ristrutturarlo e ampliarlo, non deriva da un progetto unitario, ma è il frutto di trasformazioni succedutesi nel tempo, difficilmente distinguibili tra loro se non attraverso uno studio approfondito tanto della documentazione storica rintracciabile², quanto della consistenza dell'edificio. Dalle conoscenze finora acquisite si può affermare che, nella sua configurazione attuale, Palazzo Carpegna è il risultato di almeno quattro importanti interventi di trasformazione: quello dovuto a Pietro Eschinardi, che dal 1625 al 1638 ristruttura gli immobili acquistati dai Padri della Congregazione della Madre di Dio presso la fontana di Trevi³, portando a compimento il prospetto sulla piazza di Cornaro e avviando i lavori della facciata su via della Stamperia; quello che va dal 1638 fino agli anni '50 del Seicento, durante il quale il Palazzo Eschinardi, venduto ai conti di Carpegna-Scavolino, fu ampliato con l'aggiunta di un corpo di fabbrica lungo il vicolo Scavolino e assunse la forma

Saggio già pubblicato in "Atti Accademia Nazionale di San Luca", 2011-2012, pp. 180-207.

1 Il rilievo è stato eseguito dagli architetti Luisa Bogliolo, Margherita Caputo, Giovanni Conte e dal geometra Luigi Caputo riuniti nell'associazione temporanea di professionisti denominata Prospera Survey, su incarico dell'Accademia Nazionale di San Luca.

2 Per le vicende costruttive dell'edificio, si veda I. SALVAGNI, *Palazzo Carpegna 1577-1934*, Roma 2000. Fondamentale per tutti gli studi che seguiranno è il saggio di M. TAFURI, *Borromini in Palazzo Carpegna. Documenti inediti e ipotesi critiche*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", serie XIV, fascicoli 79-84, anno 1967, pp. 85-107.

3 Nella pianta di Roma di Matteo Greuter del 1618 e in quella di Giovanni Maggi del 1625 è rappresentata la situazione dell'isolato nei primi decenni del '600 con il fronte sulla piazza, allora di Cornaro, occupato, nell'angolo verso il vicolo, dalla chiesa dell'Assunta, inaugurata nel 1613 e voluta dai Padri della Congregazione della Madre di Dio in Santa Maria in Portico e dal palazzo Orsini-Mattei su quello opposto. Tra i due edifici la casa della famiglia Morelli, dal fronte stretto tra le due costruzioni laterali. Per la storia dell'isolato cfr. SALVAGNI, *op. cit.*



1. Vista in proiezione ortogonale della nuvola di punti in modalità *Cloud Silhouette*. Il piano di proiezione è parallelo alla facciata sul cortile.

a L, che conserva tuttora, grazie all'intervento di Francesco Borromini; quello che si realizza fino a quasi la prima metà del '700, durante il quale furono attuate alcune trasformazioni in seguito alle quali il progetto borrominiano, non finito, ne risultò definitivamente compromesso; l'ultimo, che assorbe e cancella le trasformazioni che seguirono tra l'Ottocento e i primi anni del Novecento, che vedrà in Gustavo Giovannoni l'artefice della *facies* attuale dell'edificio.

La necessità di eseguirne il rilievo per scopi manutentivi è diventata così l'occasione per ripercorrere le fasi costruttive che hanno portato l'edificio alla configurazione attuale, rintracciandone gli indizi proprio su quello che è il miglior documento di se stesso, ossia l'edificio nella sua fisicità costitutiva. Nella predisposizione del progetto di rilievo si è convenuto di utilizzare le tecnologie più avanzate di acquisizione dei dati, integrando tra loro le funzioni di uno Scanner 3D (una Scan Station2 Leica), che consente di acquisire, in tempi relativamente brevi, le coordinate spaziali di milioni di punti dell'oggetto da rilevare, e di una stazione totale (un Leica TCR 407 Power) per i punti di dettaglio e l'appoggio al rilievo diretto delle zone in ombra.

Sulla base delle peculiarità architettoniche dell'edificio e dell'analisi dei problemi di carattere logistico e operativo si è scelto di effettuare le scansioni delle facciate, degli spazi interni di distribuzione (androne, porticato, scalone e rampa borrominiana, sala conferenze) e delle cantine per un totale di 80 scansioni e una nuvola di oltre 700

milioni di punti. Contestualmente è stato eseguito un rilievo topografico costituito da una poligonale chiusa e bracci liberi per un totale di 102 vertici di stazione dai quali sono stati misurati 130 target per la registrazione delle scansioni e 942 punti di dettaglio per il successivo rilievo diretto. In questo modo si è pervenuti all'acquisizione di tutte le conoscenze utili alla stesura dei grafici di piante, prospetti e sezioni nel loro stato attuale, elaborati informaticamente in funzione della scala di rappresentazione di 1:50, scelta sulla base delle caratteristiche architettoniche e dimensionali dell'edificio e delle richieste della committenza. Per una sua descrizione esaustiva sono state elaborate le piante dei quattro livelli fuori terra, delle cantine e delle coperture, i prospetti che si affacciano su vicolo Scavolino, su piazza dell'Accademia e su via della Stamperia, i prospetti sul cortile, una sezione longitudinale e una trasversale secondo piani opportunamente scelti e una sezione verticale sulla rampa borrominiana⁴.

Se il rilievo è definibile "l'unica tecnica che consente di «misurare» la distanza quasi sempre interposta, e per molte ragioni, fra l'edificio realizzato e quello disegnato"⁵ e se è quasi sempre confermato che gli interventi di trasformazione nella città storica e sui suoi edifici non cancellano mai del tutto le strutture precedenti, ma ad esse si sovrappongono, il rilievo di Palazzo Carpegna, oltre a fornire la conoscenza metrica e formale dello stato di fatto, ben si presta a *misurare* la distanza tra la sua *facies* attuale e i diversi e numerosi interventi che ne hanno caratterizzato la storia, supportati anche dalla vasta documentazione d'archivio, grafica e non solo, giunta fino a noi. In questa sede si proverà a riconoscere la distanza tra lo stato di fatto e il progetto che Francesco Borromini ideò e realizzò, riservandoci di estendere, in uno studio più ampio e sistematico, l'indagine alle fasi successive l'intervento seicentesco.

Dei numerosi disegni che testimoniano le diverse soluzioni architettoniche che l'architetto ticinese elaborò per ampliare il vecchio palazzo Eschinardi secondo le esigenze dei Carpegna, conservati presso la Biblioteca Albertina di Vienna, saranno qui esaminati e confrontati con il rilievo quelli riconducibili alla soluzione finale e quindi realizzata⁶. Si tratta dei disegni Az.Rom1024, Az.Rom1021, Az.Rom1025, Az.Rom1033, Az.Rom1038 e Az.Rom1039, Az.Rom1137 e del disegno Az.Rom1009b attribuito al nipote Bernardo. Per ragioni che illustreremo più avanti saranno esaminati, tra i tan-

4. Gli elaborati di rilievo sono stati così organizzati: pianta del piano interrato a quota - 2,00 m e sezioni verticali (scala 1:100); pianta del piano terra a quota + 2,50 m (scala 1:50); pianta del primo piano a quota + 8,50 m (scala 1:50); pianta del secondo piano a quota + 15,00 m (scala 1:50); pianta del terzo piano a quota + 20,00 m e stralci alle quote + 22,00 m e + 26,00 m (scala 1:50); pianta delle coperture (scala 1:100); prospetto su piazza dell'Accademia di San Luca (scala 1:50); prospetto su via della Stamperia (scala 1:50); prospetto su vicolo Scavolino (scala 1:50); prospetti-sezione sul cortile (scala 1:50); sezione trasversale (scala 1:50); sezione longitudinale (scala 1:50); sezione O-O' (scala 1:50). La restituzione grafica dei dati del rilievo è stata eseguita da Luisa Bogliolo e Margherita Caputo.

5. F. PURINI, *Il Disegno e il Rilievo*, in R. Partenope (a cura di), *Nel Disegno*, Roma 1992, p. 60.

6. Cfr. TAFURI, *op. cit.*, p. 90.

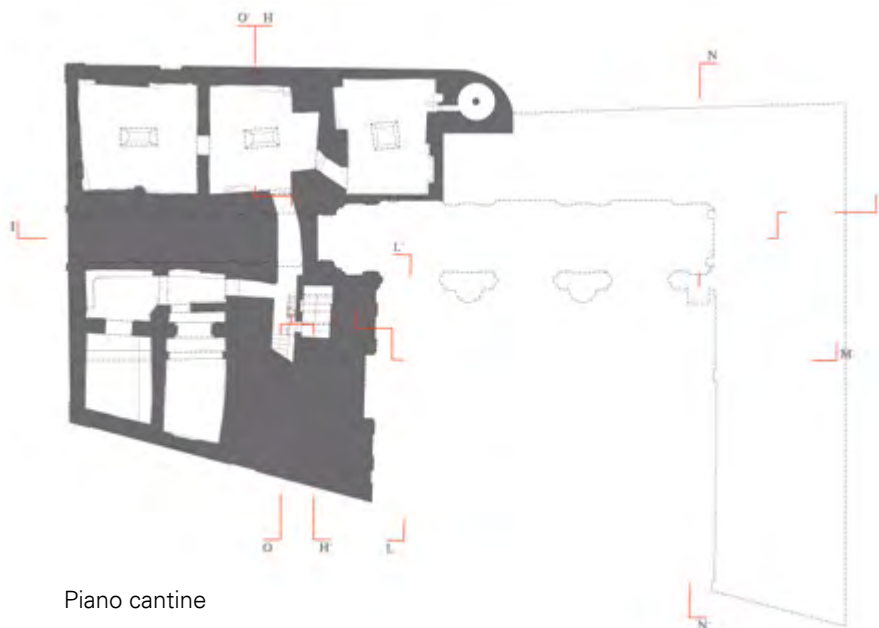
ti riconducibili allo studio di differenti soluzioni per l'ampliamento del palazzo sull'intero isolato, anche i fogli Az.Rom1017a e Az.Rom1017b⁷. Prima di analizzare la soluzione finale progettata e realizzata risulta di notevole importanza individuare i vincoli esistenti con i quali l'architetto fu obbligato a confrontarsi. Vincoli economici, come la ricerca storica ha confermato⁸, che porteranno alla decisione di limitare l'intervento alla porzione nord dell'intero isolato che i Carpegna erano riusciti ad acquistare, e quindi unificare almeno come proprietà, dal 1638. Ma anche fisici, dovuti tanto alla forma e all'orientamento del lotto, quanto alla scelta di non sacrificare, probabilmente per le stesse ragioni economiche, l'edificio esistente.

Il palazzo di Pietro Eschinardi

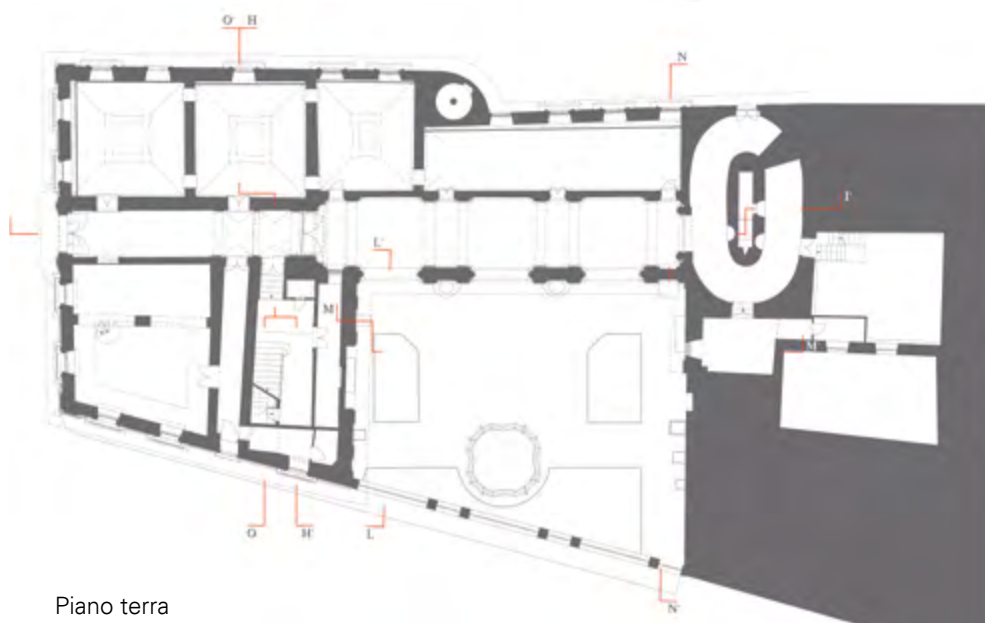
Proprio il *corpus* dei disegni di Francesco Borromi riferibili a Palazzo Carpegna contiene i dati che consentono di ricostruire la consistenza dell'edificio venduto da Pietro Eschinardi e quindi verificare come quei vincoli trovino composizione nella soluzione finale. Dovendo intervenire su una

7. Il confronto è stato effettuato utilizzando la riproduzione digitale dei disegni di Francesco Borromi resa disponibile dalla Biblioteca Albertina di Vienna nel 1997, a cura di Richard Bösel ed Elisabeth Sladek.

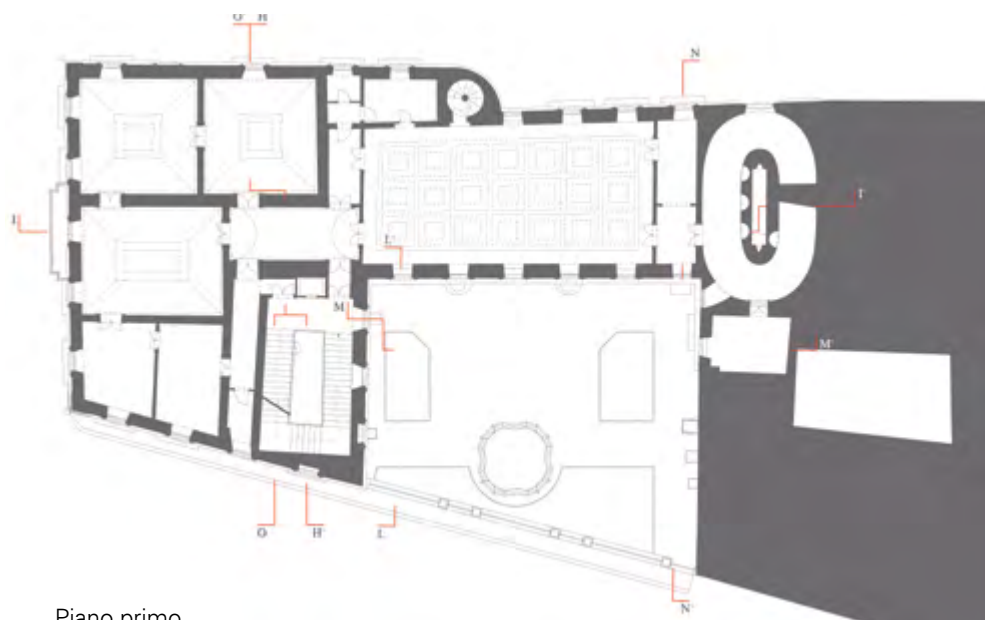
8. Vedi nota 2.



Piano cantine



Piano terra



Piano primo

preesistenza, Borromini rileva puntualmente lo stato di fatto⁹. E in tutti i grafici relativi allo studio delle diverse ipotesi di ampliamento dell'edificio, tanto quelle in cui l'intervento è limitato alla porzione più a nord del lotto di proprietà Carpegna, quanto quelle in cui risulta coinvolto l'intero isolato, le murature esistenti sono sempre distinte graficamente da quelle di progetto¹⁰.

I disegni Az.Rom1137 (uno schizzo quotato della facciata di palazzo Carpegna) e Az.Rom1033 (il prospetto su via della Stamperia del progetto di ampliamento) consentono invece di descrivere l'aspetto esterno dell'edificio (sulla piazza allora di Cornaro, oggi dell'Accademia, e sulla strada che porta alla fontana di Trevi, oggi via della Stamperia).

I fogli Az.Rom1017a e Az.Rom1017b, pur non appartenenti al *corpus* di disegni di studio per la soluzione finale, sono qui analizzati perché mostrano chiaramente l'impianto planimetrico del vecchio palazzo Eschinardi le cui murature, non coinvolte nel progetto di ampliamento, sono campite con un tratteggio a sanguigna.

Sovrapponendo ad essi i corrispondenti grafici di rilievo del piano terra e del piano nobile appare evidente che, almeno per i primi due piani fuori terra e per le cantine, come si vedrà più avanti, la porzione dell'attuale Palazzo Carpegna compresa tra la piazza dell'Accademia, le prime tre delle quattro campate su via della Stamperia e la facciata sul vicolo Scavolino fino a poco prima del volume dell'attuale scala a chiocciola, corrisponde all'edificio che i Carpegna acquistarono da Pietro Eschinardi. E ciò è anche più evidente se si esaminano i già citati fogli Az.Rom1137 e Az.Rom1033 relativi ai prospetti sulla piazza e su via della Stamperia. È ben visibile che l'attuale atrio coperto da una volta a botte e i primi due ambienti alla sua sinistra coincidono perfettamente, per dimensioni e punti di accesso, con le sale del palazzo Eschinardi,



A pagina 34
2. Restituzione grafica del rilievo: piante piano cantine, terra e primo.

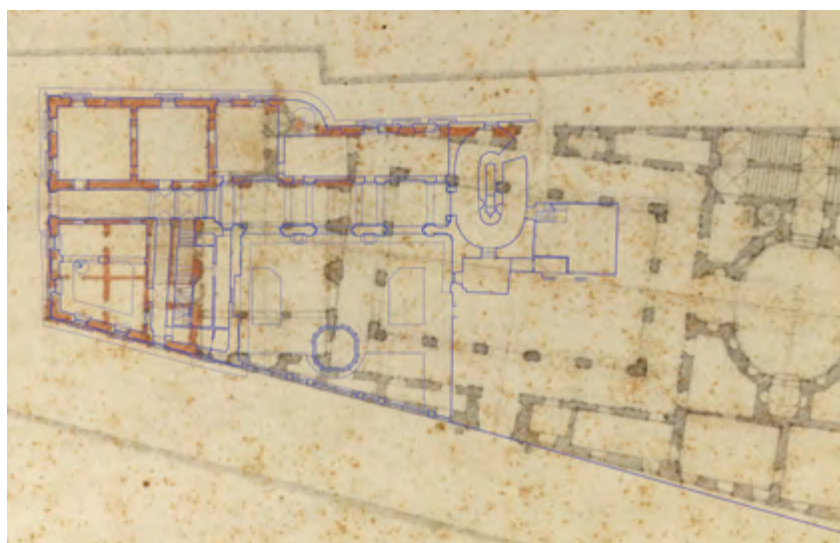
In questa pagina
3. Restituzione grafica del rilievo: prospetto su piazza dell'Accademia di San Luca.

9. Anche per il progetto della chiesa e del convento di San Carlo alle Quattro Fontane Borromini lavora su un lotto esistente e in parte edificato del quale esegue un rilievo la cui accuratezza e precisione è stata verificata da chi scrive sovrapponendo al foglio Az.Rom171 il rilievo integrato effettuato nel 1998 in occasione del centenario della nascita di Francesco Borromini. Cfr. A. SARTOR, *Il rilievo della fabbrica di San Carlo alle Quattro Fontane. Un contributo alla conoscenza delle idee progettuali dello spazio interno*, in C. L. Frommel, E. Sladeck (a cura di), *Francesco Borromini*, atti del convegno internazionale (Roma 13-15 gennaio 2000), Milano 2000, pp. 381-389.

10. Nei disegni Az.Rom1017a, Az.Rom1017b, Az.Rom1019b le murature esistenti sono evidenziate con un tratteggio a sanguigna; nei disegni Az.Rom1014a, Az.Rom1014b, Az.Rom1010, il trattamento grafico è invertito.

anche se comunicanti tra loro attraverso varchi posti in posizione diversa da quelli attuali. Queste due sale, oggi come allora, comunicano con un altro ambiente affacciato sul vicolo Scavolino, dove una scala a chiocciola occupava l'angolo concavo creato dal fronte arretrato della facciata corrispondente al corpo di fabbrica appena avviato nella sua costruzione da Pietro Eschinardi. Se i primi due ambienti trovano una perfetta corrispondenza con quelli rilevati da Francesco Borromini, non così risulta per il terzo ambiente, quello adiacente alla scala a chiocciola, che oggi è più largo di quanto non fosse nel '600. Questo è infatti uno dei punti critici (l'innesto tra la vecchia fabbrica e il nuovo edificio) che Francesco Borromini si trovò a risolvere, documentato nelle diverse soluzioni graficizzate sin nei suoi primi studi¹¹. A destra dell'androne due porte introducevano ad altrettante sale¹², comunicanti con altre due affacciate su via della Stamperia. Le finestre coincidono per numero e posizione, mentre appare diversa la posizione delle pareti interne, la cui giacitura trova conferma nelle cantine dove, in corrispondenza di queste pareti, vi sono muri e archi di scarico.

Nel foglio Az.Rom 1017a è visibile la scala a due rampe che conduceva al piano nobile. Sono evidenti la coincidenza del muro centrale della rampa del palazzo seicentesco con il muro d'ambito dell'attuale corridoio che qui, come ai piani superiori, resta a memoria di quella scala poi sacrificata, e la perfetta sovrapposizione della rampa che porta al piano delle cantine sottostanti. Nello stesso foglio è disegnata l'articolazione



4. Il rilievo del piano terra sovrapposto al disegno di Francesco Borromini, foglio Az.Rom1017a, Albertina, Vienna (sopra) e quello del piano primo sovrapposto al foglio Az.Rom1017b (sotto).

Le murature che attualmente coincidono con quelle evidenziate a sanguigna documentano la consistenza dell'edificio che Borromini si troverà a trasformare e ampliare.

11. Nei fogli Az.Rom1023, 1022, 1027, 1028, 1026, 1029, 1017a, 1017, 1017b, 1013, il dente sul vicolo, contenente la scala a lumaca, è risolto con un raccordo concavo dell'angolo. Nei disegni fogli Az.Rom1014a, 1014, 1016, 1014b, 1010, 1011, 1009, 1015, 1012, l'angolo rimane retto e all'interno trova collocazione la scala a lumaca; nei fogli Az.Rom1019 e 1019b il raccordo è con un piano a 45 gradi e scompare la scala a lumaca; nei fogli Az.Rom1019a e 1018 l'angolo è retto. La soluzione poi realizzata, con il raccordo convesso, comparirà soltanto nei disegni per il progetto definitivo, anche se nel foglio Az.Rom1024 il raccordo compare ancora una volta concavo.

12. Il varco più vicino all'ingresso è ancora oggi presente nella porta chiusa, non più utilizzata per accedere a quest'ala dell'edificio.

planimetrica della facciata sul cortile di palazzo Eschinardi, con la quale Francesco Borromini dovrà rapportarsi nel punto di attacco con il suo porticato. Purtroppo, nel disegno attribuito a Bernardo Borromini, il foglio Az.Rom1009b, dove in maniera dettagliata è disegnata la soluzione finale del progetto di ampliamento, l'edificio esistente è indicato solo nel suo ingombro planimetrico e quindi risulta difficoltoso ipotizzarne l'aspetto¹³.

Al primo piano, cui si giungeva percorrendo la scala a due rampe, con pianerottoli sostenuti da volte

a crociera, tutti gli ambienti, eccetto quelli frutto dell'ampliamento borrominiano, coincidono con gli attuali, a meno di alcune divisioni interne. Le prime due stanze a partire dalla piazza, che oggi si affacciano sul vicolo, erano un grande unico salone con un camino posto al centro della parete tra le due finestre (oggi, in corrispondenza del camino, vi è sul prospetto una finestra murata, che si ripete per i tre piani) dal quale si accedeva ad una piccola cappella collegata direttamente al piano terra dalla scala a chiocciola; la sala all'angolo verso via della Stamperia è oggi divisa in due ambienti più piccoli; quella centrale, con il balcone in corrispondenza del portale d'ingresso, è la stessa del vecchio palazzo seicentesco. Come nella pianta del piano terra, anche in questa del piano nobile risulta evidente, ed è confermato dal rilievo, l'orientamento, impercettibilmente diverso, delle murature corrispondenti alla porzione di edificio sul vicolo Scavolino rispetto a quelle della parte affacciata su via della Stamperia, ben evidenziato dai due muri corrispondenti ad una delle rampe della antica scala, ora occupata dal corridoio ai vari piani, adiacente lo scalone attuale. Non solo: soprattutto al primo piano è evidente che le due pareti con le quali il palazzo terminava sul retro non sono complanari. Questo indizio, unitamente all'analisi della disposizione delle murature al livello delle cantine, lascia supporre che ci si trovi in presenza di più e differenti corpi di fabbrica poi unificati nel nuovo edificio. Non vi era forse una chiesa a navata unica nell'angolo verso il vicolo e su quello opposto non vi era il



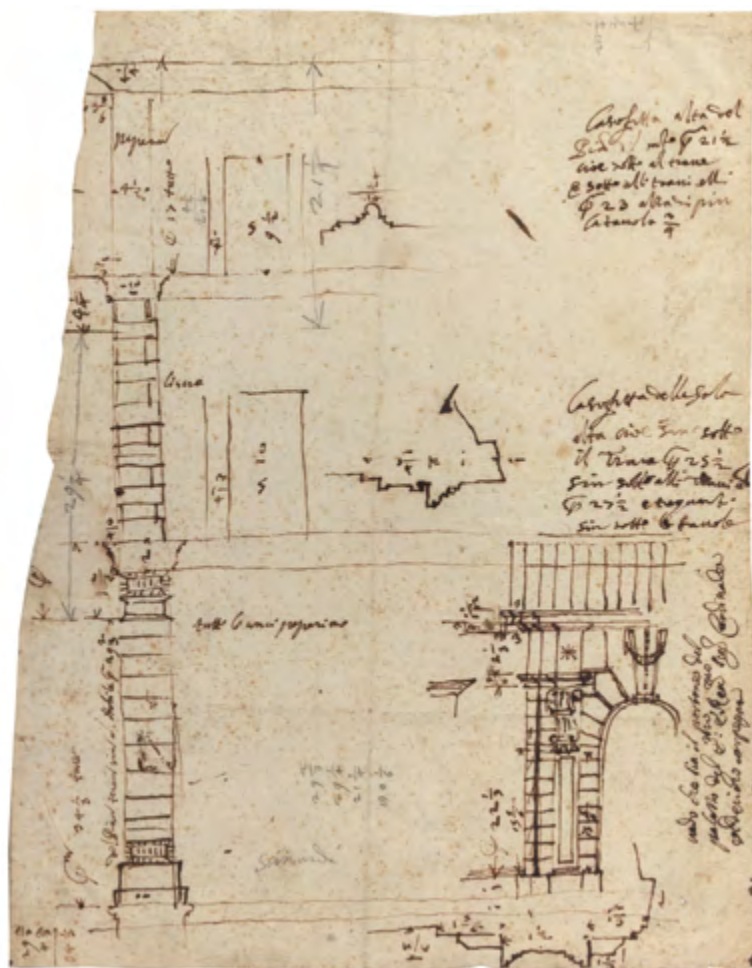
5. Il rilievo del piano delle cantine sovrapposto al disegno di Francesco Borromini, foglio Az.Rom1017a (Albertina, Vienna).

13. Nelle piante e vedute che mostrano Palazzo Carpegna subito dopo l'intervento borrominiano il primo livello delle facciate sul cortile è sempre coperto dai corpi di fabbrica vicini.

palazzetto degli Orsini? E in mezzo, tra essi, una piccola abitazione?¹⁴

Tutto ciò sembra trovare ulteriore conferma dall'esame delle cantine al piano interrato. La loro consistenza attuale è data da tre ambienti sul vicolo Scavolino coperti a volta, da due ambienti, anch'essi coperti a volta, verso via della Stamperia, accessibili da un vano rettangolare, e dalla rampa di scale che dal piano terra porta al livello inferiore. Confrontando la pianta a questo livello con quella del piano terra e con il foglio Az.Rom1017a è evidente che si tratti delle fondazioni del nucleo originario di palazzo Eschinardi. Ma se Pietro Eschinardi non edificò *ex novo* il suo palazzo, ma ristrutturò gli edifici di proprietà della Congregazione dei Padri della Congregazione della Madre di Dio, le murature al piano delle cantine sono ancora più antiche, e potrebbero appartenere agli immobili acquistati e ristrutturati dai Padri, tra cui il palazzo degli Orsini, che occupava l'angolo nord-ovest dell'isolato e la chiesa dell'Assunta, costruita sul luogo di un piccolo edificio sacro acquistato prima del 1612¹⁵.

I primi due ambienti verso la piazza, adiacenti al vicolo, comunicano tra loro con un passaggio ad arco, eccentrico verso l'asse della facciata. Quello più lontano dalla piazza, di forma pressoché quadrata come il primo presenta, sul lato parallelo a quello sul quale si apre l'arco che li collega, angoli convessi, che potrebbero ulteriormente essere messi in relazione alla presenza della chiesa superiore, costituendo la base dell'arco trionfale in corrispondenza dell'altare della chiesa dedicata all'Assunta, inaugurata il 14 agosto del 1613. Il terzo ambiente sul lato del vicolo appare differente per conformazione e struttura ai due adiacenti. Esso comunica direttamente con il piano terra tramite la scala a lumaca, lì ricollocata da Francesco Borromini in sostituzione di quella preesistente, cui si giunge dopo aver superato una rampa rettilinea che intercetta, ad una quota più in alto rispetto al piano delle cantine, la scala a lumaca che porta ai piani superiori. Come mai non vi è traccia del volume cilindrico della scala al piano delle cantine? Tutto lascia pensare che per qualche ragione di



6. Francesco Borromini e Bernardo Castelli Borromini, schizzo con annotazioni di misure e materiali della facciata di palazzo Carpegna, foglio Az.Rom1137 (Albertina, Vienna).

14. Cfr. SALVAGNI, *op. cit.*, pp. 28-35.

15. Ivi, p. 28.

economia (di tempi e di denaro) si sia deciso di non raggiungere il piano di fondazione esistente, ma di attestarsi ad una quota più superficiale¹⁶. Proseguendo con queste considerazioni è lecito ipotizzare che gli ambienti verso via della Stamperia possano appartenere al palazzo Orsini, venduto ai Padri della Congregazione della Madre di Dio insieme al giardino retrosante, affacciato su via della Stamperia e coincidente con lo spazio del cortile attuale¹⁷.

Il prospetto sull'attuale piazza dell'Accademia è quello più omogeneo nelle sue parti e nulla sembra abbia alterato l'impianto originario del 1638¹⁸. Ancora una volta i disegni di Francesco Borromini confermano le informazioni desumibili dalla documentazione storica. Il foglio Az.Rom1137 è uno schizzo a penna di metà della facciata sulla piazza, scandita dalla sue linee principali, della quale sono caratterizzati il cantonale bugnato verso il vicolo e metà del portale di ingresso; ad essi si aggiungono la linea del basamento e quelle dei due marcapiani, le finestre al primo e al secondo piano (accennate nella loro sagoma della quale sono date le misure principali) con i relativi profili modanati, delineati a parte nel dettaglio, il portale bugnato con il suo profilo orizzontale, dove è chiaramente disegnata la parasta di travertino a sostegno del balcone superiore, considerata un'aggiunta posteriore¹⁹, ma che invece risale alla fabbrica di Pietro Eschinardi. Alcune annotazioni tra le tante indicano il tipo di finitura delle bugne del cantonale e il criterio di misurazione degli interpiani. A Borromini interessano tutti i dati necessari per rapportarsi all'edificio esistente, primi fra tutti le quote dei livelli interni e gli allineamenti principali esterni, come si potrà osservare analizzando il disegno di progetto per la facciata su via della Stamperia, il foglio Az.Rom1033, dove le linee architettoniche relative all'ampliamento dell'edificio riprendono quelle della porzione esistente²⁰.

Dai documenti storici si ricava che la facciata su via della Stamperia del palazzo Eschinardi fu solo avviata; il suo completamento, secondo il modello dell'edificio esistente, avvenne nella prima fase dei lavori diretti da Francesco Borromini. Nel foglio

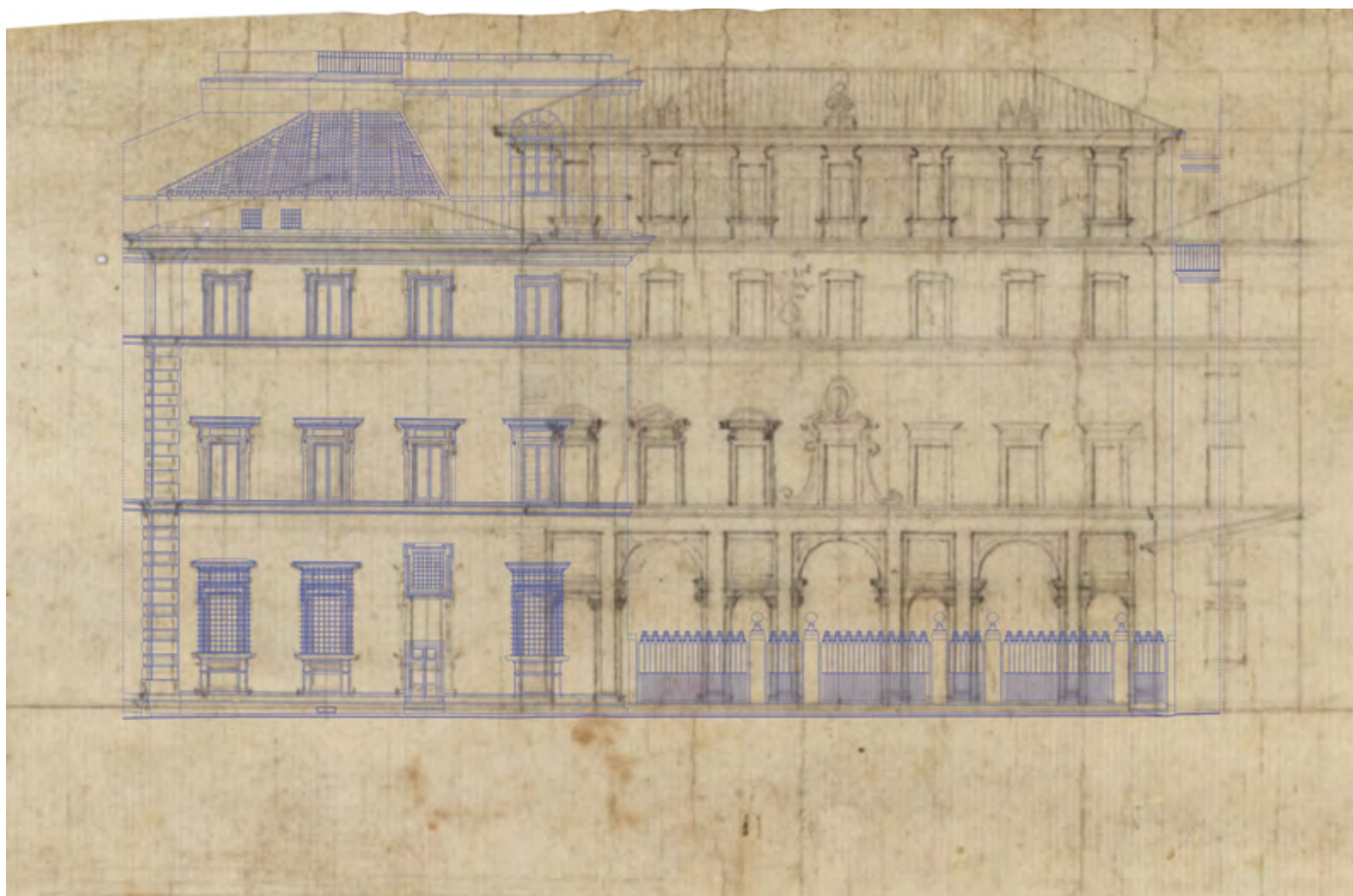
16. Questa considerazione può non essere lontana dal vero se si considera che tutta l'ala aggiunta da Borromini avrà fondazioni che risulteranno insufficienti alla stabilità dell'edificio. Ivi, pp. 112-119.

17. Da quanto esposto finora e da quanto ricostruito nell'ambito storico si può affermare che l'attuale cortile non fu mai occupato da costruzioni, se si eccettua quanto previsto nel progetto di ristrutturazione e ampliamento per la sede del Banco di Santo Spirito del 1928, che però non fu portato a termine e del quale non si sa quanto effettivamente fosse stato costruito. I grafici di quel progetto sono pubblicati in: Ivi, pp. 148-150.

18. Ad una attenta osservazione appare chiaro che il tetto a padiglione è stato rialzato rispetto alla originaria quota di imposta, al di sopra del cornicione, documentata nel foglio Az.Rom1033. Ciò si deve all'intervento di restauro intrapreso nel secondo decennio del '900, che ripropone il tetto a padiglione, eliminando le superfetazioni stratificatesi negli anni.

19. SALVAGNI, *op. cit.*, p. 41.

20. Nel foglio sono disegnati in continuità la porzione di prospetto su via della Stamperia relativa a palazzo Eschinardi e il prospetto sul cortile corrispondente all'ampliamento. Nella realtà i due prospetti giacciono su allineamenti planimetrici differenti.



Az.Rom1033 questa parte, data come finita, coincide con le prime tre campate attuali fino all'altezza del cornicione: le differenze con la situazione attuale riguardano l'aggiunta di una quarta campata²¹, che comprometterà definitivamente l'intervento borrominiano, e l'eliminazione della finestra al piano terra della terza campata, sostituita da una porta di servizio e una finestra che dà luce al mezzanino. Questa configurazione è chiaramente visibile nella veduta della Fontana di Trevi di Giovan Battista Piranesi del 1773, che registra l'avvenuta trasformazione all'interno dell'edificio in seguito alla quale la scala a due rampe del palazzo Eschinardi, ancora in uso al tempo dei Carpegna, sarà sostituita, forse per motivi statici, da un'altra, ruotata di 90 gradi

21. L'aggiunta della quarta campata sul fronte di palazzo Eschinardi è frutto di interventi successivi. Il primo risale a circa 50 anni dopo il cantiere borrominiano, e si deve all'iniziativa dell'architetto Matteo Sassi chiamato a risolvere alcuni problemi di stabilità dell'edificio, a seguito del terremoto del 1706. Proprio per consolidare la facciata sul giardino del vecchio palazzo fu costruito un portico a due campate con soprastante terrazza. Negli anni '30 del Settecento l'architetto Francesco Ferrari interviene trasformando il portico precedente a due campate in portico ad una campata sola simile, nella decorazione, a quelle del portico borrominiano e ampliando su di esso gli appartamenti ai piani superiori. Cfr., TAFURI, *op. cit.*, pp. 100-101 e SALVAGNI, *op. cit.*, capitolo V.

7. Il rilievo del prospetto lungo via della Stamperia sovrapposto al disegno di Francesco Borromini, foglio Az.Rom1033 (Albertina, Vienna), riprodotto qui per la porzione relativa al prospetto. Nel margine inferiore dell'intero foglio sono presenti gli schizzi delle campate del portico e dei profili dei pilastri; nel margine destro il profilo delle modanature della facciata. Nella sovrapposizione è evidente l'aggiunta della quarta campata al corpo originario del palazzo Eschinardi.

rispetto alla precedente, che lascerà libera una delle campate della rampa, trasformata nel corridoio ancora oggi percorribile ai vari livelli²².

I disegni borrominiani non forniscono indicazioni circa l'aspetto del prospetto su vicolo Scavolino. Non vi è traccia della situazione ante e post l'intervento di ampliamento. Ma da un disegno dello "stato attuale" di quel fronte, facente parte dei grafici di progetto per l'adattamento di Palazzo Carpegna a sede del Banco di Santo Spirito del 1928²³, si evince che, con molta probabilità, quel prospetto non fu mai definito nel suo aspetto esteriore, né al tempo di Piero Eschinardi, né al tempo dei Carpegna, né successivamente²⁴, fino all'adattamento dell'ex Palazzo Carpegna a sede dell'Accademia Nazionale di San Luca.

Il palazzo dei conti Carpegna

L'immagine più significativa che documenta lo stato finale dell'edificio realizzato secondo il programma di adattamento concordato tra il cardinale Urderico Carpegna e il suo architetto, è il disegno preparatorio per la successiva incisione di Lievin Cruyl del 1665, 22 anni dopo l'inizio dei lavori e 16 dopo l'ultima "misura" della fabbrica tarata da Borromini del 20 aprile 1649²⁵, che mostra l'edificio finito nella volumetria ma ancora incompiuto. Lo stato dei luoghi lì rappresentati trova corrispondenza nei disegni di Francesco Borromini.

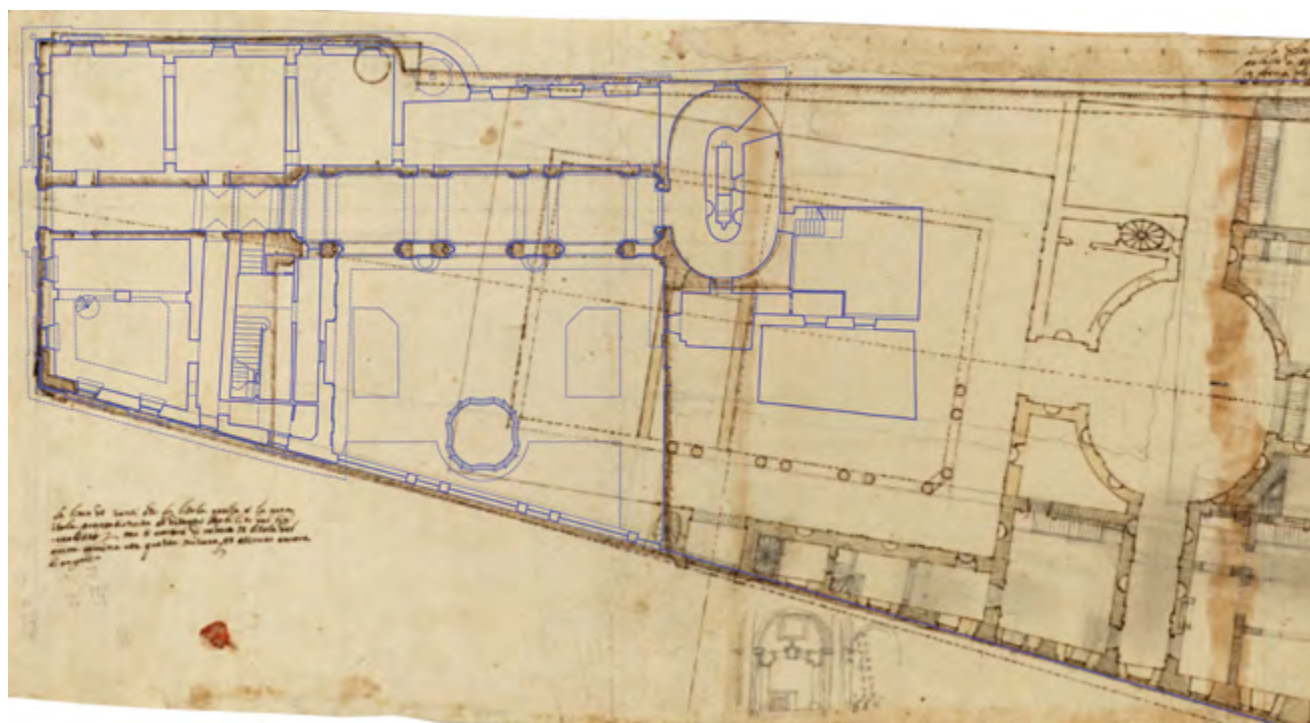
Il foglio Az.Rom1009b, attribuito a Bernardo Borromini, può essere considerato la sintesi del progetto di ampliamento. Qui ne sono fissati i punti cardine: l'ingresso dell'edificio esistente, conservando la sua funzione e il suo aspetto, diventa lo spunto per organizzare un percorso che, attraversando in profondità il lotto disponibile, tramite un porticato aperto sul cortile, ne raggiunge il limite sud con una rampa elicoidale che collega verticalmente i livelli superiori. Ad esso si affianca un ambiente rettangolare affacciato su vicolo Scavolino, illuminato da ampie aperture in corrispondenza delle campate maggiori del porticato, come documentato nel rilievo di Francesco Ferrari del 1732. In questo disegno si può notare che anche la sala a pianta quadrata adiacente alla scala a lumaca comunicava con il porticato tramite una grande apertura. Successivamente in questi ambienti saranno modificati gli accessi: chiuse le grandi luci, verranno aperti piccoli passaggi nelle campate minori. Nel rilievo di Francesco Ferrari sono segnate anche le due sole finestre su vicolo Scavolino che

22. La documentazione della trasformazione è documentata nel disegno di rilievo di Francesco Ferrari del 1732, conservata presso l'Archivio Falconieri-Carpegna a Scavolino. Cfr. TAFURI, *op. cit.*, p. 88 e SALVAGNI, *op. cit.*, p. 80.

23. I disegni sono conservati presso conservato presso l'Archivio dei Servizi Tecnici del Governatorato. Cfr. SALVAGNI, *op. cit.*, pp. 148-150.

24. Ancora nel 1928 erano leggibili le stratificazioni successive che hanno caratterizzato la storia dell'edificio.

25. Cfr. SALVAGNI, *op. cit.*, p. 98.



8. Il rilievo del piano terra sovrapposto al disegno di Bernardo Castelli Borromini, foglio Az. Rom1009b (Albertina, Vienna). Si noti la coincidenza non solo delle murature e delle aperture, sia nell'edificio corrispondente a palazzo Eschinardi, sia nella parte relativa all'ampliamento borrominiano, ma anche dell'ingombro della rampa elicoidale.

illuminavano la sala adiacente il porticato, che coincidono con quelle ancora *in situ* documentate nel rilievo del prospetto sul vicolo del 1928²⁶. La vecchia ala rimane immutata e conserva la sua scala a due rampe, mentre il nuovo corpo di fabbrica, che si sviluppa lungo vicolo Scavolino e si apre sul cortile, sarà servito dalla rampa elicoidale. La fabbrica così impostata privilegia un affaccio non diretto su via della Stamperia, mediato dallo spazio trapezoidale del cortile. Lo schema planimetrico, semplice e funzionale, è lontano dalle articolate, grandiose soluzioni studiate per il Palazzo Carpegna affacciato direttamente sulla piazza di Trevi, per il quale Borromini prefigurava un fronte compatto nel quale “permane, vittoriosa, l’idea conservatrice di tessuto urbano che aveva dominato [...] il clima culturale del ’500 romano”²⁷. E la facciata sul cortile, l’unica di cui ci sia rimasto il disegno, e l’unica che avesse rilevanza proprio per la relazione che instaura con lo spazio aperto, semplice nelle sue linee che si riallacciano a quelle dell’edificio esistente, testimonia un atteggiamento “moderato”²⁸ di continuità con il tessuto urbano circostante.

L’elemento al quale Borromini affida la rappresentatività della residenza della famiglia Carpegna è quindi il sistema dei percorsi orizzontali e verticali sintetizzabile nella successione *atrio-porticato-rampa* dove questi ultimi “sono i termini di una complessa relazione dialettica”²⁹ e il bizzarro portale fa da cerniera tra i due³⁰. La pianta di

26. Vedi nota 22.

27. Cfr. TAFURI, *op. cit.*, p. 98.

28. Ivi, p. 94.

29. Ivi, p. 93.

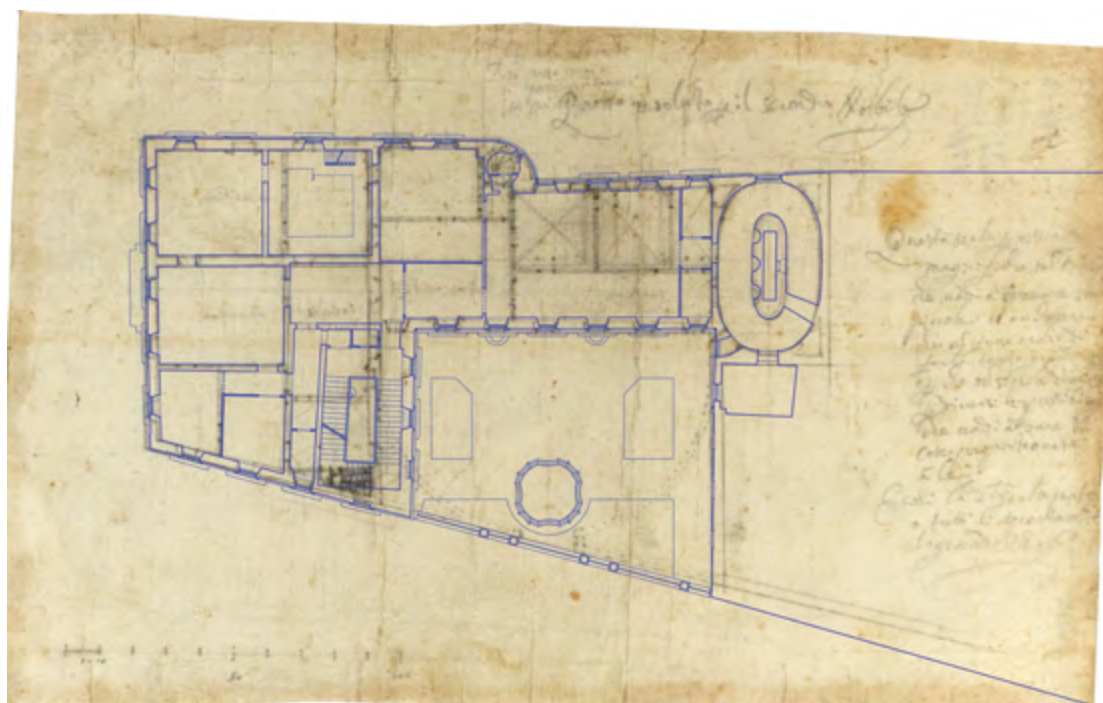
30. Ivi, p. 103.

Bernardo e il prospetto del foglio Az.Rom1033, confrontati con il rilievo, mostrano la perfetta corrispondenza della realizzazione al progetto, evidente nella scansione del portico e nel volume della rampa, ma anche le alterazioni conseguenti agli interventi successivi.

Il porticato al piano terra, innestandosi all'atrio con una larghezza maggiore, si raccorda all'esistente con la concavità dei suoi angoli e l'inflessione della cornice

nel punto di attacco con la volta a botte dell'atrio, che ha il suo punto di imposta più basso³¹. Scandito da tre campate pressoché quadrate, alternate a quattro campate rettangolari, il porticato si apriva sul cortile con tre arcate policentriche, sostenute da pilastri con colonne inalveolate, separate da campate più strette, aperte ad arco, con specchiature rettangolari nella porzione superiore. Il ritmo alternato è simile a quello adottato da Borromini sia nella facciata sul giardino del convento della vicina chiesa di San Carlo alle Quattro Fontane, sia a quello delle pareti della navata principale della basilica di San Giovanni in Laterano³².

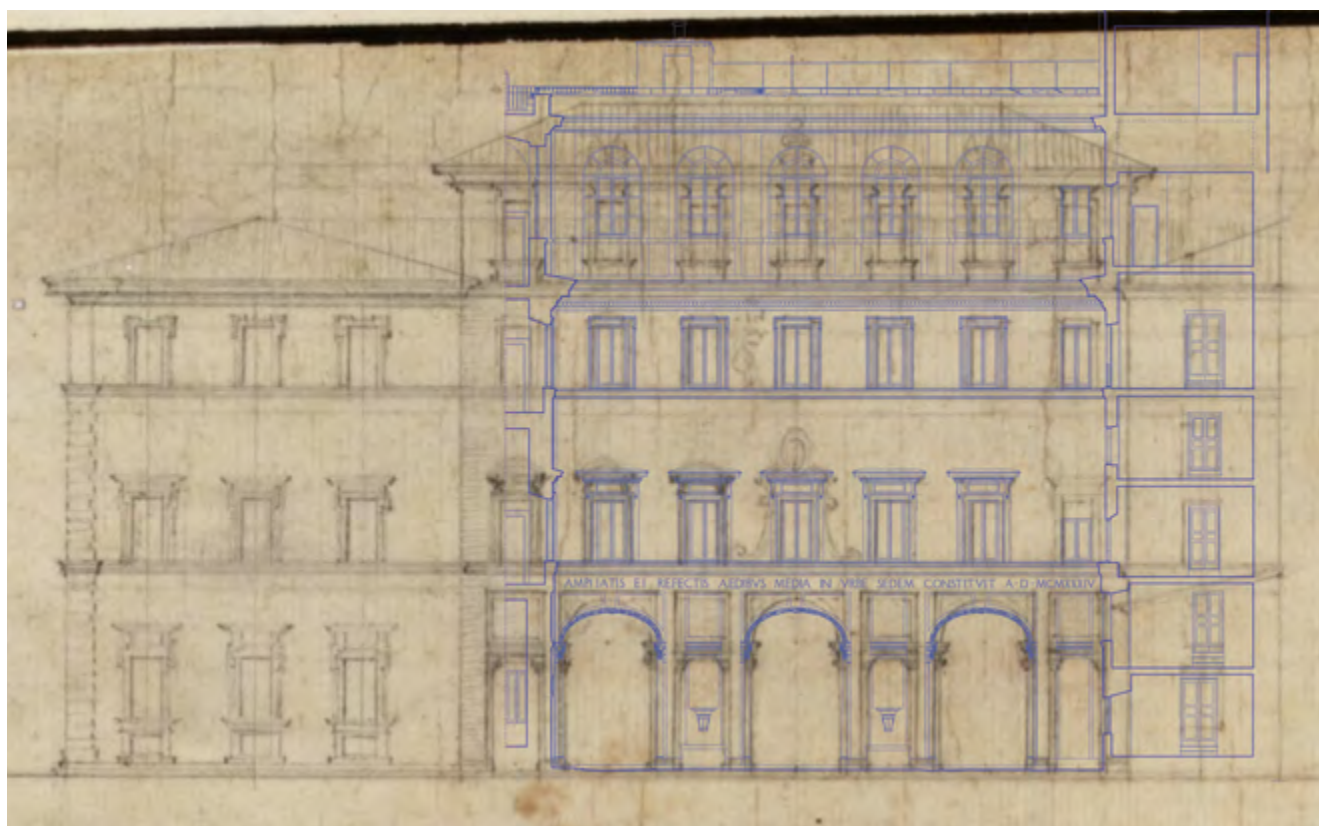
Il prospetto, e ancor più la pianta del piano terra, mostrano che le campate più strette erano anch'esse aperte, cosicché il portico risultava molto più luminoso. La loro chiusura, arricchita dalla presenza di mensole con getti d'acqua, si deve a Matteo Sassi, chiamato a eseguire opere sull'edificio tra il 1697 e il 1718. Come risulta dai documenti, a seguito del terremoto del 1706, si manifestarono cedimenti strutturali su alcune parti dell'edificio: alla rampa e al portico borrominiani, alla scala principale e alla facciata sud dell'ala vecchia. Gli interventi realizzati per risolvere i problemi di stabilità cominciano a compromettere la *facies* della fabbrica borrominiana, primo fra tutti quello che vede l'aggiunta della quarta campata al prospetto su via della Stamperia, che chiude la prima campata del porticato. Dell'addizione del nuovo volume, ormai del tutto mimetizzato, resta traccia nella non complanarità di quel tratto, emersa durante l'elaborazione delle sezioni orizzontali dei tre piani fuori terra.



9. Il rilievo del piano secondo sovrapposto al disegno di Francesco Borromini e Giovanni Battista Fontana, foglio Az.Rom1021 (Albertina, Vienna), relativo alla pianta del secondo piano nobile. Si noti che la scala a doppia rampa del palazzo Eschinardi viene sostituita, da questo piano in poi, da una piccola scala a pianta pressoché triangolare, posta lungo via della Stamperia.

31. Ivi, p. 101.

32. L'assonanza era stata evidenziata da Gustavo Giovannoni, come riferisce TAFURI: Ivi, p. 104, nota 17.



10. Il rilievo del prospetto sul cortile sovrapposto al disegno di Francesco Borromini, foglio Az.Rom1033 (Albertina, Vienna), particolare. È evidente la chiusura della campate a sinistra che compromette la simmetria della facciata. L'intervento novecentesco, che sostituisce il quarto piano fuori terra dell'edificio, ha un'altezza notevolmente maggiore rispetto al progetto seicentesco. Si noti, a destra, il prospetto della rampa elicoidale che arrivava solo al secondo piano nobile.

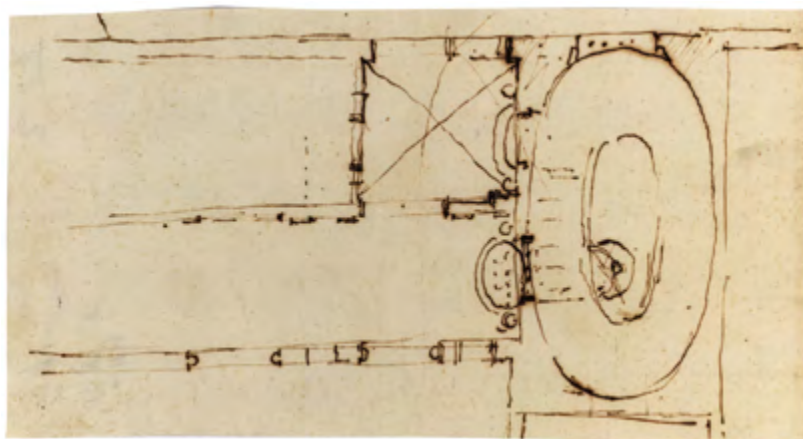
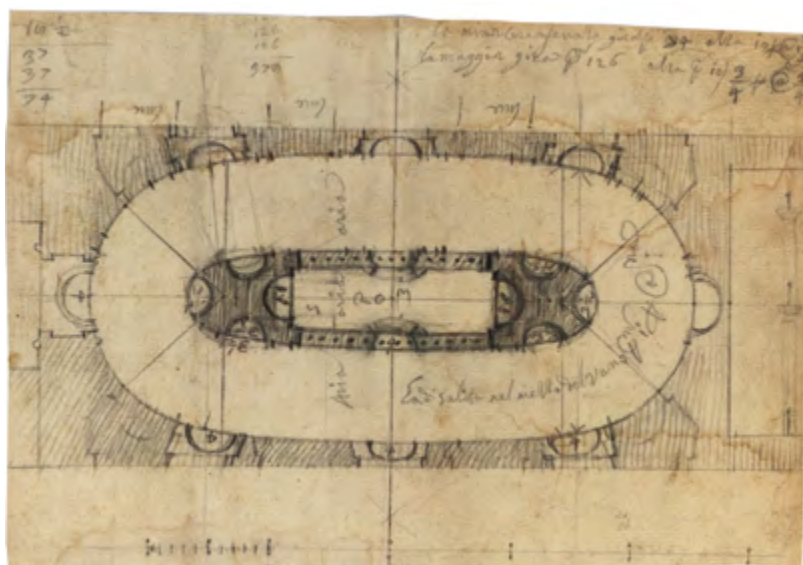
La facciata, che Francesco Borromini realizza su tre livelli oltre il piano terra, era scandita da sette assi equivalenti dei quali, quello centrale, era sottolineato dalla decorazione a volute laterali della finestra al piano nobile e da un fastigio di coronamento al di sopra del cornicione. Oggi ridotti a sei, mostrano chiaramente l'alterazione dei rapporti di simmetria e assialità tra pieni e vuoti. Per dissimulare questa asimmetria, l'ultima fila di finestre verso sud è stata privata delle cornici, così da focalizzare l'attenzione sulla campata centrale, originariamente in asse rispetto a tutto il prospetto. Per le arcate del porticato affacciate sul cortile Borromini aveva ipotizzato un profilo a tutto sesto, come mostra il segno della punta del compasso alla quota dell'imposta nel foglio Az.Rom1033. Saranno realizzati invece secondo una curva policentrica, probabilmente per i vincoli derivanti dalla quota del solaio del primo piano e dallo spazio risultante tra la facciata sud dell'esistente edificio e il volume della rampa elicoidale. Sul margine inferiore dello stesso foglio Borromini annota, in uno schizzo a matita del prospetto del portico, le misure in palmi della larghezza delle campate: la più ampia è quotata 16 o 12 palmi, la più piccola 6: il rilievo conferma la misura delle campate più strette (circa 1,34 m) mentre quelle maggiori risultano di circa 16 palmi, misurate però alla specchiatura interna, mentre nel disegno di Borromini la stessa misura si riferisce alla distanza tra le colonne.

La facciata a quattro livelli progettata e realizzata da Borromini sarà completata da Francesco Ferrari, che sceglierà di procedere per assonanza e continuità nel disegno delle cornici delle finestre e dei marcapiani delle facciate ovest e sud del corti-

le, cancellando le differenze di linguaggio che comunque Borromini avrebbe conservato tra l'esistente e il nuovo.

L'elemento più scenografico della realizzazione borrominiana è certamente il "bizzarro" portale che assolve al duplice compito di fare da sfondo al porticato e di preludere allo svolgersi della rampa³³, senza dimenticare la funzionalità della sua presenza che maschera ingegnosamente lo spessore, pur sottile (tra 19 e 26 cm), della rampa elicoidale. Tralasciando la sua descrizione, per la quale si rimanda altrove³⁴, si vuole evidenziare qui la verosimiglianza con la quale sono rese le varietà di fiori e frutta, tutte riconoscibili, il cui simbolismo è legato alla celebrazione della famiglia Carpegna. Verosimiglianza che non è solo dovuta all'abilità nella modellazione dello stucco, ma che è forse da ricercarsi nella documentata frequentazione di Francesco Borromini con Giovan Battista Ferrari³⁵, studioso gesuita di lingua ebraica, che lo introdusse "alla dottrina dell'allegoria botanica e del ricco campionario di flora importato nel giardino dei Barberini"³⁶.

Nei disegni Az.Rom1038 e Az.Rom1039, dedicati allo studio della rampa elicoidale, Francesco Borromini isola "il tema principale"³⁷ della propria impostazione sintattica, dopo averne fissato la posizione e la relazione con le altre parti del progetto nei disegni d'insieme. Se in una delle prime ipotesi di ampliamento parziale la rampa era collocata immediatamente dopo l'atrio esistente, nel progetto definitivo è posta al limite sud del lotto. Inizialmente pensata con l'asse maggiore coincidente con il corpo di fabbrica dovuto all'ampliamento, e quindi in continuità con il piano del prospetto sul cortile, come si vede nel foglio Az.Rom1024, sarà invece realizzata con un



11. Francesco Borromini e E.K. Frühwirth, studio per la rampa elicoidale, foglio Az.Rom1038 (Albertina, Vienna). Come illustrato nel testo, questo studio non è riferibile alla rampa poi realizzata.

12. Francesco Borromini, schizzo di studio per la rampa elicoidale, foglio AZRom1039 (Albertina, Vienna). Il dettaglio è relativo alla rampa poi realizzata e ne rappresenta lo studio per una variante.

33. Ivi, p. 102.

34. Ivi; J. CONNORS, *Francesco Borromini: la vita (1599-1667)*, in R. BÖSEL, C.L. FROMMEL (a cura di), *Borromini e l'universo barocco*, vol. I, Milano 2000; P. MARCONI, *La Roma del Borromini*, in "Capitolium", anno XLII, dicembre 1967.

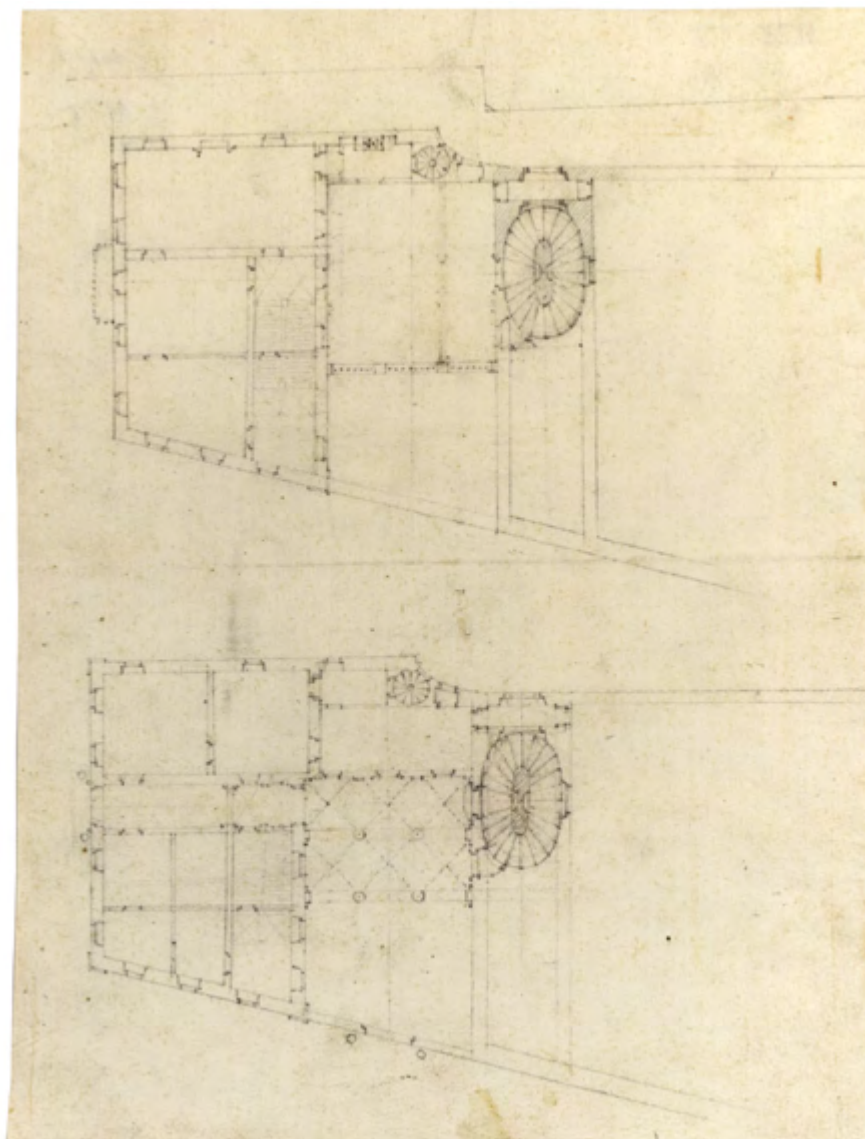
35. Giovan Battista Ferrari fu autore del trattato illustrato *Flora, sive Florum Cultura*, dato alle stampe nella traduzione dal latino di Ludovico Aureli nel 1638.

36. CONNORS, *op. cit.*, p. 11.

37. TAFURI, *op. cit.*, p. 91.

asse maggiore più lungo, probabilmente per riuscire a mantenere una pendenza comoda a raggiungere le quote già fissate dei piani esistenti. L'elica così dimensionata si avvita su se stessa per due volte prima di arrivare ad ogni piano. Raggiunto il secondo qui si interrompeva, come anche la scala a doppia rampa del vecchio palazzo Eschinardi, perché il terzo piano era servito da un'altra scala interna posta nell'angolo sud su via della Stamperia, come si vede nei fogli Az.Rom1021 e Az.Rom1025 che mostrano la pianta del secondo piano nobile e del sottotetto. Il suo volume parallelepipedo, dalla copertura a falde, la cui linea di gronda era perfettamente allineata con quella dell'edificio preesistente, così che il prospetto sul cortile risultava serrato tra due volumi di pari altezza e poteva svettare con il quarto piano libero sui lati, rimarrà isolato sui tre lati fino alla costruzione della rimessa per le carrozze sul vicolo Scavolino ad opera di Matteo Sassi nel 1697³⁹ e degli ambienti verso via della Stamperia che chiuderanno definitivamente il terzo lato del cortile. Con la ricomposizione delle facciate nel '900 i tre prospetti sul cortile perderanno la loro caratterizzazione originaria, che denunciava il loro appartenere a volumi funzionalmente differenti e la rampa a elica sarà prolungata fino a servire anche il terzo piano⁴⁰.

I disegni dei fogli Az.Rom1038 e Az.Rom1039 possono essere riferiti a due momenti distinti della progettazione dell'edificio, come sembra confermare anche il confronto con il rilievo eseguito. Se infatti lo schizzo del foglio Az.Rom1039, che nelle sue linee principali coincide con quanto realizzato⁴¹, rappresenta lo studio



13. Francesco Borromini, foglio Az.Rom1022 (Albertina, Vienna). Si tratta di uno studio per l'ampliamento dell'esistente palazzo Eschinardi. A questa soluzione riteniamo riferibile lo studio della rampa elicoidale del foglio AZRom1038 (Albertina, Vienna).

38. Cfr. il foglio Az.Rom1022.

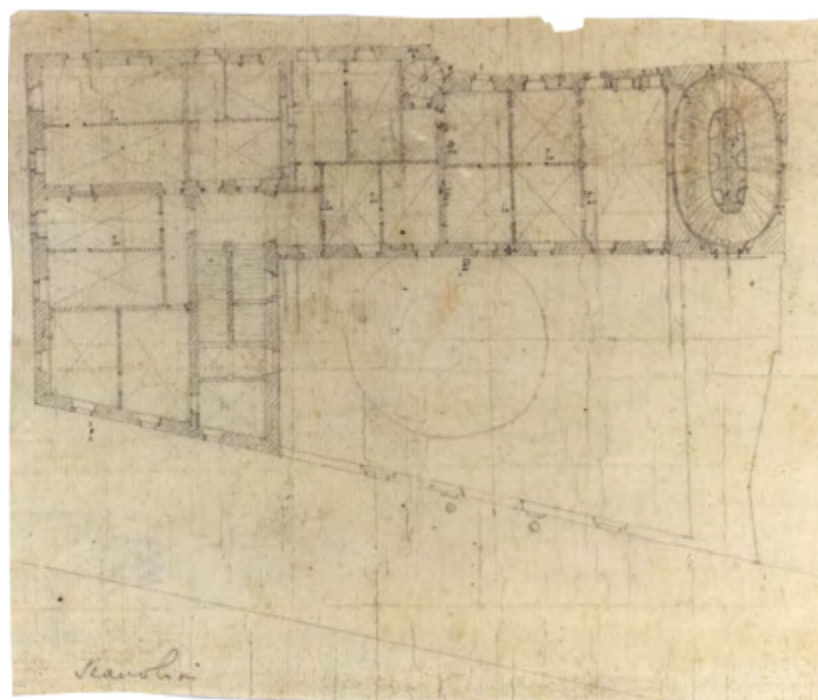
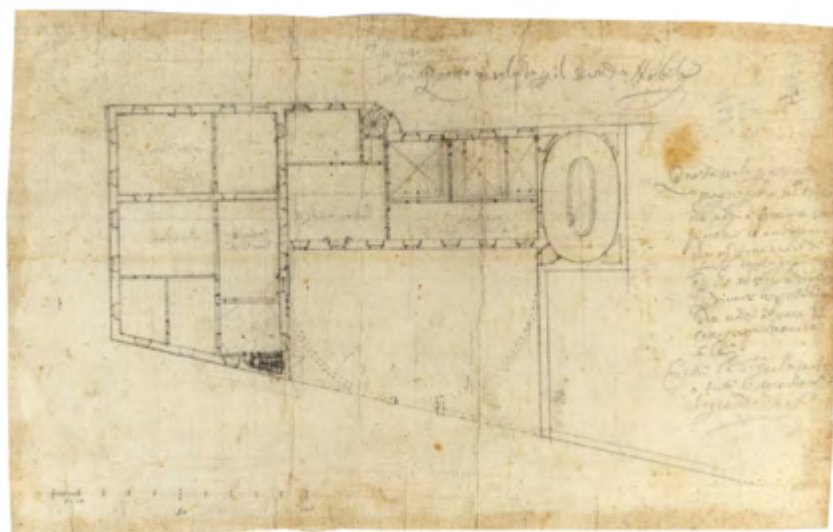
39. Cfr. TAFURI, *op. cit.*, p. 100 e SALVAGNI, *op. cit.*, capitolo V.

40. Attualmente la rampa raggiunge anche i piccoli ambienti che si aprono sul lato ovest, annessi all'edificio.

41. Il contorno della rampa disegnata ricalca quello rilevato, così come vi è coincidenza con i pilastri del porticato.

di una variante dell'accesso alla rampa, il foglio Az.Rom1038 descrive una rampa di proporzioni diverse e soprattutto estrapolata da un contesto che non trova risponidenza con la realizzazione. Infatti, esaminando attentamente il disegno, si nota che il vano della rampa è compreso tra due ambienti laterali posti sull'asse maggiore (la rampa attuale affaccia all'esterno sul vicolo Scavolino e aveva finestre anche sul lato ovest); su ognuno degli altri due lati si aprono invece tre luci alternate a nicchie semicircolari (la rampa realizzata affacciava all'esterno solo sul fronte sud). Il volume centrale, cavo al suo interno, era articolato in nicchie e aperto sui lati maggiori con una balconata⁴² accennata nello schizzo di una generica sezione verticale che si intravede sul margine destro del foglio. Le numerose annotazioni indicano le misure principali, distinguono il pieno dei muri dall'*aria* e dalla *luce*, sommano quantità. In conclusione, il disegno è ragionevolmente riconducibile ad uno studio di dettaglio della rampa ipotizzata nel foglio Az.Rom1022, relativo a una delle ipotesi di ampliamento parziale dell'edificio, e quindi può essere considerato precedente a quelli riferibili all'ipotesi progettuale realizzata.

La rampa realizzata, un tempo arricchita da decorazioni a stucco⁴³, è molto più semplice di quella del foglio Az.Rom1038. Le nicchie si aprono solo sull'elemento centrale, la cui cavità interna resta nascosta alla vista. L'illuminazione naturale, assicurata in origine da finestre aperte sui tre lati liberi, ora è affidata alle finestre su vicolo Scavolino (un tempo semplicemente riquadrate da una cornice di stucco, nel '900 sono state ingrandite, alterando così il rapporto tra pieni e vuoti) e a quelle che affacciano sul cortile: il suo volume, assorbito in quello dell'edificio, non è più distinguibile.

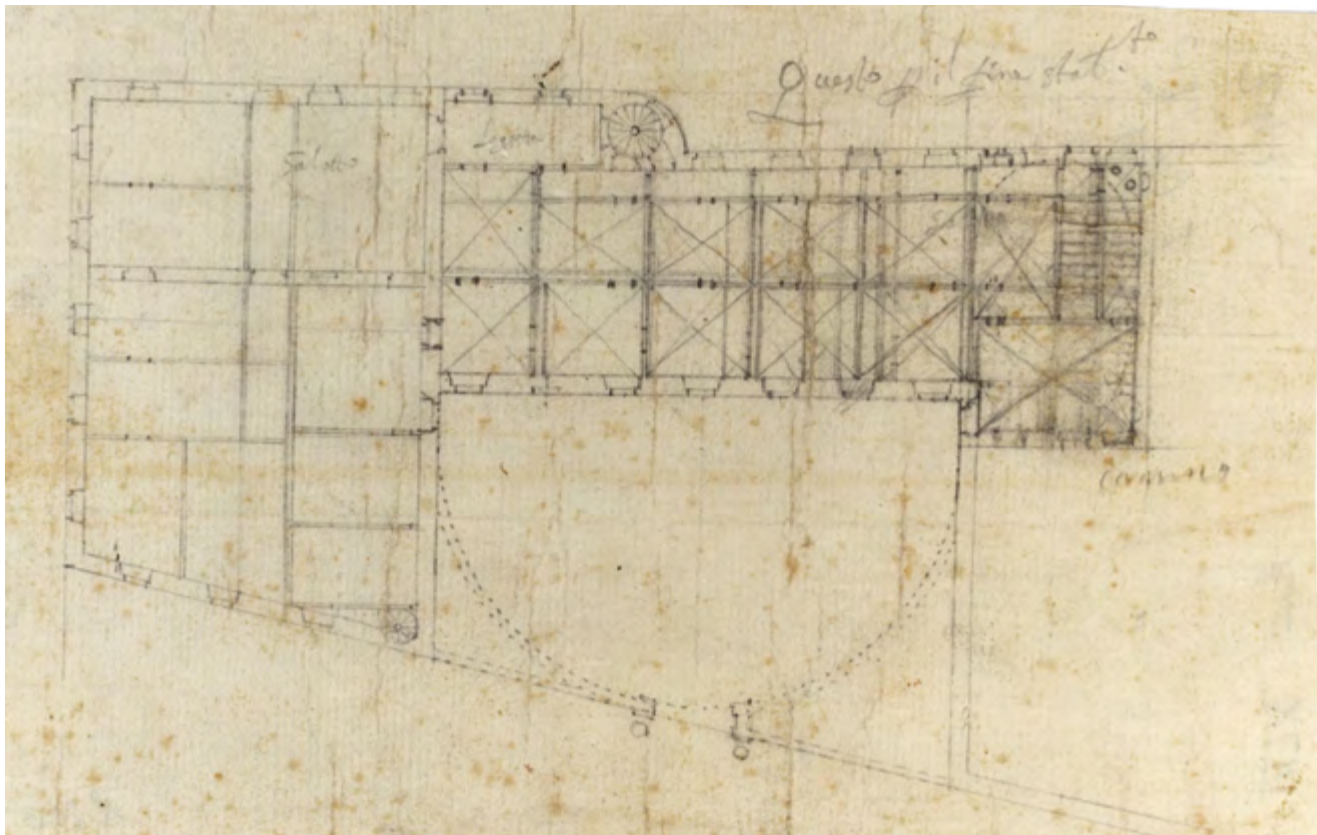


14. Francesco Borromini e Giovanni Battista Fontana, pianta del secondo piano nobile, foglio Az.Rom1021 (Albertina, Vienna).

15. F. Borromini, pianta del piano di mezzanino, foglio Az.Rom1024 (Albertina, Vienna).

42. TAFURI, *op. cit.*, p. 91.

43. SALVAGNI, *op. cit.*, p. 95.



16. Francesco Borromini, pianta del piano sottotetto, foglio Az.Rom1025 (Albertina, Vienna).

Dallo studio fin qui condotto risulta evidente che Francesco Borromini realizzò puntualmente quanto progettato e fissato con i suoi committenti, senza lasciare nulla al caso. La distanza rilevata e documentata tra la sua realizzazione e l'attuale Palazzo Carpegna non riguarda il suo intervento che, come altri da lui stesso progettati e diretti, è realizzato con la massima precisione nell'esecuzione e cura nel dettaglio; è piuttosto quella derivante dalle numerose trasformazioni che sommate e reinterpretate hanno portato alla *facies* attuale. E quindi non resta che operare un *restauro virtuale* che, sottraendo superfetazioni e alterazioni, restituisca la fabbrica appena terminata da Francesco Borromini o, più arditamente, la completa sostituzione di tutto l'isolato con l'ambizioso progetto che Borromini aveva proposto, e che non fu mai realizzato.

Palazzo Carpegna e i progetti di Borromini: una nuova ricostruzione

Federico Bellini

Dopo gli studi sul palazzo di Eberhard Hempel e Gustavo Giovannoni, fu un giovane Manfredo Tafuri a pubblicare nel 1967 il primo saggio fondato sul materiale dell'Archivio Carpegna¹. Tafuri riteneva che la preesistenza del «palazzo Vaini» fosse pervenuta ad Ambrogio Carpegna sin dal 1625 e che i primi progetti di Borromini fossero databili tra il 1630 e il 1638²; dopo aver saggiato la possibilità di estendere l'edificio oltre la via di Scavolino, il ticinese avrebbe sviluppato nel 1641-43 le sue formidabili planimetrie dell'intero isolato, per poi ritornare alle sue proposte parziali dall'ottobre 1643, ormai su committenza del cardinal Ulderico³. Negli anni seguenti le fasi dell'opera vennero considerate «ampiamente chiarite» da Tafuri, tanto che qualcuno giunse a concludere: «altro non resta a chi non voglia miserevolmente passare il suo tempo, che divulgare quanto già detto». Non avendo forse altri modi per impiegare il proprio tempo, non tutti gli studiosi la penseranno così.

Nel 1989 usciva *Alliance and Enmity*, il fortunatissimo saggio col quale Joseph Connors offriva una suggestiva chiave di lettura dei fatti urbani della Roma barocca, destinata a rinnovarne radicalmente l'interpretazione. Un intenso capitolo era dedicato al nodo di piazza di Trevi⁴. Poco interessato all'analisi minuta dei disegni borrominiani,

Saggio già pubblicato in "Accademia Nazionale di San Luca. Annali delle Arti e degli Archivi. Pittura, Scultura, architettura", 2, 2016, pp. 143-156.

Abbreviazioni

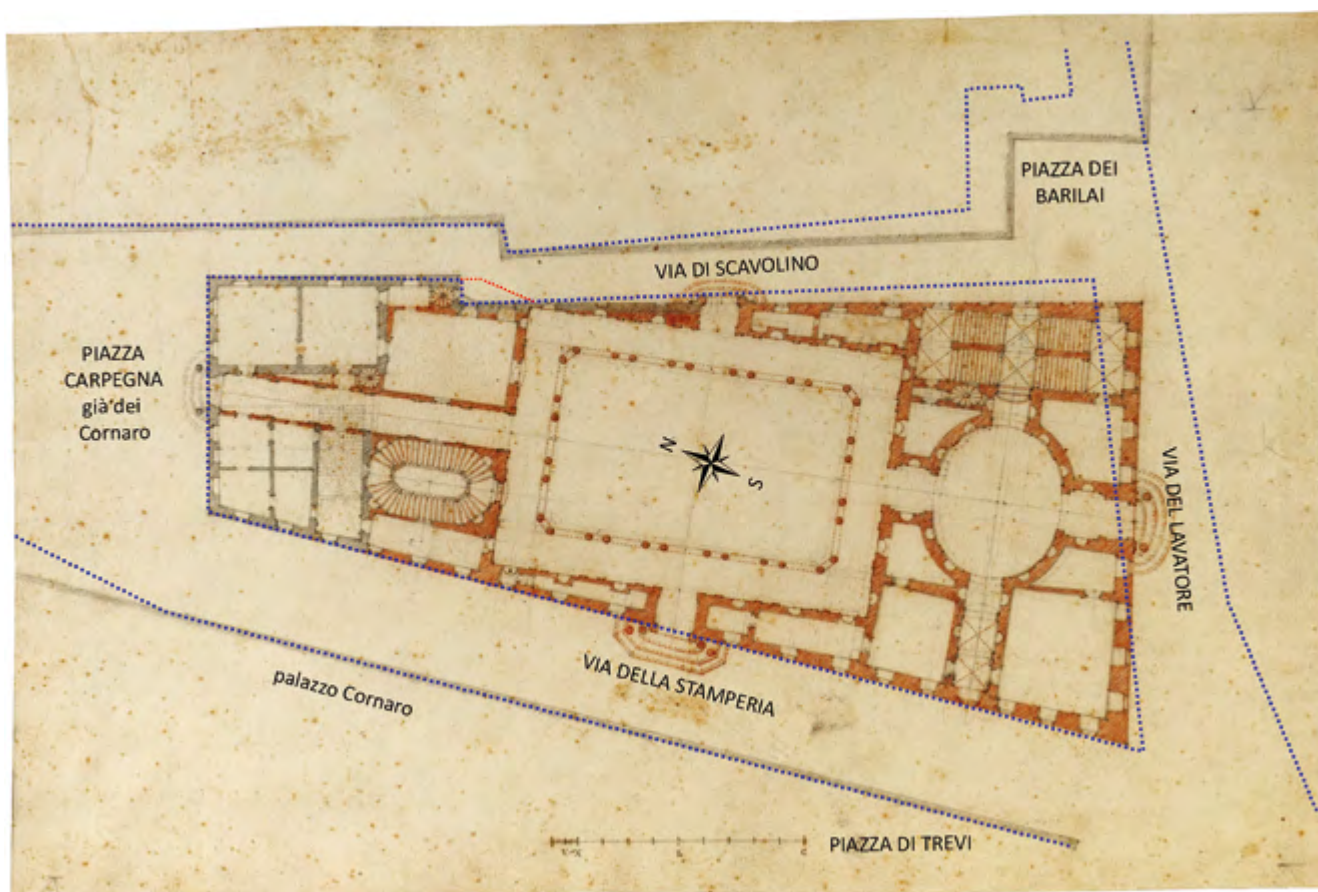
AZ.ROM	Albertina Graphische Sammlung, Az.Rom
AFC	Archivio Falconieri-Carpegna a Carpegna
ASR	Archivio di Stato a Roma
DBI	<i>Dizionario Biografico degli Italiani</i> , a cura di A. Ghisalberti, 85 voll., Roma 1960-2016

1 E. HEMPEL, *Francesco Borromini*, Roma s.d. (1926), pp. 82-85; G. GIOVANNONI, *La Reale Insigne Accademia di San Luca nella inaugurazione della sua nuova sede*, Roma 1934, pp. 35-107; M. TAFURI, *Borromini in Palazzo Carpegna, documenti inediti e ipotesi critiche*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", 79-84, 1967, pp. 85-107.

2 M. TAFURI, *Borromini in Palazzo Carpegna*, pp. 86-90.

3 Ivi, pp. 90-94.

4 J. CONNORS, *Alliance and Enmity in Roman Baroque Urbanism*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", 25, 1989, pp. 233-242.



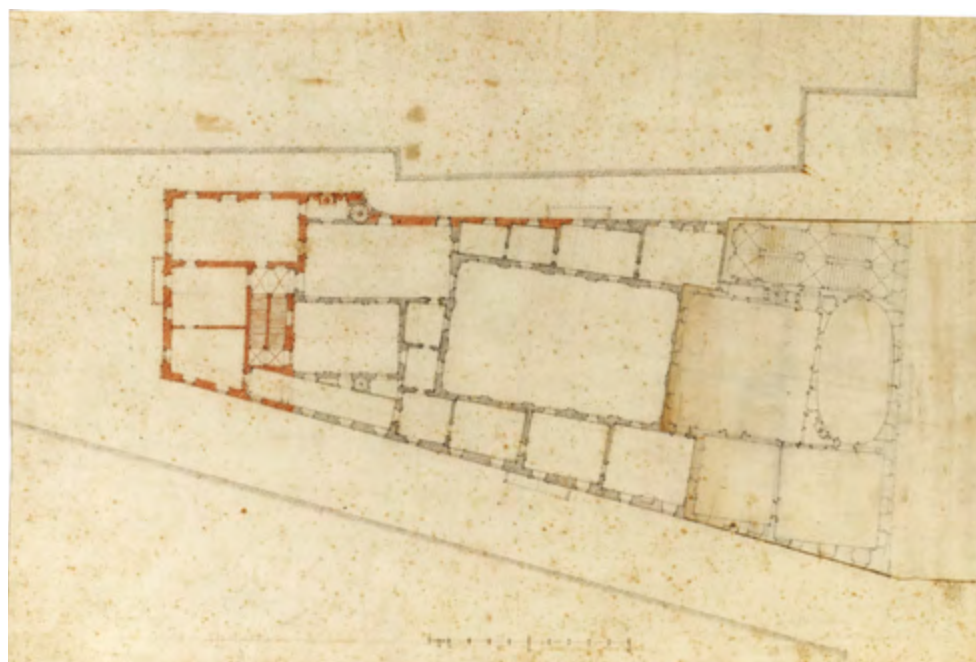
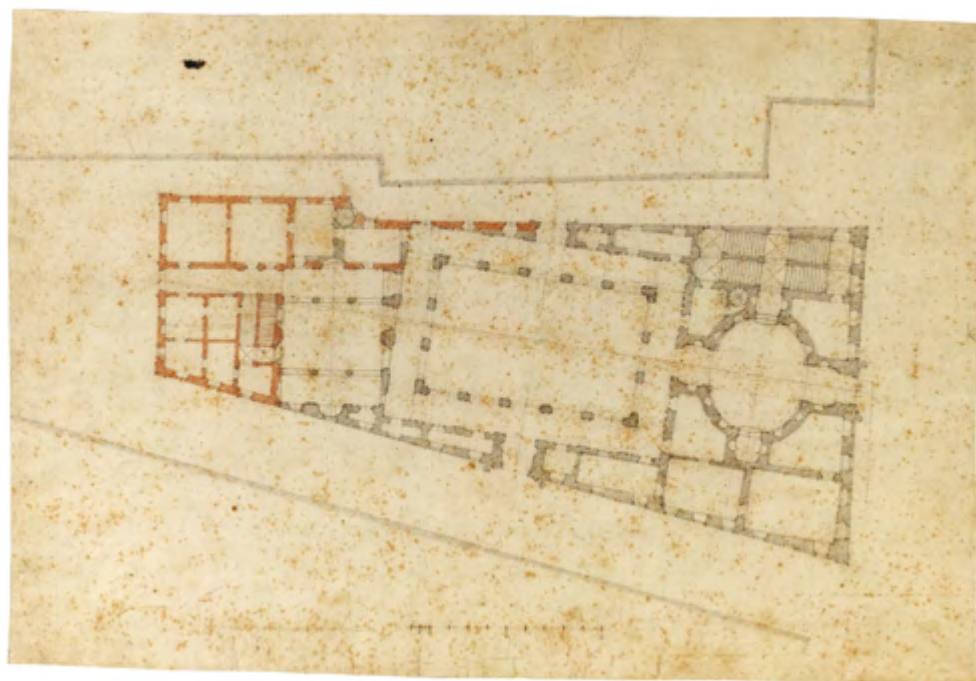
1. Topografia e contorni dell'Isola di Trevi nel disegno Az.Rom1014a (1639); in tratteggio azzurro i contorni corretti da Borromini nei successivi progetti (1640-42); in tratteggio rosso l'allungamento del lato del palazzo ex Eschinardi su via di Scavolino (1641-43).

Connors notava delle coincidenze temporali e politiche che testimoniavano a suo parere un caso esemplare in cui un'*alliance* tra la famiglia pontificia e un casato aristocratico si era tradotta in un comune intervento urbano: a Urbano VIII che aveva deciso d'ampliare piazza di Trevi incaricando Bernini d'allestire la nuova mostra dell'Acqua Vergine, Ambrogio Carpegna – ritenuto uomo cardine della diplomazia Barberini – offriva la sponda del proprio magnifico palazzo. La conoscenza documentaria restava peraltro quella del contributo tafuriano, aggiornata dagli studi di Pinto su Trevi⁵: Carpegna avrebbe acquistato il palazzo Vaini nel 1625, poi altre proprietà attigue e infine il resto dell'area nel 1639, che nel 1640 avrebbe recintato con dei semplici muri. Gli studi per un palazzo esteso all'intero isolato venivano anticipati al 1640-41, in coincidenza con il rinnovamento papale della Fontana di Trevi⁶, mentre l'espansione oltre via dello Scavolino veniva datata a dopo il novembre 1641: la statua berniniana, prevista al centro della mostra, sarebbe stata tragguardata dal cortile ovale borrominiano, suggellando l'alleanza Barberini-Carpegna. La morte di Ambrogio nel 1643 avrebbe però posto termine al grande progetto, e il palazzo costruito dal nuovo proprietario cardinal Ulderico sarebbe da conside-

5 J. PINTO, *The Trevi Fountain*, New Haven-London, 1986.

6 CONNORS, *Alliance and Enmity*, cit., p. 236-237.

rarsi «a studied retreat from Trevi and all its Barberini associations», motivato da prudenza politica di fronte ai rovesci della Guerra di Castro. Dopo meticolosa ricerca archivistica, Isabella Salvagni pubblicava nel 2000 una fondamentale monografia su palazzo Carpegna, dalla fine del Cinquecento ai nostri giorni⁷: gran parte di ciò che sappiamo si deve al suo volume, che ha portato alla luce vicende del tutto ignote alla precedente letteratura. Salvagni ha dimostrato che un palazzo Vaini neppure era mai esistito, che la preesistenza era stata edificata nel 1627-37 da Pietro Eschinardi, il quale la vendeva ad Ambrogio Carpegna nel 1638 riservandosi uno *ius redimendi*; dato che le nuove botteghe vennero costruite da Borromini già nel 1640, i progetti per l'intero isolato (che non le prevedevano) andavano anticipati alla seconda metà del 1639; inoltre, alla morte di Ambrogio il palazzo non fu ereditato dal fratello Ulderico ma dal nipote Tommaso, mentre al cardinale andò l'usufrutto della sola parte del palazzo ex-Eschinardi. Queste e molte altre risultanze mostravano i gravi limiti documentari degli studi precedenti; nondimeno l'autrice, al di là di alcuni dettagli cronologici, aderiva nella sostanza alla sequenza dei disegni proposta da Tafuri e alle ipotesi di Connors sull'alleanza politico-urbana tra Barberini e Carpegna⁸.



2. Az. Rom1017a: piano terra della versione a cortile rettangolare pilastrato (gruppo A, 1639).
3. Az. Rom1017b: piano nobile della versione a cortile rettangolare pilastrato (gruppo A, 1639).

7 I. SALVAGNI, *Palazzo Carpegna*, Roma 2000.

8 Messe in dubbio per la datazione dell'abbandono del progetto Barberini-Carpegna, anticipato agli ultimi anni di Ambrogio: SALVAGNI, *Palazzo Carpegna*, cit., pp. 86-87.

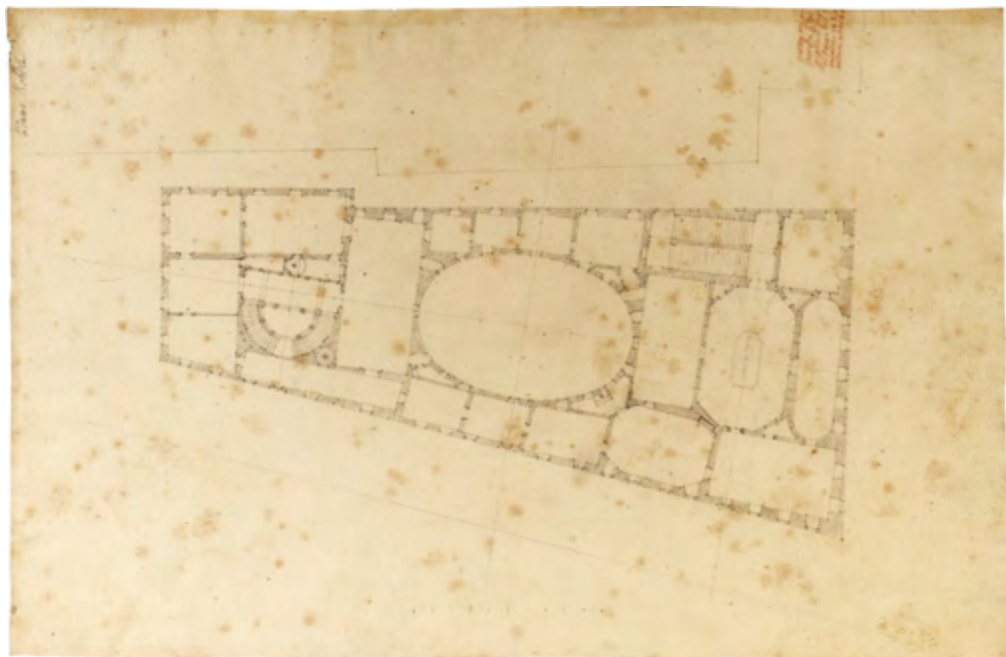
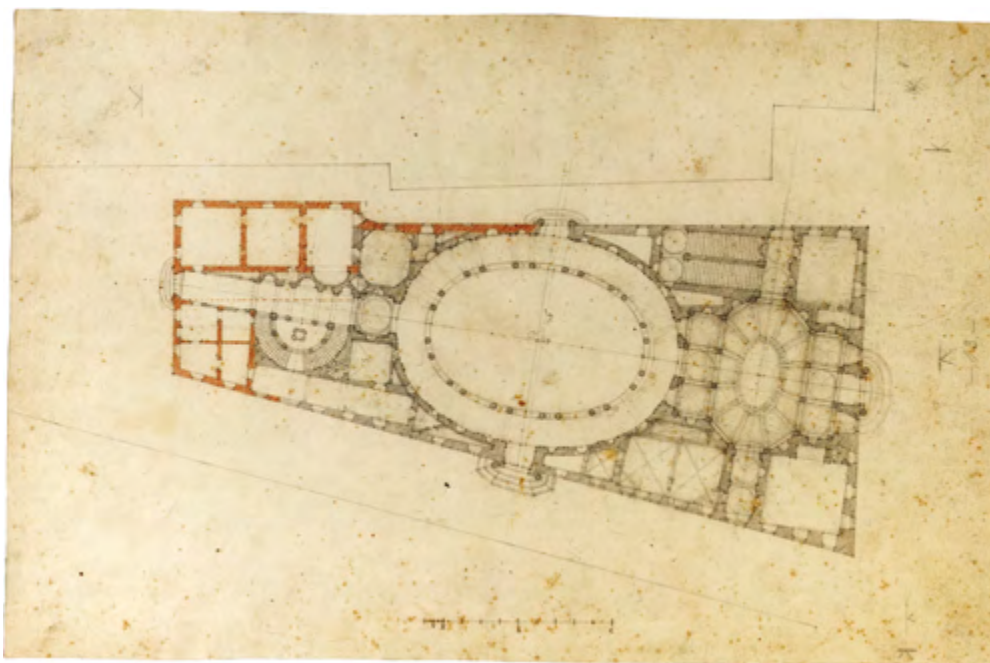
Nel 2004, in un incisivo contenuto nel volume dedicato alle cupole borrominiane, avevo infine segnalato un particolare topografico delle planimetrie borrominiane che costringeva a riordinarne radicalmente la sequenza, ponendo altresì dei dubbî sull'interpretazione di Connors, pur fascinosa⁹. Quanto segue ripropone *in extenso* quelle poche pagine, ne corregge le sviste e ne approfondisce le tesi: per comprendere le logiche sottese in concreto agli interventi urbani della Roma secentesca si proverà a spostare la mira dall'alta strategia politica alla gestione patrimoniale dei casati, forse più volgare ma non meno impegnativa per la committenza.

Sequenza dei disegni borrominiani

È preferibile riordinare in breve i disegni borrominiani e lasciare all'appendice l'analisi del loro dettaglio, piuttosto intricata. La sequenza dei grafici, quasi tutti planimetrici, è ricostruibile grazie a un particolare che era sfuggito

a dispetto della sua evidenza: si tratta di un errore nel rilievo dell'area che compare nella licenza del gennaio 1639¹⁰ e nelle prime proposte borrominiane, per poi venire corretto nei disegni successivi. Dalla presenza o meno di questo errore, ora misurabile con precisione, i progetti irrealizzati di Borromini possono dividersi in due gruppi, tra loro topograficamente incompatibili (fig. 1).

Nel primo, che chiameremo A (figg. 2-10), il lotto ha una forma regolare con un ango-



4. Az. Rom1019b: piano terra della versione a cortile ovale (gruppo A, 1639).

5. Az. Rom1019a: piano nobile della versione a cortile ovale (gruppo A, 1639).

9 F. BELLINI, *Le cupole di Borromini, la "scientia" costruttiva in età barocca*, Milano 2004, pp. 104-108.

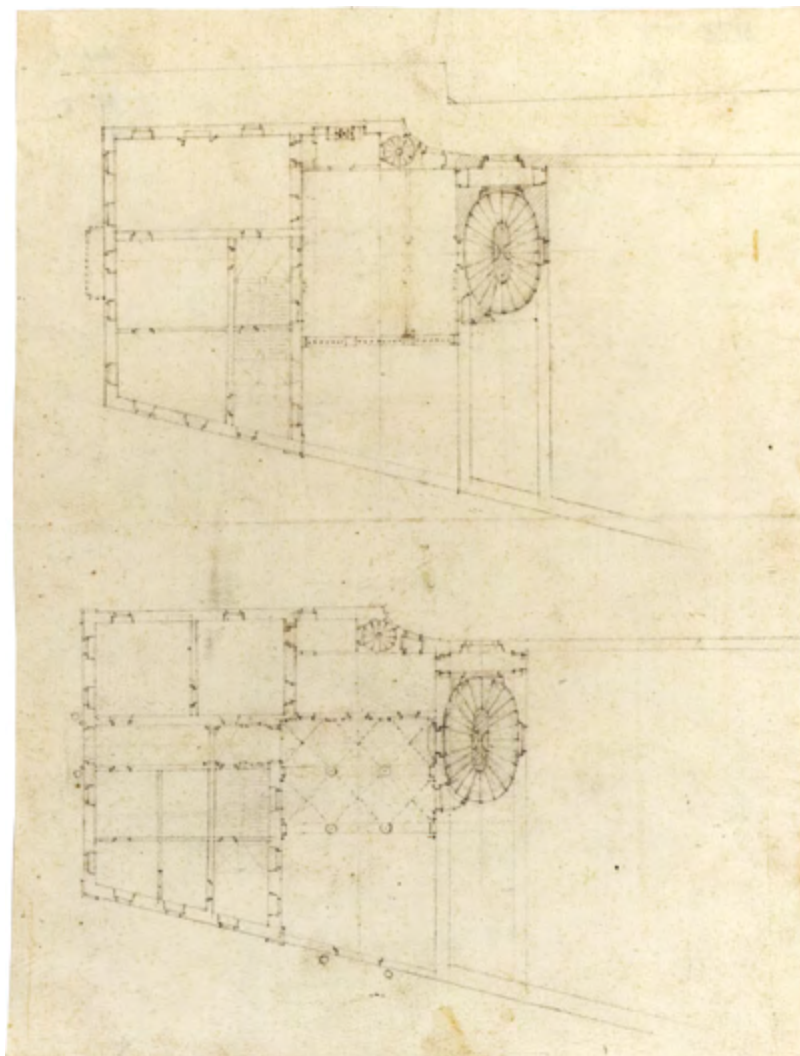
10 AFC, *Scavolino-Palazzo a Trevi*, Pergamene III, pubblicata a colori in SALVAGNI, *Palazzo Carpegna*, cit., p. 57.

lo quasi retto nello spigolo tra le vie del Lavatore e di Scavolino; quest'ultima è formata da due tratti paralleli spezzati da un dente, e si apre sul piccolo slargo della piazza dei Barilai che è quasi quadrato. In questo gruppo A contorno e dimensioni dell'isola sono simili a quelli disegnati nella patente del gennaio 1639, e ricorrono in ventidue planimetrie conservate all'Abertina, di cui solo diciassette sono ascrivibili a Borromini¹¹. Nel secondo gruppo, che chiameremo B (figg. 14-17), il trapezio dell'isola si deforma: l'angolo tra Scavolino e Lavatore diviene ottuso, la via di Scavolino si piega per terminare in una piazzetta irregolare, mentre la facciata di palazzo Cornaro forma una spezzata. A questo gruppo appartengono solo sette planimetrie, tutte borrominiane¹².

Quale dei due gruppi preceda l'altro è lo stesso ticinese a dircelo, in un prezioso gruppo intermedio di tre piante che chiameremo AB¹³. L'Az. Rom1009a (fig. 11) è un disegno topografico a penna dell'isola, redatto da altra mano per ottenere la patente del gennaio 1639; è probabilmente questo il rilievo che Borromini ha ricevuto dalla committenza ed è su questa

base che ha elaborato le varie proposte del gruppo A.

Solo dopo Borromini s'accorge che il rilievo è erroneo: riporta perciò a matita le misure corrette sullo stesso Az. Rom1009a e ne ridisegna il contorno, annotando che è questa la «forma vera del sito». L'area disponibile risulta sfortunatamente insufficiente a contenere i progetti del gruppo A. Nei disegni Az. Rom1012 e 1015 (figg. 12-13) Borromini cerca allora di riadattare al nuovo sito una precedente planimetria disegnata sui medesimi fogli: i contorni alternativi dell'isola e dell'intorno sono perciò leggibili in entrambi i disegni.



6. Az. Rom1022: piani terra e nobile del palazzo ex Eschinardi, probabilmente ridisegnati sopra vecchie copie parziali degli Az. Rom 1017a-b (gruppo A, 1642-43?).

11 Tredici piante riguardano l'intero isolato: Az. Rom1019, 1019a, 1017, 1013, 1017, 1017b, 1016, 1009, 1014, 1011, 1014a, 1010, 1014b; quattro piante, su due fogli, riguardano la sola parte del palazzo realizzato: Az. Rom1022-1023. Sono poi da aggiungere l'Az. Rom1009b, del nipote Bernardo, e le quattro piante degli Az. Rom1009f-1009g e Az. Rom1031-1031k, che non sono a mio avviso di mano borrominiana: vedi appendice.

12 Az. Rom1018 (schizzo di palazzo esteso oltre via di Scavolino); Az. Rom1009e (misura delle aree dell'isolato); Az. Rom 1030, 1028, 1026, 1029 (progetti relativi al solo palazzo costruito).

13 Az. Rom1009a (rilievo d'altra mano corretto da Borromini); Az. Rom1015 e 1012 (ridisegno sul nuovo lotto dei progetti di cui agli Az. Rom1014, 1010): vedi Appendice.

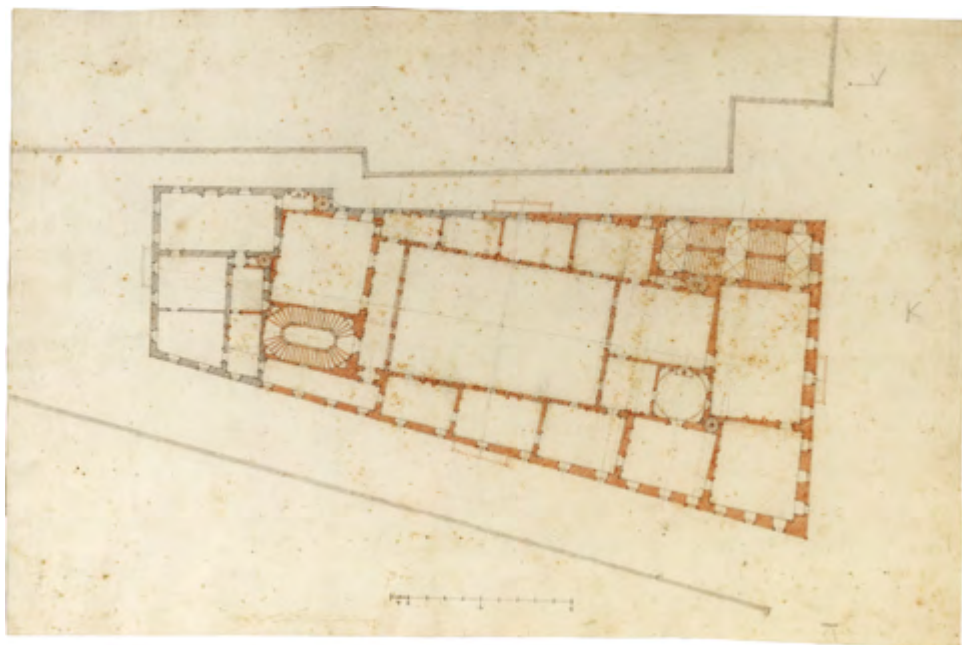
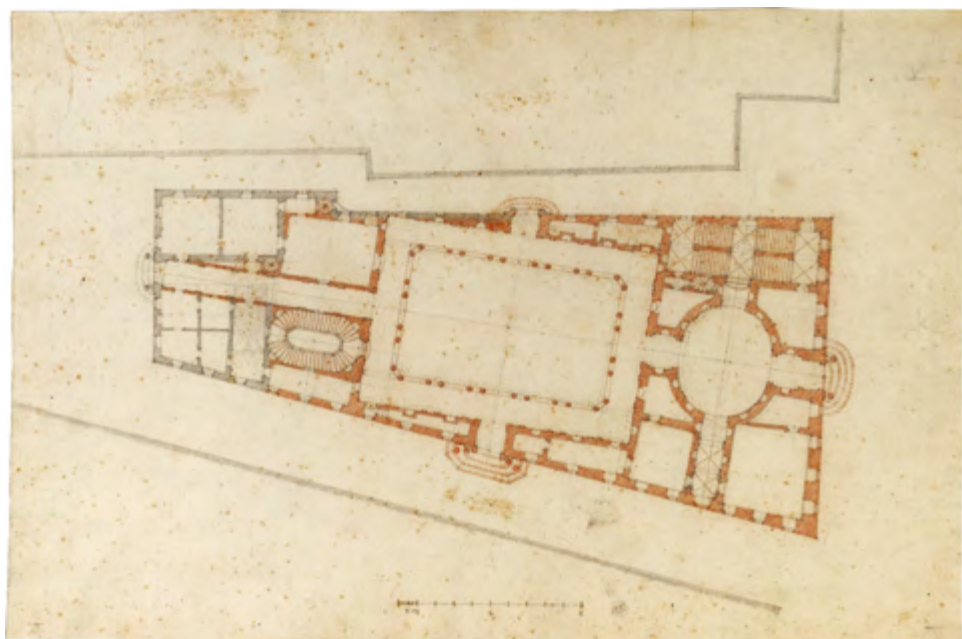
La «forma vera del sito» ricompare nella pianta allegata alla seconda licenza del novembre 1641 (che costituisce un termine *ante quem*), e viene poi usata in tutte le piante borromiane del gruppo B (figg. 14-17): il visionario Az.Rom1018, l'Az.Rom1009e (una misura delle aree redatta per il conte Ambrogio), e infine in cinque piante che riguardano ormai il solo palazzo preesistente¹⁴. Le piante del gruppo B hanno in comune anche l'allungamento del tratto del palazzo ex-Eschinardi dallo spigolo fino al dente su via di Scavolino di circa 8-10 palmi rispetto ai gruppi A-AB (figg. 1, 15).

Tre piante e un prospetto, infine, testimoniano la messa a punto della versione costruita¹⁵ (gruppo C, figg. 18-19): la lunghezza del tratto tra il dente dello Scavolino e lo spigolo del palazzo ex-Eschinardi è pari a quella del gruppo B, ma la lumaca sporge con una curva convessa e non più concava; il tratto grafico è più denso, e la scala metrica (riportata nel solo Az.Rom1021) è l'unica in cifre arabe dell'intero *corpus*¹⁶, confermando la posteriorità del gruppo.

Le vicende del palazzo riconsiderate

Si può ora tornare alla storia dell'edificio, che il volume di Salvagni ha dimostrato assai più complessa di quanto ritenuto. Cercherò di riassumerla.

Il nucleo più antico del palazzo erano delle case poste sulla parte settentrionale



7. Az.Rom1014a: piano terra dell'ultima versione del gruppo A, a cortile rettangolare colonnato (1639).

8. Az.Rom1010: piano nobile dell'ultima versione del gruppo A, a cortile rettangolare colonnato (1639).

14 Az.Rom1027, 1028, 1026, 1030, 1029. Vedi appendice.

15 Az.Rom1024 (piano sottotetto), 1021, 1025 (piani secondo nobile e sottotetto); 1033 (prospetto su via della Stamperia).

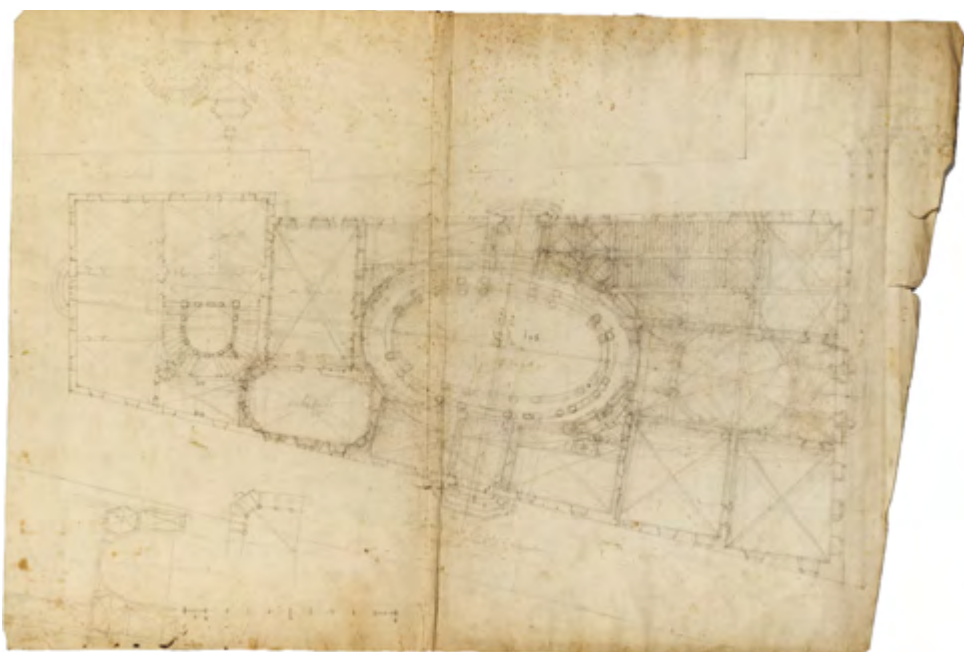
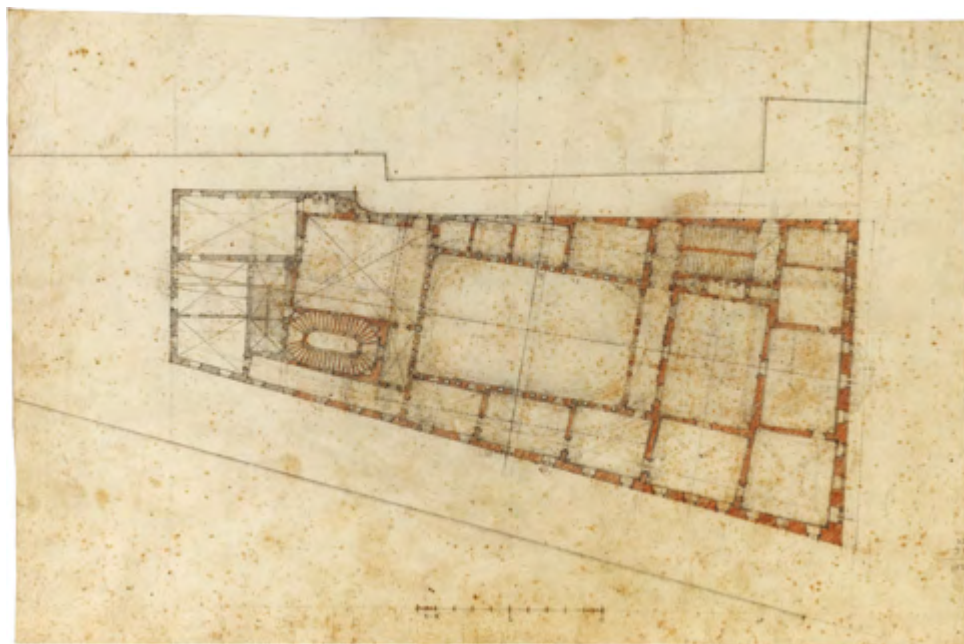
16 Insieme all'Az.Rom1038, che tuttavia non è pertinente a Palazzo Carpegna: vedi sotto a nota 74.

dell'isolato, ossia quella prospiciente sulla «piazza dei Cornaro» che oggi ospita l'Accademia Nazionale di San Luca. Salvagni è risalita sino al 1577, dimostrando che apparteneva a una famiglia Orsini-Mattei¹⁷; costoro vendono l'immobile nel 1612 alla Congregazione della Madre di Dio (ossia ai Padri della Beatissima Vergine in Santa Maria in Portico): il prezzo, 2.600 scudi (pari al valore di circa un paio di lotti a schiera) prova che l'immobile era relativamente piccolo.

La Congregazione intende costruire nell'area il proprio noviziato, perciò provvede ad acquisire altre proprietà finitime nell'isola, vi erige una piccola chiesa (l'Assunta) ed inizia a costruire la Casa. I Padri decidono però nel 1623 di trasferirsi a Campitelli, nonostante le opere borghesiane che nel 1613-15 avevano valorizzato l'area di Trevi facendone un'appendice funzionale di Montecavallo. Nel gennaio 1625 la Casa dei Padri viene acquistata da Pierre Eschinard, un nobile francese residente a Roma, agente di Maurizio di Savoia, che al

titolo di Cameriere di Luigi XIII aggiunge l'attività di piccolo finanziere¹⁸.

Il valore dell'immobile è salito a 5.350 scudi, non compresi i censi della Congregazione che Pietro Eschinardi — come è più noto alla letteratura — deve accollarsi. Un paio di mesi dopo il francese ottiene dai Maestri di Strade una striscia di sito pubblico su via di Scavolino, nel lato orientale del lotto¹⁹; la ratifica pontificia arriva nell'ottobre del 1627, dopo che dal gennaio Eschinardi aveva iniziato a beneficiare d'una di-



9. Az.Rom1014b: variante del piano nobile dell'ultima versione del gruppo A, a cortile rettangolare colonnato (1639).

10. Az.Rom1019: schizzo di variante a cortile rettangolare colonnato ridisegnata da Borromini su una precedente planimetria del gruppo A (1639 ? 1641-42 ? 1643 ?).

17 Salvagni, *Palazzo Carpegna*, cit., pp. 15-35.

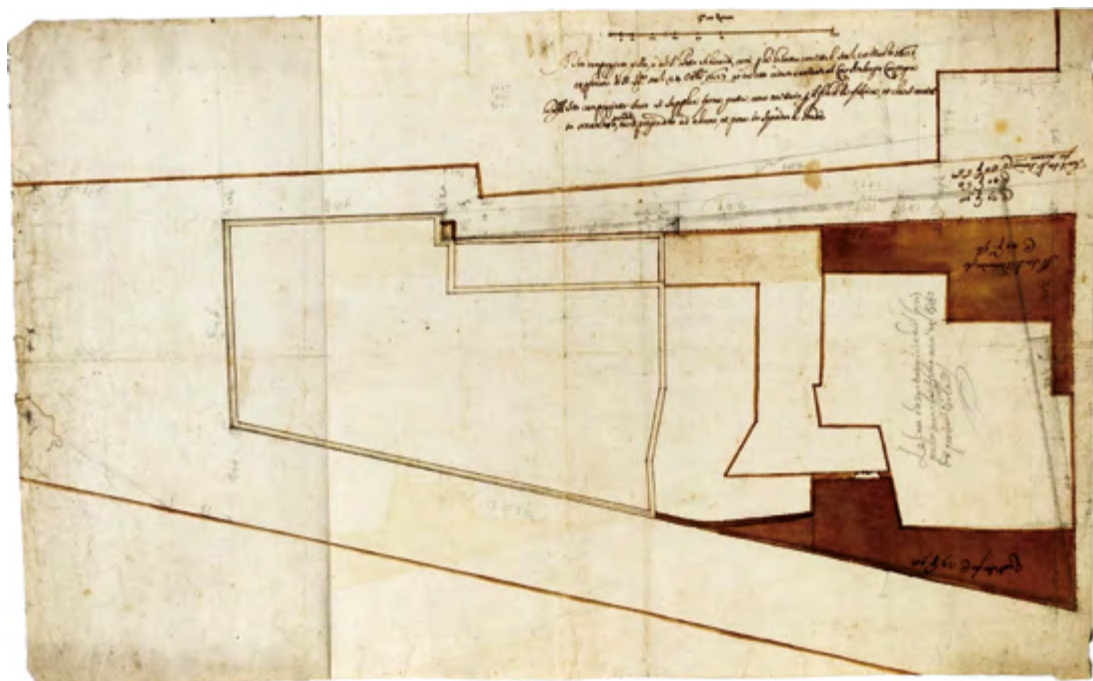
18 Salvagni, *Palazzo Carpegna*, cit., pp. 37-47.

19 Visibile nella pianta allegata alla licenza del 1639: Salvagni, *Palazzo Carpegna*, cit., p. 57 fig. 16 (utile ricostruzione planimetrica ivi, p. 55, figg. 14-15).

screta pensione concessagli dal proprio sovrano. Probabilmente è solo allora che si avviano delle opere per rendere adatto l'edificio a usi civili: non ne conosciamo l'autore, ma Salvagni ha dimostrato che l'attuale facciata sulla piazza settentrionale si deve a questo ciclo di lavori, condotti da un architetto ignoto (ma non corrivo) in un momento imprecisato tra il 1627 e il 1637. Le opere saranno peraltro ostacolate dai crescenti problemi economici di Eschinardi, che si acuiscono dopo il 1636. Delle difficoltà del francese approfitta una famiglia forestiera emergente, i Carpegna, che proprio in quell'anno acquistano la cittadinanza romana. Su di loro le opinioni della letteratura sono però da riconsiderare.

I Carpegna di Scavolino sono un casato comitale di provincia, con risorse feudali e allodiali relativamente modeste e tuttavia d'antica nobiltà, imparentato con i Montefeltro e dunque con i Della Rovere di Urbino. Le vicende della loro affermazione sono esemplari delle pratiche della Roma cinque-secentesca, che la storiografia sociale ha indagato in studi notevoli e peraltro non ancora del tutto assimilati dalla storiografia dell'architettura²⁰.

Le fortune romane della famiglia erano iniziate casualmente. Nel giugno 1623 era scomparso senza eredi maschi il duca di Urbino Federico Della Rovere, e il vecchio padre Francesco Maria si era ridotto in novembre a riconoscere i diritti feudali della Santa Sede sul Ducato, concedendone la devoluzione dopo la propria morte²¹; nel dicembre 1624 Francesco Maria aveva addirittura chiesto a uno sconosciuto Urbano VIII d'invviare un governatore pontificio per amministrare da subito lo Stato. I Carpegna vengono beneficiati da questi eventi. La famiglia era per tradizione filomedicea,



11. Az. Rom 1009a: planimetria redatta per la concessione della licenza dei Maestri di Strade dell'1 gennaio 1639; primo stato: rilievo a penna di anonimo dell'isolato (1638); secondo stato: fili e quote del nuovo rilievo tirati a matita da Borromini (1639-40); terzo stato: correzione di Borromini a matita tratteggiata della «vera forma del sito» e didascalie (1640).

20 Mi riferisco ai contributi di Renata Ago, Maria Antonietta Visceglia e Irene Polverini Fosi; di quest'ultima è esemplare lo studio sul rapporto Sacchetti-Barberini (I. POLVERINI FOSI, *All'ombra dei Barberini: fedeltà e servizio nella Roma barocca*, Roma 1997).

21 Efficace sintesi in L. PASTOR, *Storia dei papi dalla fine del medio evo*, XIII, Roma 1961, pp. 271-274. Un dettagliato resoconto di Antonio Donati, che per parte urbinata partecipò in prima persona alle trattative del 1623-24, è pubblicato in A. LAZZARI, *Memorie storiche dei conti, e duchi di Urbino, delle donazioni, investiture e della devoluzione alla Santa Sede*, Pallade, Fermo 1795, pp. 265-315.

e dunque in quel frangente contraria agli interessi della Chiesa; tuttavia, vista la parata, alcuni membri decidono di spostare i propri interessi a Roma puntando sulla carriera di Curia, l'unico "ascensore sociale" disponibile oltre all'incerto mestiere delle armi. Carriera che ovviamente dipende dalla famiglia pontificia regnante. Così i fratelli Pietro, Ugo e Ulderico Carpegna, tutti chierici, si legano al cardinale Antonio Barberini il vecchio²², compiendo una scalata piuttosto rapida di nuovo aiutata dalla sorte: nella *promotio* del 28 novembre 1633, resasi necessaria per la recente scomparsa di diversi cardinali, Urbano VIII trova opportuno porre nel Sacro Collegio anche un rappresentante nativo del ducato devoluto, ed eleva al cardinalato Ulderico Carpegna nonostante la disistima in cui lo teneva²³. A Roma è la carriera prelatizia, coronata dal cardinalato, a segnare le sorti di un casato forestiero, inserendolo nel giro degli uffici e dei benefici ecclesiastici e aprendogli le porte matrimoniali delle maggiori famiglie romane o già romanizzate. Sarà dunque il cardinale Ulderico, col ruolo assunto nel Sacro Collegio e la sua inaspettata longevità, a causare l'affermazione dei Carpegna.

A sua volta il ramo laico (essenziale per la trasmissione del patrimonio) concorre secondo i propri modi all'ascesa dei prelati. Il conte Francesco Maria, che ha la titolarità della primogenitura, sposa una Orsini, ma rimane a vivere tra il Montefeltro e la Romagna per curare feudo e beni allodiali²⁴. Il fratello Ambrogio, al quale i molti fratelli maggiori precludevano sia la carriera prelatizia che la primogenitura, arriva ventiduenne a Roma nel dicembre 1624 al seguito di Antonio Donati, ambasciatore di Francesco Maria Della Rovere²⁵; il giovane entra subito nei favori di Francesco Barberini che lo impiega come gentiluomo di camera nelle sue lega-

22 P.A. GUERRIERI, *Genealogia di Casa Carpegna*, Simbeni, Rimini 1667, pp. 94-96. Ulderico aveva negoziato il matrimonio tra un Barberini e la figlia del duca Francesco Maria; nonostante l'insuccesso era stato gratificato nel 1630 con il vescovato eugubino, succedendo al defunto fratello Pietro: (G. ROMEO, voce *Ulderico Carpegna* in *DBI*, pp. 594-596).

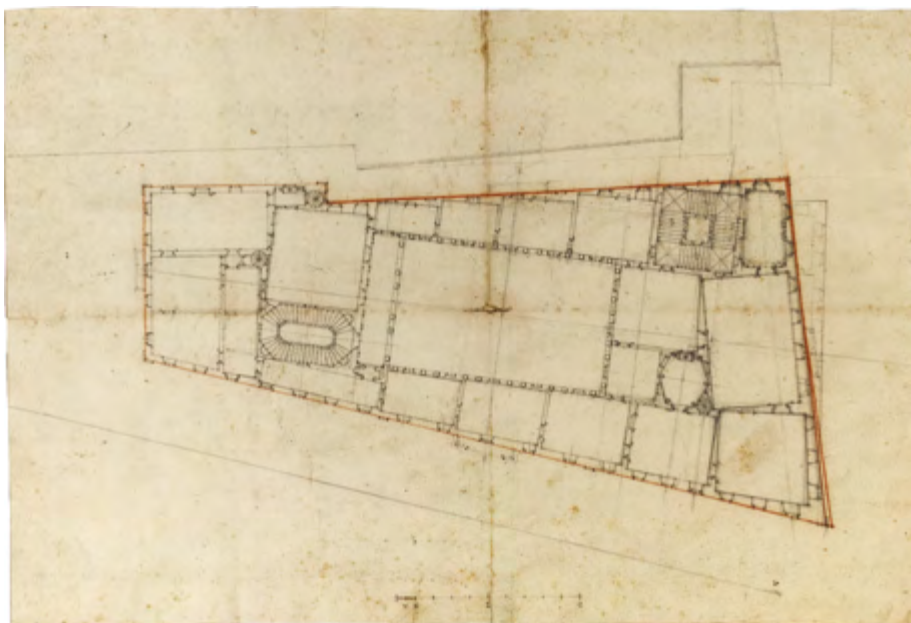
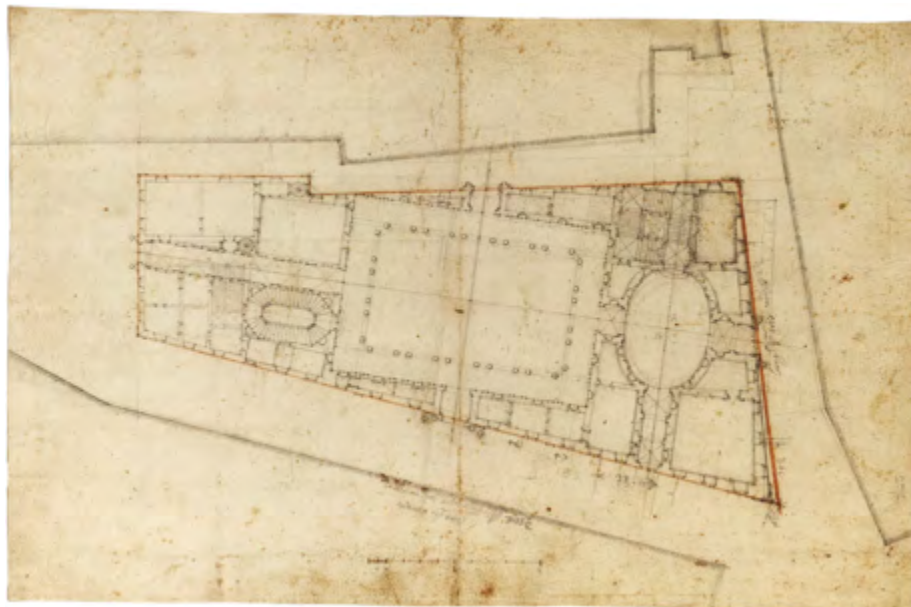
23 Ulderico è una delle sei eminenze create in quella tornata: L. PASTOR, *Storia dei papi*, XIII, p. 715. Secondo Fulvio Testi, Urbano VIII pensava di Ulderico che «non valeva l'acqua di cui si lavava il volto» (ROMEO, *Ulderico Carpegna*, cit., pp. 595).

24 GUERRIERI, *Genealogia*, cit., pp. 92-93.

25 Incaricato di chiedere al papa d'inviare a Urbino un governatore romano; GUERRIERI, *Genealogia*, cit., p. 95, immagina che l'ambasciatore fosse lo stesso Ambrogio, ma è falso: nel resoconto dello stesso Donati (in LAZZARI, *Memorie storiche*, cit., pp. 278-287) il giovane non è neppure nominato, venendo ricordato solo in una cronaca anonima come membro del seguito (ivi, p. 281, n. 1); nel volume di Lazzari è citato una sola altra volta, nel repertorio dei «gentiluomini di corazza» come paggio del duca Federico (ivi p. 254). Ambrogio non era secondo nella linea della primogenitura di Scavolino (come ritiene CONNORS, *Alliance and Enmity*, cit., p. 240), avendo davanti i fratelli Francesco Maria e Mario, nonché il figlio del primo, Tommaso, e gli eventuali figli del secondo. La successione al titolo feudale gli era perciò nei fatti inaccessibile.

26 Nella letteratura c'è prova solo della partecipazione alla legazione spagnola nel 1626 (SALVAGNI, *Palazzo Carpegna*, cit., p. 101 n. 9). Non risulta inoltre che il re di Spagna avesse concesso ad Ambrogio alcun titolo ducale (GUERRIERI, *Genealogia*, cit., p. 95), di cui nelle fonti romane non è mai fregiato. Il suo nome non compare neppure in L. PASTOR, *Storia dei papi*, XIII, pp. 287-301; A. MEROLA, voce *Francesco Barberini* in *DBI*, pp. 173-174.

zioni in Francia e Spagna del 1525-26²⁶. La vicinanza personale tra il giovane e il cardinal Francesco sarà stretta, e non si può escludere che Ambrogio abbia avuto un ruolo nell'avviare la carriera prelatizia dei fratelli maggiori, Ulderico compreso. Ma Ambrogio non è un personaggio rilevante dei tempi, a dispetto della storiografia architettonica sulla quale ha esercitato un inspiegabile fascino²⁷: dei conti di Scavolino ha solo il titolo onorifico perché titolo feudale e gran parte dei beni allodiali stanno in capo alla primogenitura; Ambrogio non risulta aver mai avuto ruoli significativi in alcuna delle vertenze che impegnarono l'inquieta — e un po' maledra — diplomazia barberina (meno che mai nella devoluzione del ducato di Urbino o nella guerra di Castro), né risultano cariche o benefici di cui sia stato gratificato; non sono infine documentati dei peculiari interessi intellettuali o artistici, al di là della scontata conoscenza dei dotti frequentatori della corte di Francesco Barberini²⁸. La sua ascesa è però sostenuta con forza dalla famiglia, la quale ha la coesione di un vero e proprio clan che mira all'affermazione del proprio casato in Roma: a questo fine il fratello Francesco Maria presta ad Ambrogio



27 Inizia Tafuri, che lo definisce «brillante gentiluomo dell'ambiente dei Barberini e mecenate di artisti quali Salvator Rosa, Jacopo Cortesi e Michelangelo Cerquozzi» (M. TAFURI, *Borromini in Palazzo Carpegna*, p. 86), mecenatismi acquisiti dai successivi contributi, di cui non ho trovato riscontri. Sulla base di GUERRIERI, *Genealogia*, cit., Connors ricostruisce la genealogia dei Carpegna risalendo a Odoacre, quindi afferma che Ambrogio fu in prima linea per assicurare alla Chiesa la devoluzione del ducato di Urbino dopo la morte del duca Francesco Maria (già decisa in realtà nel 1623-24), e che venne infine impiegato in importanti ambasciate nella Guerra di Castro; il nome di Ambrogio non compare però nel meticolosissimo G. DEMARIA, *La guerra di Castro e la spedizione de' Presidii*, in "Miscellanea di Storia Italiana", s. 3, t. IV, 1898, pp. 191-256. Salvagni segue infine l'encomiastico Guerrieri, nonché Connors e Tafuri (SALVAGNI, *Palazzo Carpegna*, cit., pp. 49-51, 170-172; utile albero genealogico ivi, p. 210).

28 Ambrogio apparteneva alla corte del cardinale, per cui è naturale che conoscesse Cassiano del Pozzo (SALVAGNI, *Palazzo Carpegna*, cit., p. 101 n. 13).

12. Az.Rom1015: tentativo di Borromini di adattare il progetto a cortile rettangolare colonnato nella «vera forma del sito» accertata nel 1640 (piano terra, gruppo AB).

13. Az.Rom1012: tentativo di Borromini di adattare il progetto a cortile rettangolare colonnato nella «vera forma del sito» accertata nel 1640 (piano nobile, gruppo AB).

22.000 scudi, in parte ereditari²⁹, un fatto sinora trascurato e che invece a mio parere è decisivo per comprendere quale sia stata la reale committenza di Borromini. Almeno dal febbraio 1636 Ambrogio vive in affitto a Trevi, forse per la sua vicinanza a Montecavallo e a palazzo Barberini. Vivendo a poca distanza, e frequentando la corte pontificia, è assai probabile che conoscesse personalmente Eschinardi e le sue difficoltà economiche, di cui occorre approfittare dato che i mezzi del conte non corrispondevano all'antichità del suo lignaggio³⁰. La compera dev'essere stata trattata alla fine del 1637, mentre l'edificio era ampiamente incompleto; si componeva del palazzo in costruzione nella parte settentrionale del lotto, e di un annesso adiacente composto da una casetta con cortile e orto, poi oggetto di contesa giudiziaria. L'11 gennaio 1638 si roga il contratto di vendita nel quale Eschinardi si riserva uno *ius redimendi*³¹. Vorrei poter scrivere che la storia di palazzo Carpegna sia la conseguenza di lucide analisi intellettuali, d'alte strategie politico-urbane o d'ispirate poetiche architettoniche; in realtà le sue vicende sono state condizionate da questo arido e banale istituto giuridico più che da qualsiasi altro fattore.

Lo *ius redimendi*, o retrovendita, è il diritto che il venditore si riserva di riacquistare dal compratore il bene ceduto, al prezzo che il bene stesso possiederà al momento della ricompera. L'accordo presenta vantaggi economici per entrambe le parti, perché di fatto consente di frazionare il valore del bene circa a metà tra il compratore (che dunque paga un prezzo inferiore a quello di mercato) e il venditore (che mantiene il valore del proprio diritto di ricompera su un bene di cui non ha più il possesso). Lo *ius redimendi* è perciò una clausola che può interessare dei venditori in difficoltà economica transitoria, ed acquirenti che — non disponendo di sufficienti mezzi — possono spuntare un prezzo d'acquisto inferiore a quello corrente e disporre subito del bene.

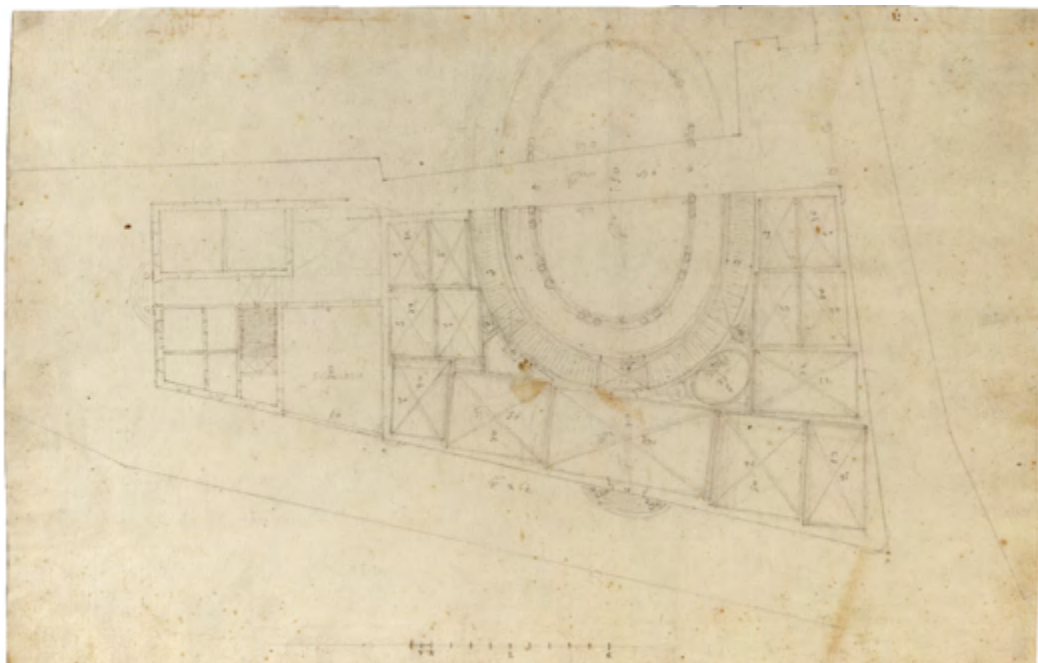
Ciò che in gergo giuridico-estimativo è incomprensibile, diventa immediatamente chiaro se applicato al caso di palazzo Carpegna, in cui nessuna delle due parti poteva contare su grandi risorse: da un immobile così gravato Eschinardi riesce a ottenere da Carpegna appena 4.000 scudi (ossia circa il prezzo di tre casette a schiera) ma conserva il valore dello *ius redimendi*, che otto anni dopo gli sarà acquistato dal cardinale Ulderico per ben 6.680 scudi. Eschinardi pone però un limite al valore delle opere che il conte Ambrogio può compiere nel palazzo, pari a 5.000 scudi: in questo modo l'onere del riacquisto non eccederà la somma di 9.000 scudi che il francese ritiene evidentemente il massimo che di lì a qualche anno avrebbe potuto met-

29 Il debito risulta dall'inventario pubblico dei beni del defunto Ambrogio redatto il 22 gennaio 1644: SALVAGNI, *Palazzo Carpegna*, cit., p. 178.

30 SALVAGNI, *Palazzo Carpegna*, cit., pp. 52-56, 172.

31 Ivi, p. 172.

tere insieme. Per verificare che le opere di Carpegna non oltrepassino tale limite, ci si accorda che le misure siano eseguite in contraddittorio e che vengano certificate da un atto notarile. La prima misura, tarata da Pietro Paolo Drei, fattore e poi soprastante della Fabbrica di San Pietro, è del 20 agosto 1638: attesta 738,16 scudi di lavori al palazzo esistente (di cui 425,56 scudi di muro) e non è menzionato alcun nuovo fondamento³².



Nessuno dei disegni borrominiani appartiene a questa fase iniziale dei lavori, nella quale il maestro non è del resto mai menzionato.

Già alla fine del 1638 il conte si risolve però ad investire in più grande stile, puntando ad acquistare tutta l'«Isola di Trevi», delimitata a nord dalla piazza di Cornaro (oggi piazza Carpegna), a est e ovest dalle attuali vie di Scavolino e della Stamperia, a sud da via del Lavatore (fig. 1). Il primo gennaio 1639 Ambrogio ottiene una licenza dei Maestri di Strade, ratificata da un breve pontificio del 17 febbraio, che gli concede il sito pubblico necessario a regolarizzare i fronti dell'isolato, condizionandolo all'effettivo acquisto delle proprietà compresevi. Il conte inizia a comperare sin dal 21 marzo 1639 avvalendosi della costituzione di Gregorio XIII che oggi chiamiamo *Quae publice utilia*, mentre negli atti di allora era riportata come *Iuris congrui* (o *De iure congrui*): consentiva ai proprietari maggiori d'obbligare i confinanti alla vendita forzosa dei propri immobili, al fine di regolarizzare gli isolati urbani e di sostituire la minuta edilizia medievale con la moderna monumentalità dei palazzi aristocratici³³. Gran parte degli acquisti viene eseguita nello stesso 1639, comportando un rallentamento dei lavori; l'isola diventa integralmente dei Carpegna solo nell'ottobre 1640, a mo-

14. Az. Rom1018: schizzo progettuale per estendere il palazzo oltre la via di Scavolino, in vista della licenza del 13-20 novembre 1641 (gruppo B, autunno 1641). Si noti il tracciamento del fronte delle casette su piazza di Trevi, probabilmente ancora da demolire.

32 La misura faceva seguito al primo patto per i lavori stipulato il 13 aprile precedente con i muratori Francesco Ronca e Giovanni Battista Pagano; lo scarpellino era Francesco Naldini, che abitava la casa confinante con l'orto annesso al palazzo Eschinardi: SALVAGNI, *Palazzo Carpegna*, cit., pp. 52-53, 172. Su Drei, C. BENOCCI, voce *Drei* in *DBI*, p. 685.

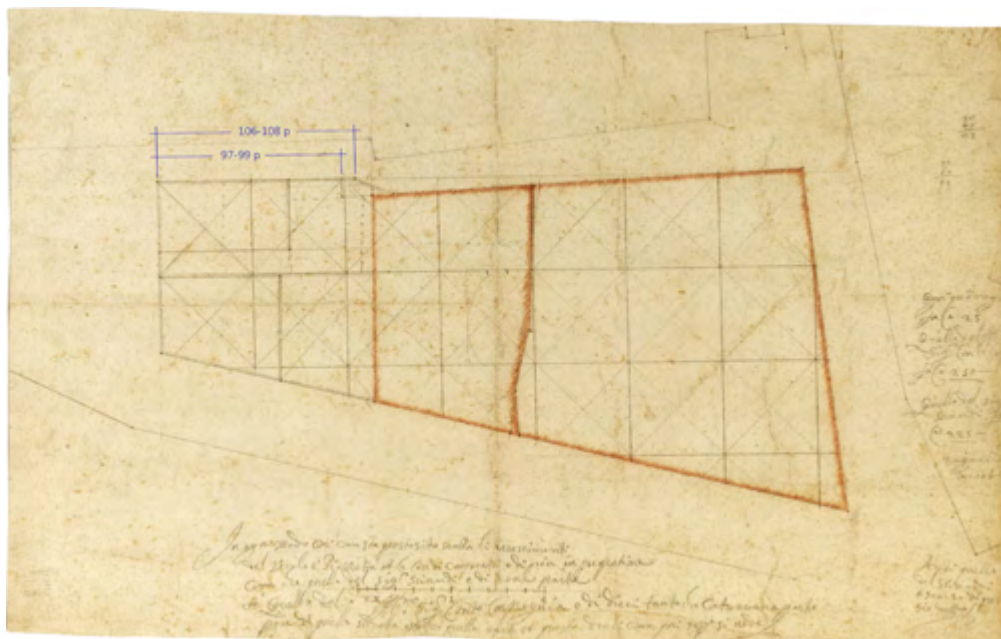
33 R. LEFEVRE, *La costituzione edilizia romana del 1574: contenuto, valore e applicazione*, in "Economia e storia", 1972, pp. 20-39. Il provvedimento, emesso l'1 ottobre 1574 e pubblicato il 15 seguente, aveva titolo *Constitutio de Aedificijs et Iure Cngrui*, mentre *Quae publice utilia* era l'incipit del suo testo, stampato da Antonio Blado per l'affissione pubblica.

tivo della resistenza opposta dal Capitolo di Santa Maria Maggiore, superata per via giudiziale e forse con l'intervento pontificio³⁴.

La seconda misura dei lavori di muro, tarata ancora da Drei, è del 22 dicembre 1639: attesta appena 248 scudi di lavori ai piani cantinati e alle cucine del palazzo esistente, che saranno saldati dal conte insieme ad altre opere il 9 gennaio 1640: all'atto, rogato dal notaio Fonthia, è testimone Francesco Borromini che qui compare

per la prima volta³⁵. I suoi contatti con i Carpegna sono dunque precedenti, e non si può escludere che il ticinese e il conte Ambrogio si siano incontrati già alla fine del 1638 o — come più probabile — al principio del 1639, quando a poca distanza si lavorava alla chiesa di San Carlino³⁶. E forse le prime folgoranti proposte di Borromini, disegnate come grafici di presentazione, non derivano da un incarico già formalizzato ma sono redatte proprio per ottenerlo, suscitando le ambizioni del conte che probabilmente aveva chiesto progetti anche ad altri maestri³⁷.

Il *corpus* dei disegni del gruppo A, in cui Borromini studia un palazzo esteso all'intera area, è perciò databile al 1639, forse già nei primi mesi³⁸. Al di là della loro esuberanza formale, ampiamente celebrata, le planimetrie elaborano tre versioni di un medesimo tipo: un palazzo doppio servito da due scaloni nobiliari, una sorta d'estroso adattamento al lotto allungato di Trevi dei tipi dei palazzi Borghese e Barberini. In quei casi, però, la divisione serviva ad ospitare le diverse "famiglie" dei membri maggiori del casato, sia laici che chierici³⁹: a cosa mai poteva servire un simile tipo ad



15. Az.Rom1009e: misura grafico-empirica di mano borrominiana delle aree dell'Isola di Trevi (gruppo B, primi mesi 1642); la parte a destra riquadrata in rosso è la proprietà del conte Carpegna non gravata dallo ius redimendi; la superficie al centro, ugualmente riquadrata in lapis rosso (dal confine irregolare a destra sino al limite del palazzo preesistente a sinistra), corrisponde alle 98 canne contese ad Eschinardi, di cui Carpegna pretendeva di avere la proprietà assoluta. In azzurro è segnato l'allungamento del primo tratto del palazzo fino al dente su via di Scavolino rispetto alle precedenti versioni dei gruppi A e AB.

34 Preziosa ricostruzione delle compravendite in SALVAGNI, *Palazzo Carpegna*, cit., pp. 54-55, 173-175; decisivo l'acquisto delle case di Pirro Mattei, che nel novembre 1639 costarono al conte 5.750 scudi, più del palazzo Eschinardi.

35 Il saldo totale fu di 376, 77 scudi, una somma modesta: SALVAGNI, *Palazzo Carpegna*, cit., pp. 56, 173-174.

36 Iniziata il 23 febbraio 1638; nel luglio 1639 si era voltata la cupola; i lavori di stucco proseguiranno sino al maggio 1641: BELLINI, *Le cupole di Borromini*, cit., pp. 125-126.

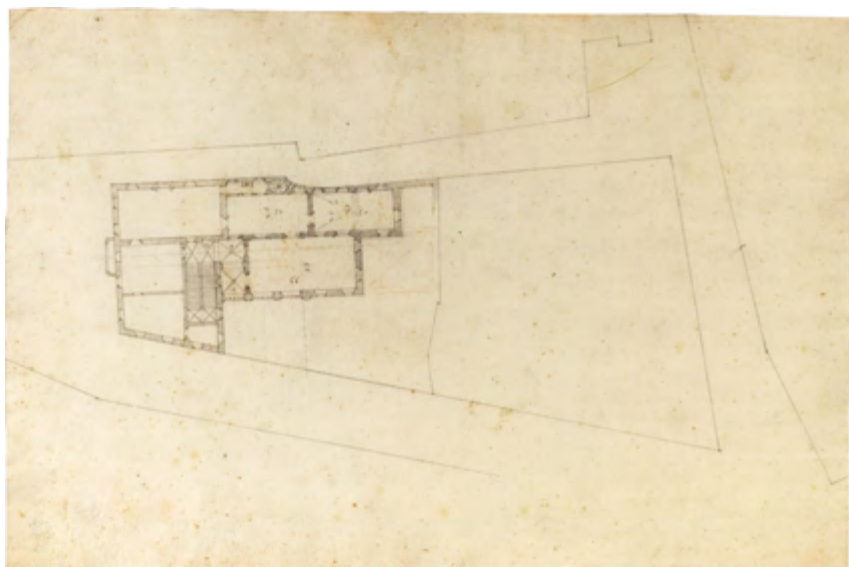
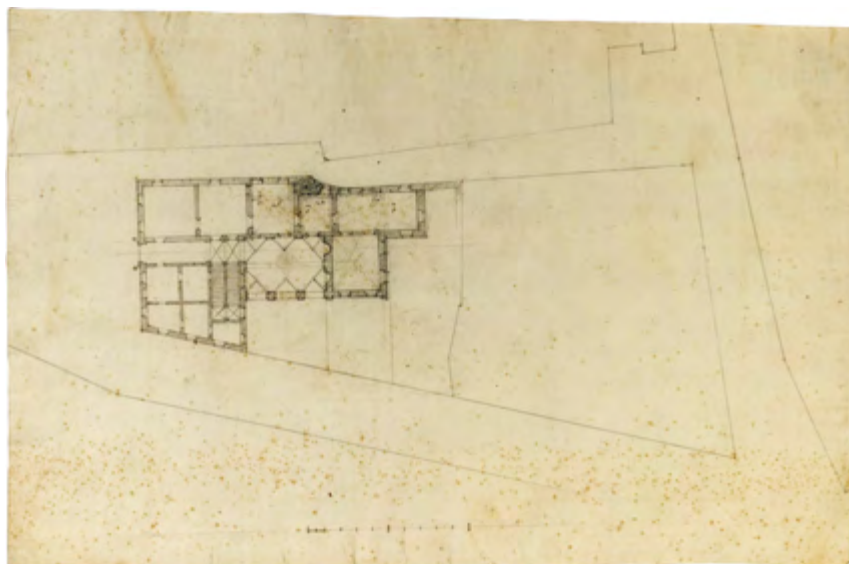
37 Dei quali è forse rimasto il solo mediocre Az.Rom1032, attribuito da Connors a Girolamo Rainaldi come riferisce SALVAGNI, *Palazzo Carpegna*, cit., pp. 61, 103 n. 64.

38 Si tratta di tredici planimetrie: Az.Rom1019, 1019a, 1017, 1013, 1017, 1017b, 1016, 1009, 1014, 1011, 1014a, 1010, 1014b. Vedi Appendice.

39 Su palazzo Borghese ragionata sintesi in E. FUMAGALLI, *Palazzo Borghese: committenza e decorazione privata*, Roma 1994, pp. 25-43; su palazzo Barberini P. WADDY, *Seventeenth-century Roman palaces: use and the art of the plan*, 1990, pp. 173-271.

Ambrogio, celibe e senza eredi? Si può tentare di rispondere seguendo la gestione del patrimonio dei fratelli Carpegna.

In un atto del giugno 1640 la spesa sino ad allora sostenuta da Ambrogio (tra acquisti immobiliari e lavori) era stimata oltre i 16.000 scudi⁴⁰: una cifra considerevole, spiegabile solo con l'uso dei 22.000 scudi di cui era debitore al fratello Francesco Maria; al figlio di questi, Tommaso, nel 1642 Ambrogio destinerà infatti per testamento l'intera Isola di Trevi, con l'assenso dei fratelli che controfirmano l'atto. L'impresa di Ambrogio non è perciò personale, ma esprime l'impegno concorde dell'intero clan a stabilire una casa Carpegna-Scavolino a Roma, in quel «Gran Teatro del Mondo» dove le fortune familiari avrebbero potuto rinnovarsi, come in effetti accadrà: obiettivi che precedono ed evincono dalle opere alla nuova Fontana di Trevi, pianificate da Urbano VIII nel maggio 1640 e avviate dal marzo 1641 con la demolizione delle casette⁴¹. In termini più generali, si può osservare quanto notoria fosse a Roma l'aleatorietà delle alleanze politiche, che potevano rovesciarsi dopo pochi anni (talora mesi) seguendo l'imprevedibile avvicinarsi dei pontefici; è perciò discutibile la loro reale incidenza urbanistica su iniziative immobiliari che per natura erano imprese di media e lunga durata, comportando una notevole dislocazione di risorse dei patrimoni familiari. Le misure firmate da Borromini iniziano dal 14 maggio 1640 e non vanno oltre il giugno 1641; alla fine, computate anche le opere del 1639, risulterà che i muratori Ronca e Pagano avevano eseguito lavori per circa 3.393 scudi, di cui 2.720 dopo il dicembre 1639, ossia sotto Borromini⁴².



16. Az.Rom1028: progetto di ristrutturazione del solo palazzo ex-Eschinardi, piano terra (gruppo B, 1642-43); si noti a destra la previsione di un muro di confine con l'adiacente area di Tommaso Carpegna.

17. Az.Rom1026: progetto di ristrutturazione del solo palazzo ex-Eschinardi, piano nobile (gruppo B, 1642-43).

40 Salvagni, *Palazzo Carpegna*, cit., p. 174 (16 giugno 1640).

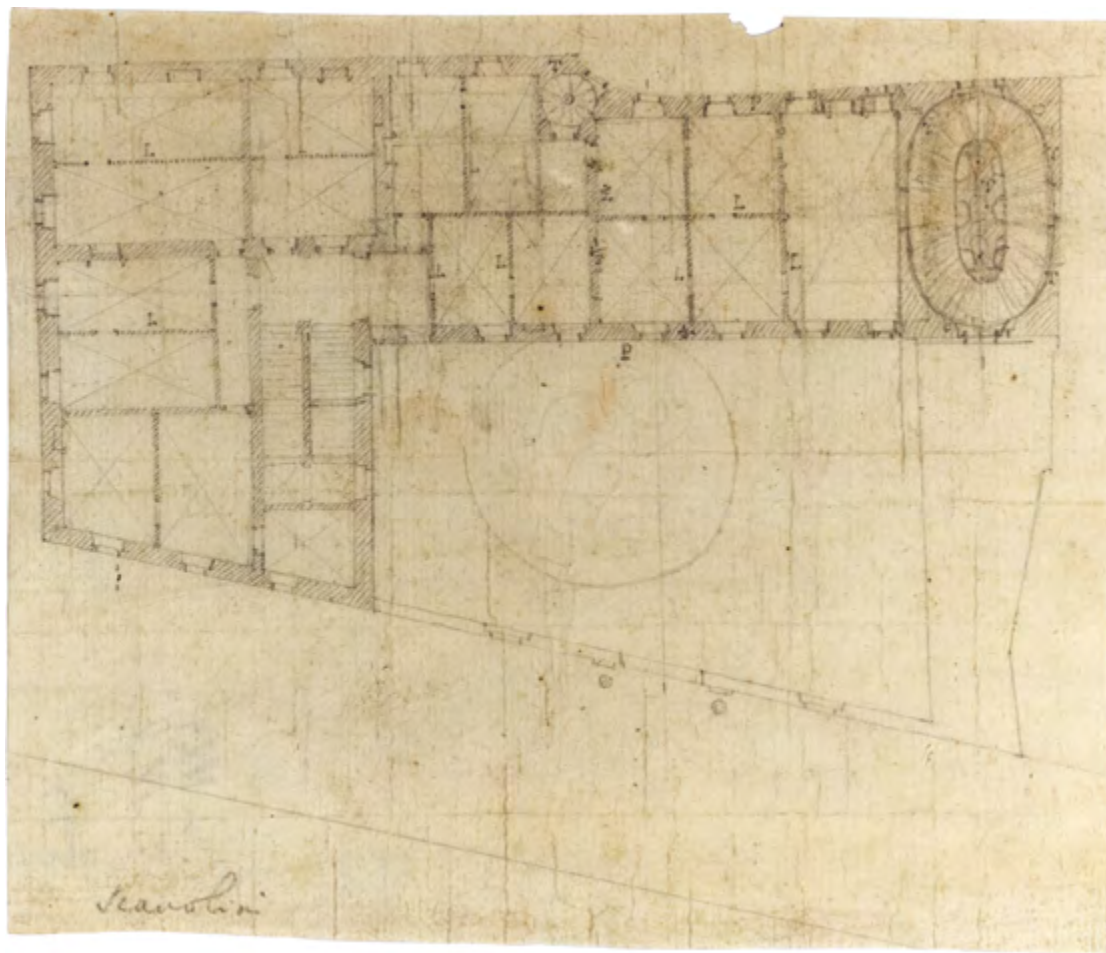
41 Le casupole abbattute — per inciso — non appartenevano al conte, il quale dovette invece contribuire con 666 scudi ai lavori del «gettito»: SALVAGNI, *Palazzo Carpegna*, cit., p. 175.

42 Alla data del 14 maggio 1640 iniziano i lavori alle botteghe nuove, come risulta da un ristretto di misure di cui Tafuri pubblica un estratto, peraltro insufficiente a comprenderne il dettaglio (M. TAFURI, *Borromini in Palazzo Carpegna*, pp. 104-105 n. 9). Ronca e Pagano entreranno in lite con la committenza (il che con Borromini

Le opere iniziano alla «prima bottega verso l'orto, o giardino del palazzo vecchio» sulla Stamperia, e seguono il perimetro dell'isola sino allo spigolo tra Lavatore e Scavolino; le botteghe vengono tutte rifunzionalizzate e portate a filo strada, e quando si tassa il «gettito» per la nuova piazza di Trevi nel marzo 1641 il conte Ambrogio deve contribuire anche per le «nove botteghe» che si estendono per 200 palmi sulla Stamperia⁴³.

Ma i Carpegna non avevano cessato di sperare in un intervento in grande stile.

L'Az.Rom1009d è una misura a mano libera delle fondamenta costruite in questa fase del cantiere⁴⁴: Borromini tralascia di fondare i due «vani» per i portoni sul Lavatore e sulla Stamperia. Ora, le fondamenta tra lo stipite del portale sulla Stamperia e lo spigolo col Lavatore sono lunghe $127 \frac{3}{4}$ palmi⁴⁵, misura riscontrabile nell'Az.Rom1018 (fig. 14) dove Borromini pensa di ruotare il nuovo palazzo Carpegna ed estenderlo oltre via dello Scavolino, lasciando intatto il vecchio edificio di Eschinardi per evitare gli obblighi dello *ius redimendi*. Il progetto, al quale Borromini aveva quindi dato davvero inizio, è forse di poco precedente alla nuova licenza ottenuta nel novembre 1641 dai Maestri di Strade:



18. Az.Rom1024: pianta del piano sottotetto dell'ultima versione (gruppo C, 1643); si noti lo smusso su via di Scavolino ancora concavo.

accadeva spesso), e il 16 luglio 1641 fu necessario ricostruire un conto «dare e avere» tra le due parti (SALVAGNI, *Palazzo Carpegna*, cit., p. 175): il totale dei lavori (3.393,925 scudi) sostanzialmente coincideva con quello del ristretto iniziato nel maggio 1640 (3.392,92 scudi, *ibidem*), dimostrando che si trattava delle stesse opere. Sottraendo le misure dei lavori di muro eseguiti sino a dicembre 1639 (425,56 + 248 scudi) si ottengono 2.720 scudi 36 $\frac{1}{2}$ baiocchi.

43 SALVAGNI, *Palazzo Carpegna*, cit., p. 175. Nella pianta di Francesco Ferrari (ivi, fig. 59) e nella veduta di Cruyl si contano in effetti nove botteghe; «nove» potrebbe peraltro stare anche per «nuove». Dal ristretto di conti del 1640-41 si evince che la prima bottega venne costruita nell'annesso al palazzo Eschinardi, la seconda e la terza sulla proprietà dei Pace-Naldini che confinava con la «casa del marescalco», la quale è segnalata nell'Az.Rom1032.

44 Pubblicata in SALVAGNI, *Palazzo Carpegna*, cit., p. 60, fig. 20.

45 Cifra che si ricava dalla somma delle lunghezze dei singoli tratti annotata da Borromini nell'Az.Rom1009d.

si concedeva al conte d'annettere alla sua proprietà gran parte della via di Scavolino e della piazzetta dei Barilai (pur gravate da una servitù di passaggio), e la possibilità d'estendere il palazzo oltre la via stessa, in forme peraltro non precisate⁴⁶.

Come acutamente notato da Connors, con la versione dell'Az.Rom1018 il portale di palazzo Carpegna si sarebbe affacciato sulla nuova piazza di Trevi prevista da Urbano VIII; un affaccio che però non andava oltre il generico desiderio dei Carpegna di valorizzare il proprio immobile, anche per la difficoltà di predisporre un allineamento visuale con la statua berniniana della cui posizione (e altezza⁴⁷) nessuno ancora sapeva nulla, forse neppure Bernini; Borromini non usa infatti alcun riferimento esterno per tracciare il nuovo asse del palazzo, mentre continua a segnare il limite delle vecchie casette che probabilmente non erano ancora del tutto abbattute.

In ogni caso, il 15 aprile 1642 si stabilisce un nuovo patto col muratore Bonifacio Perti per opere che riguardano però il palazzo esistente, dovendosene informare Eschinardi; non risultano misure, per cui è possibile che non sia stato svolto alcun lavoro⁴⁸. Ambrogio nel maggio seguente chiede al francese di vendergli il diritto di ricompera almeno sull'annesso al palazzo, misurato in 98 canne di area⁴⁹; cosa che il francese rifiuta ancora: relativo a questo frangente è l'Az.Rom1009e (fig.15) nel quale Borromini misura le aree di Eschinardi e Carpegna; il maestro evidenzia anche una porzione intermedia nell'isolato, che nei calcoli considera di Eschinardi ma disegna a sanguigna come fosse di Carpegna: la sua dimensione è appunto pari alle 98 canne controverse. Nelle note Borromini rileva che il conte già possiede una superficie maggiore del francese, anche «senza li acrescimenti del vicolo e Piazzetta et le case di comprarsi», alludendo evidentemente all'espansione oltre lo Scavolino concessa nel novembre 1641. Come proposto da Salvagni, il grafico è probabilmente una verifica della possibilità d'esercitare la *Iuris congrui* sui diritti di Eschinardi⁵⁰; ma si può aggiungere che le 98 canne sono proprio quelle che avrebbero consentito ad Ambrogio e a Borromini di costruire il palazzo

46 AFC, *Scavolino-Palazzo a Trevi*, Pergamene IV, pubblicata a colori in SALVAGNI, *Palazzo Carpegna*, cit., p. 58 (discussione ivi, p. 85). Il testo della licenza fa riferimento a una nomenclatura che nel grafico manca; il superamento di via di Scavolino è sommariamente rappresentato da un rettangolo incrociato da diagonal, presimibilmente a indicare una corte.

47 La fontana sarebbe stata a una quota inferiore a quella del palazzo, come anche è oggi, il che avrebbe reso ulteriormente difficile calcolare l'allineamento con la statua berniniana; il dislivello, ommesso da Cruyl (Connors, *Alliance and Enmity*, cit., fig. 33 p. 236), si percepisce nella veduta di Falda (SALVAGNI, *Palazzo Carpegna*, cit., fig. 76 p. 108).

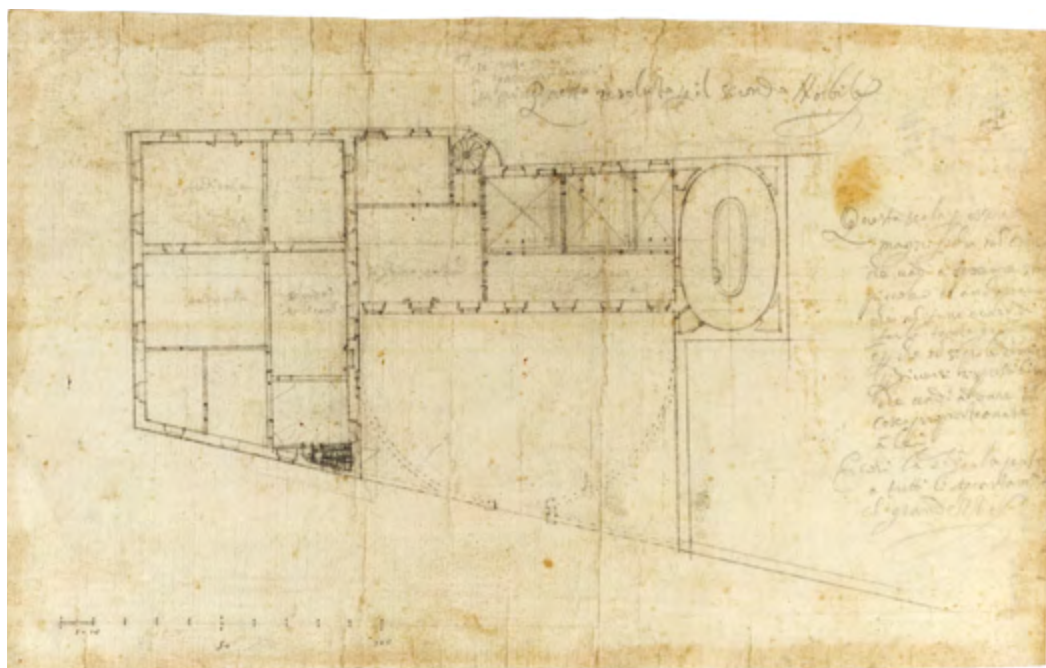
48 Opinione di SALVAGNI, *Palazzo Carpegna*, cit., pp. 86, 87-92.

49 Su queste 98 canne si era probabilmente già accesa una lite giudiziaria: SALVAGNI, *Palazzo Carpegna*, cit., pp. 54, 85, 102 n. 35.

50 SALVAGNI, *Palazzo Carpegna*, cit., p. 85. La *Quae publice utilia* non si applicava in realtà al caso di uno *ius redimendi*; ma il calcolo poteva servire per valutare la possibilità di avvalersene nel caso Eschinardi fosse stato davvero in grado di ricomperare il palazzo.

trasversale abbozzato nell'Az. Rom1018.

Il 13 luglio 1642 Ambrogio fa testamento, controfirmato dai fratelli Guido, Ulderico e Francesco Maria che ne accettano le disposizioni: l'intera «isola di Trevi» è destinata al nipote Tommaso, figlio di Francesco Maria, mentre a Ulderico va l'usufrutto del solo palazzo ex-Eschinardi⁵¹. La decisione era obbligata dal debito di 22.000 scudi che Ambrogio aveva con il padre di Tommaso, e tuttavia



il testamento d'Ambrogio resta esemplare delle prassi di gestione patrimoniale in età barocca: le famiglie concentrano la proprietà sui primogeniti maschi laici, in grado di trasmetterla ai propri eredi ed eventualmente d'accrescerla con accorte unioni matrimoniali. Tommaso, destinato alla primogenitura, sarà perciò nominato erede universale anche dagli zii chierici Ulderico e Guido⁵²; al cardinale — che continua a essere il membro di maggior rango della famiglia — è invece opportuno concedere l'uso dell'edificio già avviato, perché tragga beneficio dalla sua rappresentatività. Il disposto del conte dimostra anche l'abbandono dei progetti sull'intero isolato, e la necessità di completare l'esistente per farne una residenza degna del cardinale; il quale è probabilmente già coinvolto nei lavori del palazzo, dove nel 1642 risulta abitare col fratello Guido. Agli ultimi mesi del conte Ambrogio potrebbero perciò riferirsi i progetti parziali che appartengono sia al gruppo A che a quello B. I primi (fig. 6) potrebbero essere stati rielaborati da Borromini su vecchie planimetrie che non rappresentavano l'intero isolato (e dunque con un errore grafico minimo); i secondi (figg. 16-17) mostrano un cauto ampliamento del palazzo su via di Scavolino per non sfiorare i 5.000 scudi di lavori stabiliti con Eschinardi.

Ambrogio Carpegna muore il 7 marzo 1643. Francesco Maria accorre immediatamente a Roma con il figlio Tommaso, andando ad abitare nel palazzo⁵³, e in autunno il cardinal Carpegna dà inizio a proprie spese alla fase decisiva dei lavori, ancora diretta da Borromini. Non c'entrano questioni politiche: le opere si limitano al pa-

19. Az. Rom1021: pianta del secondo piano nobile dell'ultima versione (gruppo C, 1643-44): lo smusso su via di Scavolino diviene convesso, mentre lo scalone ovato viene ingrandito; si noti la scala metrica in cifre arabe, la sola del corpus di palazzo Carpegna.

51 Frintesi da Tafuri, i termini del testamento sono chiariti in SALVAGNI, *Palazzo Carpegna*, cit., pp. 86, 176.

52 Atti del 15-16 giugno 1644: SALVAGNI, *Palazzo Carpegna*, cit., p. 178.

53 Risulta dagli *Stati delle Anime*: SALVAGNI, *Palazzo Carpegna*, cit., pp. 86, 176-177.

lazzo ex-Eschinardi perché è la sola parte di cui il cardinale abbia la disponibilità⁵⁴. Nell'ottobre 1643 si stabilisce un ennesimo patto per i lavori (dalle voci identiche al precedente del 1642), con maestranze di fiducia del ticinese: ad allora risalgono gli ultimi quattro disegni del gruppo C (figg. 18-19). I lavori di muro eseguiti da Domenico Bianchi terminano nel luglio 1644; le rifiniture a stucco di Giuseppe Bernascone, iniziate nell'agosto 1645, sono concluse nell'aprile 1649⁵⁵.

Ulderico, che nel frattempo è diventato un cardinale di rilievo del Sacro Collegio assumendo una posizione filomedicea ed antibarberina, si attiva nondimeno per completare la proprietà familiare dell'Isola di Trevi. Nel 1646 compra finalmente lo *ius redimendi* a Eschinardi, che cede di fronte alla generosa offerta del cardinale⁵⁶; Ulderico si trova così nella curiosa posizione di abitare come usufruttuario in un palazzo di cui possiede uno *ius redimendi*! Negli anni successivi alcuni imprevisti sembrano vanificare quanto concordato dai fratelli Carpegna nel 1642. Nel dicembre 1647 muore il giovane Tommaso, nel gennaio 1649 suo padre Francesco Maria; la primogenitura va al fratello Mario, mentre l'Isola di Trevi viene ereditata dalle figlie di Francesco Maria: decisione patrimonialmente improvida che viene subito contestata dai parenti generando una lite giudiziaria. Le cose vengono rimesse a posto dal cardinal Ulderico. Dopo aver estinto nel 1657 il pagamento agli Eschinardi del vecchio *ius redimendi*, nel giugno 1658 il cardinale compra dalle proprie nipoti l'intera Isola di Trevi, subito destinandola in eredità ad Ulderico Gaetano, figlio di Mario e nuovo erede della primogenitura. Costui ne prenderà possesso solo nel febbraio 1679, alla morte del cardinale, quando si avvia per il palazzo una fase del tutto nuova⁵⁷.

54 Condivisibile SALVAGNI, *Palazzo Carpegna*, cit., p. 87.

55 I lavori, che esulano da questo saggio, sono documentati in SALVAGNI, *Palazzo Carpegna*, cit., pp. 87-100.

56 Atto del 6 maggio 1646, SALVAGNI, *Palazzo Carpegna*, cit., p. 179. L'acquisto è però condizionato al versamento dell'intera somma, estinto dal cardinale solo l'11 maggio 1657: *ivi*, p. 182.

57 SALVAGNI, *Palazzo Carpegna*, cit., pp. 107-159.

APPENDICE

I disegni borrominiani (1639-43)

I. I primi progetti: il gruppo A (1639)

I progetti del gruppo A sono stati elaborati nel corso del 1639, mentre il conte Ambrogio s'indebita per acquistare le proprietà comprese nell'isolato. Eccettuato Portoghesi, la letteratura ha ordinato le planimetrie secondo i loro caratteri formali, nell'ipotesi di una evoluzione lineare dal semplice al complesso: la versione a cortile ovato, che meglio rappresenta lo stereotipo stilistico borrominiano, non poteva perciò che essere l'ultima. Una planimetria non è però una forma decorativa, occorre leggerla anche per via tipologica. Al di là delle variazioni formali, Borromini elabora nel gruppo A tre versioni di un medesimo tipo: un palazzo doppio, servito da due scaloni nobiliari, che si sviluppa in quattro appartamenti virtualmente indipendenti su due livelli, il primo e il secondo piano nobile. La scelta tipologica conferma che il palazzo di Trevi non era destinato al solo conte Ambrogio, ma doveva costituire sin dal principio il nucleo romano dell'intera famiglia, e in primo luogo del cardinale Ulderico. In tutte le versioni l'atrio più rappresentativo e la cappella più grande sono posti nella parte verso il Lavatore, che per questo si può supporre fosse destinata al ramo prelatizio dei Carpegna, lasciando l'altra parte ai laici, come anche suggerito dall'intorno stradale⁵⁸.

Si può tentare di stabilire la sequenza interna dei progetti del gruppo A, sebbene la rapidità con la quale sono stati elaborati nel corso del 1639 e la possibilità che siano alternative contestuali⁵⁹ rendono il loro ordine non così essenziale. Borromini era poi solito usare dei vecchi disegni, anche dopo anni, come base per nuove soluzioni⁶⁰, il che potrebbe spiegare alcune incongruenze del *corpus* di palazzo Carpegna. In ogni caso la perfetta sovrapposizione delle planimetrie, verificata con strumenti digitali, testimonia che le piante del gruppo A provengono tutte dalla medesima base, con una precisione sbalorditiva che impone di tener conto delle poche millimetriche divergenze⁶¹.

Le versioni a cortile ovato e quella a cortile rettangolare a pilastri sono a mio avviso studiate per prime, e offerte contestualmente alla committenza (forse anche al cardinal Ulderico) con grafici di presentazione che hanno in comune l'uso del lapis rosso per palazzo Eschinardi e del lapis nero per il nuovo costruito⁶² (figg. 2-5). Le forme dei cortili e degli atri non sono gli unici caratteri distintivi. La versione a cortile rettangolare (Az.Rom1017, 1013, 1017a-b) è la meno invasiva, conservando molto del palazzo preesistente, mentre quella a cortile ovato (Az.Rom1019b-a) lo rimaneggia radicalmente: Borromini vi sostituisce il vecchio scalone con uno a C a due ram-

58 La parte meridionale era la meglio collegata: il prolungamento di via del Lavatore (vie in Arcione e Rasella) giungeva nei pressi di palazzo Barberini; dallo spigolo Stamperia-Lavatore partiva invece via di San Vincenzo, che conduceva a Montecavallo attraverso la Dataria.

59 Opinione di A. BLUNT, *Vita e opere di Borromini*, Roma-Bari 1983, p. 172.

60 Si pensi al caso di San Carlino: J. CONNORS, *Un teorema sacro: San Carlo alle Quattro Fontane*, in *Il giovane Borromini. Dagli esordi a San Carlo alle Quattro Fontane*, a cura di M. Kahn-Rossi, M. Francioli, Milano 1999, pp. 466-467; P. PORTOGHESI, *Storia di S. Carlino alle Quattro Fontane*, Roma 2001, pp. 50-53; BELLINI, *Le cupole di Borromini*, cit., pp. 130-133.

61 Gli attuali programmi di grafica consentono di sovrapporre in trasparenza le planimetrie borrominiane rivelandone la precisione; le misure dei disegni invece, tratte da scala metrica, hanno un errore stimabile in un paio di palmi in più o in meno. I nuovi strumenti sono stati impiegati anche in M. CAPUTO, *Il rilievo di palazzo Carpegna*, in "Atti Accademia Nazionale di San Luca" 2011-12, pp. 180-207 [riproposto in questo volume], in cui si verifica la corrispondenza tra l'edificio attuale e i disegni borrominiani.

62 La versione a cortile ovale è disegnata in Az.Rom1019b (terra) e Az.Rom1019a (piano nobile); la versione a cortile rettangolare pilastro è disegnata a due colori in Az.Rom1017a (terra; copia a grafite in Az.Rom1017) e Az.Rom1017b (piano nobile, corretto con l'applicazione di un foglietto; la versione originale è pubblicata in SALVAGNI, *Palazzo Carpegna*, cit., fig. 36 p. 68; copia a grafite in Az.Rom1013). I grafici qui non riprodotti sono riguardabili in SALVAGNI, *Palazzo Carpegna*, cit., pp. 57-80.

pe, allineando l'ingresso con un asse longitudinale che trapassa l'intero isolato sino al Lavatore. Fascinosissima, la versione a corte ovata presenta però diversi problemi: al piano strada si generano molti spazi morti, al piano nobile i saloni d'entrambi gli appartamenti sono sistemati sbrigativamente: in particolare quello verso il Lavatore è illuminabile (e areabile) solo dall'alto. Inoltre manca ancora la scala a lumaca nel dente su via di Scavolino, e non è segnata la cappella nella parte verso il Lavatore. I pezzi che compongono il progetto, come notava Portoghesi già nel 1967, sembrano in definitiva accostati secondo una paratassi ancora schematica⁶³.

Meno brillante ma più bilanciata è la versione a cortile rettangolare pilastrato, in cui Borromini usa l'ovale nell'atrio verso il Lavatore, riuscendo a sistemare un solenne scalone a quattro rampe nello spigolo del palazzo; al piano nobile il salone si affaccia su strada (Az.Rom1013), e in una seconda versione sul cortile lasciando spazio a un salone-galleria ovato (Az.Rom1017b⁶⁴); la sequenza telescopica delle stanze appare più comoda che nella versione a cortile ovale, entrambe le metà del palazzo sono dotate di cappella e compare infine la lumaca nel dente sullo Scavolino.

Appartenenti al gruppo A sono anche gli Az.Rom1022 e 1023 (fig. 6), nei quali Borromini studia a matita nera due soluzioni limitate al solo palazzo ex-Eschinardi, disegnando le piante per ciascun foglio dei piani terra e nobile. Sovrapponendo digitalmente i disegni risulta che la base grafica d'entrambi sono gli Az.Rom1017a-b (ossia la versione a cortile rettangolare), che Borromini corregge cancellando alcuni muri⁶⁵: i due progetti parziali sono dunque posteriori, e possono essere interpretati in vario modo: forse rappresentano una soluzione contestuale ai progetti estesi all'intero lotto; oppure — come è più probabile — potrebbero essere le copie che Borromini aveva fatto di versioni parziali del 1639 sulle quali reinterviene nel 1642, come si dirà. In ogni caso nell'Az.Rom1022 compare per la prima volta l'idea di una rampa ovata, che oltrepassa di una campata il limite costruito del palazzo Eschinardi. La versione ultima del gruppo A è quella a cortile rettangolare a colonne⁶⁶ (Az.Rom1014a, 1010), l'unica in cui il lapis nero rappresenta la preesistenza e il rosso il nuovo da costruire (figg. 7-8). Borromini adotta l'asse longitudinale della versione ovata e sostituisce le scale di Eschinardi con un magnifico scalone ottagonale; conserva però la disposizione del gruppo atrio ovale-scala della versione rettangolare pilastrata, riuscendo al piano nobile a collocare i saloni verso parti illuminate; entrambe le cappelle sono infine servite da lumache di servizio, per consentire agli abitanti del secondo piano di accedervi senza attraversare gli appartamenti del piano nobile.

Un paio di disegni del gruppo A sono infine difficilmente collocabili (figg. 9-10): nell'Az.Rom1014b Borromini studia un'alternativa del piano nobile nella versione a cortile colonnato (Az.Rom1014) disegnandola sopra la pianta terrena della versione a cortile ovato (Az.Rom1019b), di cui si leggono numerose cancellazioni⁶⁷. Da notare che lo scalone ottagonale sembra affiancarsi, e non sostituirsi, alle vecchie rampe di Eschinardi, che del resto vengono tratteggiate anche negli Az.Rom1014a, 1010 (nei quali sono peraltro incompatibili col resto della pianta, figg. 7-8). Un vero enigma è invece l'Az.Rom1019 (fig. 10), l'unico grafico interamente di studio del gruppo A: sopra una vecchia pianta del piano nobile, che presenta uno scalone ad U ancora allineato a palazzo Eschinardi, Borromini studia simultaneamente i piani terra e nobile di una versione a cortile ovale allineato con l'asse longitudinale obliquo; il cortile viene però drasticamente ridimensionato e ricentrato rispetto agli Az.Rom1019a-b (figg. 4-5) per dare più spazio agli interni; al piano nobile un sontuoso salone illuminato dalle testate sostituisce i tre della

63 P. PORTOGHESI, *Borromini: architettura come linguaggio*, Milano 1967, pp. 172-173.

64 Il piano nobile verso il Lavatore viene ridisegnato da Borromini su un foglietto applicato all'Az.Rom1017b.

65 In particolare il muro di testata del salone al piano nobile, verso la cappella, viene cancellato e spostato a sinistra. La sovrapposizione con i fili degli Az.Rom1017a-b e 1013 (copia a matita fine del piano nobile) è assolutamente perfetta.

66 La versione a cortile rettangolare colonnato è disegnata in due colori per la presentazione in Az.Rom1014a (terra) e Az.Rom1010 (piano nobile); Borromini disegna anche delle copie identiche del progetto, a due colori ma a tratto più fine, negli Az.Rom1014 (terra) e 1011 (piano nobile); altre copie sono infine negli Az.Rom1016 (terra) e 1009 (piano nobile), disegnate a semplice grafite.

67 Nella sovrapposizione digitale corrispondono le dimensioni del cortile, la posizione dei portoni e le campate dell'atrio ottagonale che Borromini cancella nell'Az.Rom1014.

versione precedente. In calce Borromini annota: «si fara questo che cosi à ordinato sua Em[inen]za». Il disegno è dunque elaborato per il cardinal Ulderico, e si possono fare due ipotesi: o il cardinale era coinvolto sin dai primi progetti borrominiani del 1639; oppure il disegno è un'idea rapidamente elaborata da Borromini su una vecchia pianta, topograficamente errata, nei mesi tra la morte di Ambrogio e l'inizio dei lavori per Ulderico, ossia tra il 7 marzo e il 26 ottobre 1643.

2. L'accertamento dell'errore: il gruppo AB (primi mesi 1640)

Le piante del gruppo A si sovrappongono graficamente con precisione quasi assoluta; le lunghezze dei singoli lati, misurabile con le scale metriche, sono invece soggette ad errore, potendosene fornire solo valori approssimati: 91-92 palmi su piazza Carpegna; 374-375 palmi su via della Stamperia; 174-176 palmi su via del Lavatore; 272-274 palmi nel tratto prima del dente di via di Scavolino; 97-99 palmi nel tratto successivo fino a piazza Carpegna.

Borromini aveva usato come base topografica l'Az.Rom1009a (fig. 11), un rilievo redatto a penna d'altra mano per chiedere la licenza ai Maestri di Strade del gennaio 1639 (primo stato del disegno). A un certo punto, forse al momento d'iniziare le fondamenta del perimetro nei primi mesi del 1640, esegue una scrupolosa verifica della topografia dei luoghi che evidentemente non gli tornava: riprende perciò i fili e li riporta a matita sull'Az.Rom1009a (secondo stato del disegno), constatando che i progetti del gruppo A sono stati disegnati su un'area che non corrisponde al sito. Borromini è perciò costretto a ridisegnare l'isolato a matita tratteggiata riportando qualche quota riassuntiva (terzo stato del disegno); aggiunge infine una nota esplicita: «le linee che sono tratteggiate con il lapis quelle sonno la forma vera del sito di questa isola»⁶⁸. Le differenze planimetriche più notevoli rispetto all'Az.Rom1009a e ai progetti del gruppo A sono le seguenti: 1) il lotto è in realtà un trapezio irregolare che forma un angolo ottuso tra lo Scavolino e il Lavatore; 2) il lato dello Scavolino (dopo il dente) si riduce a 249 palmi⁶⁹ (dunque di oltre 5 metri); il lato del Lavatore si allunga a 193-194 palmi (ossia di quasi 7 metri); 3) la via di Scavolino dopo il dente si apre verso est; 4) la facciata di palazzo Cornaro forma un angolo in prossimità del palazzo Eschinardi. Per farla breve, l'isolato disegnato nel gruppo A non entra fisicamente nell'intorno stradale, andando quasi a occludere la via del Lavatore (fig. 1).

La «forma vera del sito» costringe perciò il ticinese a modificare il progetto, e fortunatamente per la storiografia lo fa usando dei fogli (Az.Rom1015 e 1012, figg. 12-13) in cui aveva già disegnato le planimetrie del palazzo a cortile rettangolare colonnato (figg. 7-8), che per questo motivo dev'essere considerata l'ultima versione del gruppo A. Borromini tenta di riadattarne l'impianto cancellando lo stato inferiore, ma entrambe le versioni sono perfettamente leggibili: nell'Az.Rom1015 sono visibili il vecchio contorno, poi quello modificato nell'Az.Rom1009a, quindi quello definitivo rimarcato da un più forte tratto di matita. Borromini coglie anche occasione per precisare ulteriormente la «forma vera del sito»: riduce perciò la misura del lato sul Lavatore a 187 palmi⁷⁰ e fissa l'irregolarità della piazzetta dei Barilai, che gli era ancora sfuggita.

Nella distribuzione degli ambienti il maestro tenta di salvare il salvabile: l'atrio ovale viene facilmente deformato, ma si perde lo scalone angolare sostituito da uno a quattro rampe e pozzo centrale, memore di quello di palazzo Barberini ma piuttosto sacrificato⁷¹; al piano nobile saloni e salotti si disallineano, e tuttavia Borromini riesce a conservare la sequenza canonica tra salone-salotti-anticamera-camere; la cappella esagonale colonnata, prossima per pianta alla cappella Barberini di San Carlino allora in costruzione, è priva di aria e luce, peraltro secondo una consuetudine diffusa nell'edilizia palatina romana.

68 Trascrizione erronea in SALVAGNI, *Palazzo Carpegna*, cit., fig. 18 p. 59, che al posto di «sonno la forma vera» legge «siano la prima area».

69 Misura non approssimata perché trascritta in cifre dallo stesso Borromini, che peraltro segna sia 249 che 249 ½.

70 Misura riportata in cifre da Borromini.

71 Gli scaloni rettangolari posti all'angolo contenevano 42 gradini, 11 per rampa; nella trasformazione in uno scalone quadrato ciascuna rampa ne può ospitare solo 9, così che Borromini è costretto ad aggiungerne una quinta che però non introduce al salone ma in un'anticamera d'angolo: vedi Az.Rom1015 e 1012.

3. Ultimi progetti: il gruppo B (1641-42) e il gruppo C (1643)

La «forma vera del sito» riapparirà in tutti i successivi grafici del gruppo B (figg. 14-17), che hanno in comune altri due notevoli dettagli: il tracciamento del confine meridionale del lotto ex-Eschinardi, ancora soggetto allo *ius redimendi*; e l'allungamento di circa 8-10 palmi del lato del palazzo dall'angolo sino al dente sullo Scavolino (fig. 15), che impone lo schiacciamento della concavità muraria della lumaca per conservare il passaggio sulla via.

L'unico grafico del gruppo B a presentare un progetto sull'intero isolato è il celebre Az.Rom1018 (fig. 14), in cui Borromini abbozza una corte ovata che si estende oltre la strada di Scavolino. Il disegno è legato alla seconda licenza ottenuta dal conte Ambrogio nel novembre 1641 (anch'essa disegnata assumendo le correzioni di Borromini), e dev'essere stato elaborato poco prima; su una vecchia planimetria incompleta del piano terreno, che presentava ancora le cifre romane, Borromini sovrappone il nuovo piano nobile che si estende sopra le 98 canne di Eschinardi ma lascia il vecchio palazzo intatto. Il ticinese deve rinunciare ai due assi incrociati studiati nel gruppo A; nel tracciamento dell'unico asse non fa alcun riferimento alla futura Fontana di Trevi, e anzi mantiene il filo delle casette in demolizione; l'asse stesso risulta peraltro leggermente decentrato rispetto alle mezzerie dei prospetti sulla Stamperia e lo Scavolino⁷². L'idea è brillante ma ancora embrionale: le due rampe che spiccano da via di Scavolino avrebbero condotto ad un unico grande salone in comune a due appartamenti, come in palazzo Barberini; ma la distribuzione delle camere prive d'infilata e la loro illuminazione appaiono poco meditate. Sono forse databili allo stesso 1641-42 le cinque piante relative alla trasformazione del palazzo preesistente⁷³. Borromini vi studia l'alternativa di estendere cautamente il palazzo nel solo lato sullo Scavolino, ricavando un ampio cortile aperto sulla Stamperia da cui prendere aria e luce. Gli Az.Rom1028, 1026 e 1029 (figg. 16-17), perfettamente sovrapponibili e dal tratto comune, rappresentano i piani terra, nobile e sottotetto di un progetto unico. Seguendo l'Az.Rom1023, forse rielaborato poco prima, si rinuncia a ricostruire uno scalone monumentale, e si conserva il vecchio loggiato sul cortiletto del palazzo, dando luogo a una pianta irregolare e quasi "spontanea". Il confine col lotto meridionale, destinato nel giugno 1642 al giovane Tommaso, viene diligentemente disegnato ed anzi si pensa di murarlo. È probabile che la misura delle aree dell'Az. Rom 1009e (fig. 15) sia stata elaborata negli stessi mesi, e comunque prima della morte del conte, al quale fa riferimento: Borromini vi calcola — secondo il metodo empirico dei tempi — le superfici d'isolato di cui Carpegna aveva piena proprietà e quelle su cui gravava ancora lo *ius redimendi* di Eschinardi.

Rielaborando la versione dell'Az.Rom1022 (fig. 6), forse disegnato allora, Borromini perviene infine agli ultimi progetti per il cardinal Ulderico (gruppo C), usando ormai un tratto più denso e cifre arabe nella scala metrica al posto di quelle romane, usate sino a tutto il 1641⁷⁴. Sono solo tre piante

72 Le ricostruzioni planimetriche di Schindler (CONNORS, *Alliance and Enmity*, cit., figg. 32, 36), seppure interessanti, non sono attendibili: in primo luogo evincono dagli alternativi contorni dell'isolato disegnati da Borromini; inoltre mancano dei capisaldi topografici per riferire a piazza di Trevi l'isolato Carpegna, di cui Carlo Fontana disegna solo uno spigolo.

73 Tutti disegnati a matita nera: sono un rilievo dell'area e del piano nobile del palazzo esistente, non completato (Az.Rom1030); un progetto completo, formato dagli Az.ROM1028 (piano terra), Az.ROM1026 (primo nobile), 1029 (secondo nobile); una variante del piano nobile (Az.ROM1027).

74 J. CONNORS, *Borromini e l'Oratorio romano*, Torino 1989, pp. 274-275; J. CONNORS, *S. Ivo alla Sapienza. The first three minutes*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", 45, 1996, p. 54 n. 15. Lo stesso ASR, Cimeli 77 (pianta della Sapienza) è da retrodatare alla fine degli anni trenta, dunque in perfetta contemporaneità con il gruppo A di palazzo Carpegna che ne condivide i modi grafici: BELLINI, *Le cupole di Borromini*, cit., p. 162. Anche nell'Az.ROM1038 Borromini usa cifre arabe, ma lo scalone ivi studiato nel dettaglio non si sovrappone né alla versione dell'Az.ROM1022 (per oltre 10 palmi in lunghezza e circa 2-3 in larghezza), né con quella finale degli Az.ROM1024 e 1021; inoltre tutti gli scaloni per Carpegna hanno l'anima centrale piena e non cava. Questo avvalorava i dubbi espressi da Tabarrini sull'appartenenza dell'Az.ROM1038 al *corpus* di palazzo Carpegna; l'autrice nota invece la stretta corrispondenza di misure con lo scalone ovato di palazzo Spada, realizzato molto dopo: M. TABARRINI, *Borromini e gli Spada. Un palazzo e la committenza di una grande famiglia della Roma barocca*, Roma 2008, pp. 39-41.

(figg. 18-19), nelle quali lo scalone ovale viene portato al limite meridionale del lotto, confinando col retro della prima delle botteghe costruite nel 1640; il nuovo cortile può così estendersi fino a sette campate. Nell'Az.Rom1024 Borromini disegna un piano sottotetto⁷⁵, lo scalone di Eschinardi viene ancora conservato e lo smusso della scala a lumaca su Scavolino è ancora concavo; nelle altre due (Az.Rom1021e e 1024, secondo piano nobile e sottotetto), il vecchio scalone viene invece eliminato e lo smusso diviene finalmente convesso. Il prospetto è disegnato nell'Az.Rom1033, al quale tuttavia manca il piano sottotetto sopra il palazzo ex-Eschinardi, effettivamente costruito come dimostra la veduta di Cruyl⁷⁶.

Esiste infine un ultimo gruppo di grafici composto da due coppie di planimetrie sinora riferite a Borromini, ma la cui paternità mi pare dubbia⁷⁷. Sono piccoli disegni a riga e squadra, con qualche tocco a mano libera, che hanno una grossolanità di tratto senza riscontri nell'intero *corpus* grafico borrominiano; anche le soluzioni planimetriche non sembrano all'altezza del maestro, e nel lato verso il Lavatore paiono addirittura corrive. Si potrebbe trattare di studi del nipote Bernardo⁷⁸, che tra il 1667 e il 1679 si rioccupa del palazzo: nell'Az.Rom1041 redige un preventivo per lavori «in fare la terza parte del Palazzo dell'E.mo et Rev.mo Sig.r Cardinal Carpegna», mentre nell'Az.Rom1009b sovrappone la pianta del palazzo costruito su una versione borrominiana del gruppo A⁷⁹. In conclusione, in queste quattro planimetrie Bernardo potrebbe aver mischiato alle proprie proposte alcune soluzioni disegnate dallo zio in versioni non sopravvissute (soprattutto dalla parte di Eschinardi, dove compare uno scalone ovato in posizione diversa)⁸⁰.

Ma sono solo congetture.

75 Non è un mezzanino dato che palazzo Carpegna i mezzanini non li aveva, come attestano l'Az.Rom1137 (in cui Borromini rileva le altezze del prospetto e dei solai del fronte Eschinardi) e il prospetto dell'Az.Rom1033, dove non si vedono finestrelle.

76 CONNORS, *Alliance and Enmity*, cit., fig. 33 p. 326.

77 Az.Rom1009f-g, Az.Rom1031-1031k: pubblicati in SALVAGNI, *Palazzo Carpegna*, cit., pp. 65-66, figg. 30-33.

78 Il quale aveva un tratto paragonabile (e in realtà anche migliore) quando disegnava a riga e squadra: vedi gli Az.X34-35.

79 Pubblicata in SALVAGNI, *Palazzo Carpegna*, cit., p. 76 fig. 52. La pianta, che non è dunque un nuovo progetto di Bernardo, si sovrappone con imprecisioni agli originali del gruppo A.

80 Az.Rom1009f-g.

Borromini a Palazzo Carpegna: decorazioni e simboli

Paolo Portoghesi

Palazzo Carpegna è una delle tragedie progettuali di Francesco Borromini, che all'inizio aveva pensato a un gigantesco palazzo protagonista di piazza della Fontana di Trevi per poi essere costretto, a causa di problemi politici e familiari, a restringere il programma di modifica del palazzo esistente con la realizzazione di un portico, di una rampa elicoidale di collegamento tra i diversi piani e di un portale di accesso interno.

Le cose più interessanti dell'intervento borrominiano sono nel portico che accoglie chi entra nella sede dell'Accademia Nazionale di San Luca: gli archi che si aprono verso il giardino e che hanno una corona di foglie al posto dell'archivolto, una soluzione naturalistica che testimonia la passione del Borromini per le forme della natura che si ritrovano in tanti dettagli delle sue decorazioni; poi l'interpretazione estremamente libera dell'ordine architettonico, con i capitelli che coincidono addirittura con la cornice, risultando dunque non come elemento che supporta ma come elemento che si inserisce all'interno della cornice stessa.

L'aspetto più vistoso dell'intervento di Palazzo Carpegna è la decorazione del fondale della galleria, con una meravigliosa soluzione plastica che nasconde la rampa elicoidale. Si tratta di una decorazione con una gran quantità di significati simbolici. L'interpretazione più diffusa è quella dell'insieme di forme che costituiscono un augurio rivolto alla famiglia proprietaria dell'immobile, con simboli dell'abbondanza che si appoggiano ai capitelli e la Fortuna alata.

Borromini ha pensato alla contiguità della famiglia che si esprime attraverso la prole. Infatti vediamo emergere, dalla cornucopia di sinistra, un bambino con le braccia alzate, allo stesso tempo gioioso e ironico, che si inserisce benissimo in questa immagine familiare.

Quando l'edificio viene concesso all'Accademia di San Luca come sostituzione della sede di via Bonella, Gustavo Giovannoni, allora esponente importante dell'Accademia, ebbe l'incarico sia di trasformare la chiesa dei Santi Luca e Martina, isolata dal contesto dalla demolizione della vecchia sede dell'Accademia, sia di restaurare Palazzo Carpegna. A lui appartiene soprattutto il disegno della grande scala che ha una sua gradevole aura tradizionale.

Nella primavera del 2020 Paolo Portoghesi, poco dopo l'uscita del suo *Borromini. La vita e le opere* (Skira, 2019), realizzò per il nuovo sito web dell'Accademia Nazionale di San Luca un video su Palazzo Carpegna, in particolare sul significato simbolico degli elementi del fregio realizzato da Francesco Borromini. Proponiamo qui la trascrizione integrale del suo intervento.

Pagina seguente
Palazzo Carpegna: il fregio di Francesco Borromini.





Auspicano fortuna politica ed economica gli elementi che escono dalla cornucopia a sinistra del portale, a costituire una sorta di ritratto, effettivo o desiderato, dei successi dei Carpegna: un bambino, segno della continuità della famiglia che si esprime attraverso la prole, e poi libri sacri, monete e, addirittura, una tiara papale.



Sono simboli dell'abbondanza i frutti della terra, i melograni, le spighe, i grappoli d'uva che riempiono la cornucopia a spirale posta sulla destra del portale.



La grande Medusa
è posta al centro del
varco per proteggere
e sorvegliare i
residenti nel palazzo.



La straordinaria soluzione plastica del fregio nasconde un aspetto costruttivo, ovvero il passaggio della rampa elicoidale alle sue spalle e la frattura nel muro per consentirne l'illuminazione.



Anche nella decorazione delle arcate del portico, dove l'archivolto è interpretato come corone di foglie, Borromini conferma la sua passione per le forme della natura.

1968: il riordino delle collezioni accademiche

Carlo Pietrangeli

Il recente riordinamento delle raccolte ha mirato non tanto ad una più adeguata presentazione delle opere esposte al pubblico, che sono già decorosamente ordinate nelle sale del terzo piano di Palazzo Carpegna, quanto al miglioramento della sistemazione dei depositi e al completamento degli inventari.

Tuttavia qualche cosa s'è fatto anche per la Galleria; rinnovati i pavimenti delle sale, si è ricavato dalla soffitta un nuovo ambiente e si sono create le premesse per sistemarne un altro, appena sarà possibile.

In tal modo le sale della Galleria sono diventate nove; in una di esse si è potuto esporre con maggiore decoro un gruppo di terracotte settecentesche mentre nell'altro sono state collocate opere d'arte contemporanea generosamente donate all'Accademia dai suoi membri, ripristinando in tal modo una antica consuetudine che in questi ultimi tempi era caduta quasi in disuso.

Al piano terreno sono state adattate due sale, razionalmente deumidificate, nelle quali sono stati decorosamente collocati, previo restauro, i quadri già esistenti nelle soffitte, distribuendoli sulle pareti uno accanto all'altro in modo da poter essere facilmente studiati.

Molti di questi quadri sono stati rifoderati, puliti e verniciati in un piccolo laboratorio di restauro appositamente attrezzato.

Nel frattempo il "Putto" di Raffaello è stato inviato all'Istituto Centrale del Restauro per essere sottoposto agli interventi necessari per assicurarne la conservazione mentre a cura della Soprintendenza alle Gallerie di Roma e del Lazio sono stati restaurati tutti i dipinti della chiesa dei SS. Luca e Martina.

Oggi tutti i quadri delle raccolte accademiche, situati o nei depositi o nelle sale di Palazzo Carpegna, possono essere facilmente esaminati dagli studiosi; solo un piccolo gruppo di opere di grande formato ma di scarso interesse artistico è rimasto nelle soffitte. Gli inventari sono saliti da 686 a 1023 numeri.

Altrettanto s'è fatto per le sculture: quelle non esposte in Galleria e non visibili sono state ordinatamente riunite in un grande magazzino ove possono essere facilmente visibili da parte di chi ne abbia interesse; molte di esse sono state restaurate. L'inventario delle sculture è salito da 80 a 278 numeri.

Testo tratto dalla *Premessa* di Carlo Pietrangeli al volume di Italo Faldi, *Mostra di antichi dipinti restaurati delle raccolte accademiche* (Accademia Nazionale di San Luca, 18 giugno - 6 luglio 1968), ripubblicato in A. Cipriani, *Materiali per una storia della Galleria dell'Accademia di San Luca*, Roma 2012, pp.31-35.

Le fotografie che accompagnano il testo sono state eseguite da Oscar Savio probabilmente verso la fine degli anni Sessanta e sono conservate presso l'Accademia Nazionale di San Luca, Gabinetto Disegni & Stampe, *Miscellanea fotografie sede*.



Si notano, oltre ai busti di Antonio Canova (*Autoritratto* e *Napoleone Bonaparte*), i bassorilievi in terracotta, prove degli antichi concorsi accademici, posti in alto ad intramezzare i dipinti.



Nell'immagine in alto si riconosce il *Tarquinio e Lucrezia* di Bilivert.

Nella fotografia in basso, al centro della parete, il *Putto* di Raffaello.





La nuova saletta delle
terrecotte e dei gessi.

È in corso il restauro di un complesso di disegni di antichi concorsi, di stampe, di fogli a stampa già esistenti nei depositi e che ora vengono sistemati in un apposito magazzino per i disegni, attrezzato con mobili metallici a cassetti.

In una sala del primo piano del palazzo è stata esposta tutta la raccolta delle medaglie che comprende anche esemplari rari e il gruppo di medaglie d'argento svedesi del '700 donate da Gustavo III all'Accademia nel 1787.

Infine anche la sistemazione di una sala al piano terreno adibita per le mostre ha consentito una attività culturale di un certo rilievo; in essa si sono alternate in questi ultimi tempi mostre di Gino Severini, Amedeo Bocchi, Giuseppe Romagnoli, Marino Mazzacurati, Carlo Alberto Petrucci, oltre quella didattica per il centenario di Francesco Borromini.

Come è noto la Galleria accademica, sistemata un tempo nella sede di via Bonella 44, fu trasferita nel 1934 a Palazzo Carpegna.

Essa si è formata attraverso i tempi coi doni degli accademici, con alcuni lasciti e con le prove dei concorsi.

Fin dai più antichi statuti del Sodalizio si prescriveva infatti che *“ogni accademico... debba mandare all'Accademia in dono un'opera sua a perpetua memoria”* e altrettanto



doveva fare il Principe (Presidente) che era obbligato a lasciare “*onorevole dono dell’arte sua*”. Era anche invalso tra gli accademici l’uso, codificato negli statuti del 1817, di mandare in dono il proprio ritratto.

Si costituì così fin dal ’600 una Galleria Accademica che prese forma più concreta nel ’700, della quale peraltro non esistono antichi inventari né vecchie descrizioni. Le guide di Roma del ’700 ricordano la collezione ma non danno una elencazione delle opere ; le prime descrizioni a stampa sono della seconda metà dell’800.

Ai doni e ai lasciti degli accademici, tra cui è opportuno ricordare quelli dello scultore Bartolomeo Cavaceppi (1800) e del pittore Domenico Pellegrini (1840), vanno aggiunti quelli di alcuni collezionisti privati quali Fabio Rosa (1753), Maurizio Du-

La sala al piano terreno, oggi destinata Gabinetto Disegni & Stampe, allestita al tempo come deposito di pitture e sculture.

marest (1913), Michele Lazzaroni (1935). Menzione a parte merita il lascito Müller (1901) che consentiva di effettuare periodicamente importanti acquisti nelle mostre d'arte contemporanea; esso si interruppe peraltro con la prima Guerra Mondiale.

La Galleria si arricchì anche mediante le prove dei concorsi banditi dall'Accademia – tra cui sono celebri quelli Clementino e Balestra – e mediante un gruppo di undici quadri delle raccolte capitoline, già riuniti in un Gabinetto riservato del Campidoglio perché ritenuti di soggetto sconveniente per una pubblica raccolta, che furono inviati nel 1845 alla Accademia per ordine di Gregorio XVI.

Data la origine così diversa delle opere, la Galleria non si può davvero considerare omogenea; essa, oltre che per alcune opere assai notevoli, è preziosa per la raccolta di opere di artisti minori del '600 e '700 e per la collezione di circa 400 ritratti di accademici che dal '600 giungono fino ad oggi.

Della collezione è in corso la preparazione di cataloghi scientifici curati rispettivamente dall'Accademico prof. Italo Faldi per le pitture e le sculture e dal marchese dott. Giovanni Incisa della Rocchetta per i ritratti.

Si sta anche studiando la possibilità di pubblicare con metodo la raccolta dei disegni; il recente volume di Jack Wassermann su Ottaviano Mascarino ha ancora una volta richiamato l'attenzione su questa preziosa raccolta solo in piccola parte pubblicata.



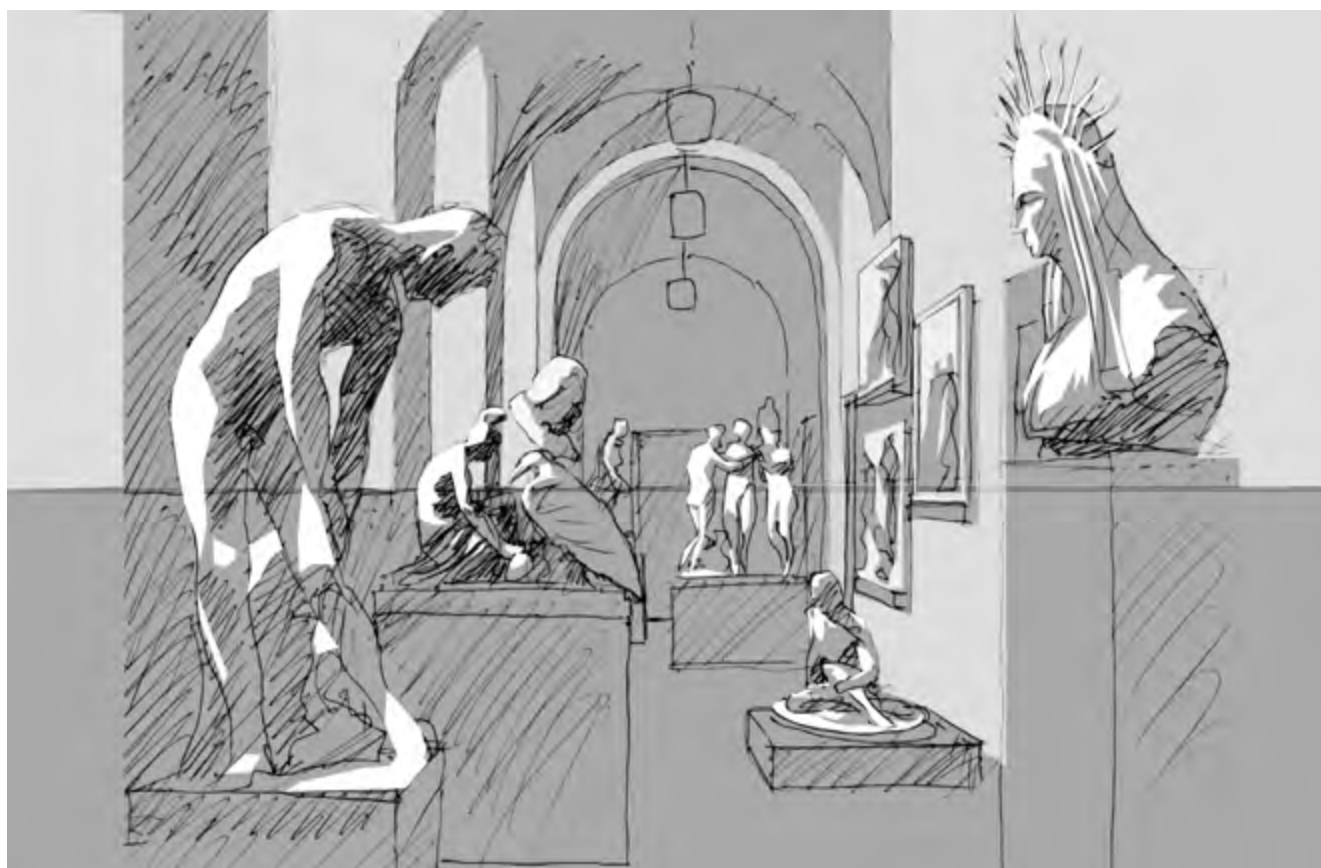
La sala al piano terreno, oggi destinata Gabinetto Disegni & Stampe, allestita al tempo come deposito di pitture e sculture.

2008-2023: la nuova Galleria accademica

A partire dalla fine degli anni Novanta del Novecento Palazzo Carpegna venne interessato da importanti lavori manutentivi che riguardarono in modo particolare la Galleria accademica. L'originale pavimento in linoleum venne allora sostituito con parquet, furono cambiati i lucernari in copertura, inserite all'interno delle sale delle controsoffittature con corpi illuminati e installati nuovi impianti elettrici e di climatizzazione.

Il 18 ottobre 2008, festa di san Luca e inizio dell'anno accademico, venne inaugurato il primo ambiente della "nuova" Galleria accademica, la *Sala dei Gessi*.

In questa rinnovata sala furono esposte, dopo un accurato restauro, alcune opere di una delle collezioni più rappresentative della storia dell'Accademia: la raccolta di gessi originali con sculture di Canova, Thorvaldsen, Kessels e Wolff.



La Sala dei Gessi:
il progetto di
Francesco Cellini.



La Sala dei Gessi della Galleria dell'Accademia Nazionale di San Luca riaperta nel 2008 secondo il progetto museologico espositivo di Angela Cipriani e Marisa Dalai Emiliani e l'allestimento di Francesco Cellini.



La Sala dei Concorsi accademici.

In primo piano una terracotta di Pietro Bracci presentata al Concorso Clementino del 1725.

A sinistra, la parete dei Ritratti degli Accademici (nel registro basso, in fondo, si noti il ritratto di Sofia Clerk).

Sullo sfondo, il busto in marmo di Canova, "principe perpetuo" dell'Accademia dal 1814 al 1822, accanto al Sansone di Domenico Pellegrini, premiato a Concorso dell'Anonimo del 1819.

L'apertura della *Sala dei Gessi* costituiva il primo atto di un programma che prevedeva il ridisegno dell'intero spazio espositivo permanente delle collezioni accademiche secondo il progetto museologico espositivo curato da Angela Cipriani e Marisa Dalai Emiliani, con l'allestimento di Francesco Cellini.

Nel 2011 vennero aperte al pubblico altre tre sale della Galleria accademica. Il percorso prendeva avvio dalla rampa borrominiana: da qui si accedeva alla *Sala dei Concorsi Accademici*. Nel vasto ambiente era raccolta una selezione particolarmente significativa delle prove concorsuali: disegni di architettura, sculture in terracotta e dipinti elaborati in diverse edizioni dei concorsi accademici, dai Clementini del 1702 ai Canova delle prime decadi dell'Ottocento.

Nella stessa sala si trovava una parete interamente dedicata ai *Ritratti degli Accademici*, una delle più importanti eredità artistiche conservate presso l'Accademia di San Luca e, nel suo genere, tra le maggiori in Italia con quella degli Uffizi. Nel nuovo allestimento era presentata una selezione di ventisette dipinti (degli oltre cinquecento che costituiscono l'intera raccolta), datati tra l'inizio del Seicento e i primi anni dell'Ottocento, dall'autoritratto del pittore Orazio Borgianni a quello dello scultore Antonio d'Este, oltre ad un esempio, tra quelli presenti in collezione, di



La Sala dei Concorsi accademici.
 In primo piano una terracotta di Pietro Bracci presentata al Concorso Clementino del 1725.

A sinistra, il grande nudo eroico, *Atleta trionfante*, vincitore del Concorso dell'Anonimo del 1813.

Sullo sfondo, una delle tavole del progetto presentato da Nicola Muccioli per il Concorso Canova del 1817.



La Sala del
"Gabinetto riservato".

Da sinistra:
Cavalier d'Arpino,
Perseo e Andromeda;
Padovanino (attr.),
La vanità;
Palma il Giovane,
Susanna e i vecchioni.

ritratto femminile, ovvero quello della miniaturista Sofia Clerk, accademica di San Luca dal 1801, dipinto da Gian Domenico Cherubini. Una parte di rilievo occupava infine il *corpus* di sette ritratti realizzati, tra numerosi altri di sua mano, da Anton von Maron nel secondo Settecento.

Dalla questa sala si accedeva, attraversando la *Sala dei Gessi*, nucleo "distributivo" del nuovo allestimento, al *Gabinetto dei Disegni*, dove si potevano ammirare alcune tavole predisposte per le lezioni di Anatomia, Prospettiva e Ordini architettonici, discipline fondamentali dell'insegnamento accademico nel XVII secolo.

Seguiva la *Sala del "Gabinetto Riservato"*, dove erano esposte tele prestigiose di Guido Reni, Guercino, Palma il Giovane, Benedetto Luti e del Cavalier D'Arpino, dipinti raffiguranti nudi provenienti dalla Pinacoteca Capitolina dove al tempo di Leone XII (1823) avevano subito una singolare storia di censura e occultamento per giungere poi, a partire dal 1836, in Accademia.

Nel 2013 veniva infine aperta la *Sala dei Paesaggi* nella quale erano esposte opere appartenenti ad un genere pittorico, quello del paesaggio, in realtà estraneo alla tradizione accademica. Le opere provenivano perlopiù da doni di accademici (secondo la pratica del "dono d'ingresso" richiesto al momento della nomina), oppure dal cospicuo lascito testamentario di Fabio Rosa, un eccentrico personaggio della Roma del primo Settecento. Tra le opere, oggetto di una specifica campagna



La Sala dei Paesaggi. Nella foto in alto si riconoscono tele di Jan Franz van Bloemen, detto Orizzonte, di Giovanni Paolo Pannini, del Canaletto e le vedute di Gaspar van Wittel. Nella foto a sinistra, sulla parete di fondo alcune marine, tra cui quelle di Adrien Manglard e di Claude Joseph Vernet; sulla destra, in primo piano il busto di Piranesi di Joseph Nollekens.



di restauri curata al tempo da Fabio Porzio, tele di Salvator Rosa, Giovanni Paolo Pannini, Gaspar van Wittel e Jan Frans van Bloemen oltre ad una eccezionale veduta prospettica del Canaletto.

In una teca trovava infine posto un volume di incisioni delle *Antichità romane*, prezioso “dono d’ingresso” nel 1761 di Giovanni Battista Piranesi, posto accanto al suo ritratto scolpito per l’occasione da Joseph Nollekens.

In anni più recenti (2020), su progetto della soprintendente Serenita Papaldo, con Fabrizio Carinci, era infine stata allestita la *Sala dei Lasciti*, con una selezione delle opere donate in vita o per via testamentaria all’Accademia da alcuni dei suoi maggiori esponenti. Un processo di grande respiro avviato già nel XVII secolo e che ha visto un virtuoso incremento nel XIX secolo. Particolarmente importante, per numero e qualità delle opere, il lascito Fabio Rosa del 1753, che ha permesso l’ingresso, tra le altre, di opere di Peter Roos, Gaulli, Maratta e altri.

Ad apertura della sala è posto il *Putto reggifestone* attribuito a Raffaello, entrato

La Sala dei Lasciti.
Terrecotte in primo piano: a destra, *Leone che si abbevera* di Gian Lorenzo Bernini; a sinistra *San Marco*, donata da Bartolomeo Cavaceppi nel 1797; sullo sfondo, *Figura allegorica di fiume* del Giambologna, donata anch’essa da Cavaceppi.
Sulle pareti, a destra l’*Annunciazione* di Biagio d’Antonio e il *Ritratto di nobildonna* di Alessandro Allori, entrambe opere del lascito Michele Lazzaroni del 1934; a sinistra, in alto, due tavole del Bronzino.

a far parte della collezione accademica attraverso il legato testamentario di Jean Baptiste Wicar del 1834.

Di pochi anni dopo è la straordinaria donazione (1838) da parte dell'accademico Domenico Pellegrini di un nucleo cospicuo di opere, per lo più frutto del soggiorno londinese del pittore. Tra i dipinti donati risultano di particolare rilevanza la tavola con *Le ninfe incoronano la dea dell'Abbondanza* realizzata da Rubens intorno al 1622 e la di poco successiva *Madonna con bambino e angeli musicanti* di Anton Van Dyck. Il XX secolo per l'Accademia si apre con la donazione di Maurizio Dumarest (1913) che ha permesso l'ingresso di opere ancora oggi oggetto di studio e ricerche. Tra queste spicca il *Carnefice con la testa del Battista*, recentemente proposta da Claudio Strinati quale testimonianza pittorica di Gian Lorenzo Bernini. Sempre il legato Dumarest spicca anche per le opere ascrivibili a Michael Sweerts, pittore raro e "dannato", che ha chiuso i suoi giorni nella lontana Goa in India.

Nel 1935 avviene il lascito Michele Lazzaroni, personaggio romanzesco e il cui legame con il mercato antiquario ha fatto sì che molte delle opere da lui donate fossero messe in discussione. All'interno di questo legato, sono riconosciute come straordinarie testimonianze le opere di Biagio d'Antonio con *l'Annunciazione*, rara testimonianza di inizi Cinquecento in Accademia, e il Giovan Battista Piazzetta rappresentante *Giuditta e Oloferne*, posto idealmente a chiusura della sala. Oltre a queste, la collezione accademica si è arricchita nel tempo di singole donazioni, come quello di Bernardino Conati, Paolo Merenghi, Giulio Navone, personalità di spicco della società civile, che attraverso la donazione di un'opera hanno scelto di suggellare il loro legame con l'Accademia di San Luca.

Nella Galleria accademica dal 16 dicembre 2022 al 15 luglio 2023 è stata ospitata la mostra "Canova. L'ultimo principe", organizzata dall'Accademia Nazionale di San Luca in occasione delle celebrazioni nazionali del bicentenario della morte di Antonio Canova.

L'allestimento dell'esposizione ha cambiato in buona parte la sistemazione delle opere in Galleria. Di conseguenza la mostra si è rivelata anche l'occasione per pensare ad un nuovo allestimento che verrà attuato nei prossimi mesi.

Due inediti progetti per Palazzo Carpegna

Claudio Strinati

Vengono di seguito presentati due studi progettuali elaborati ormai da molti anni ma non ancora pubblicati in modo adeguato.

Il primo è un progetto del 2000 di Danilo Guerri, accademico architetto, che propone una radicale ristrutturazione dello scalone novecentesco come incipit essenziale della riorganizzazione degli spazi di Palazzo Carpegna. Il secondo, redatto nel 2014 dagli accademici Laura Thermes e Franco Purini, con la collaborazione di Fabrizio Ronconi, intende formulare delle “linee guida” (secondo la definizione degli autori stessi), nell’ambito di una ancor più generale ristrutturazione di Palazzo Carpegna comprendente anche la problematica dello scalone.

Lo studio di Thermes-Purini fu presentato e discusso nel Consiglio accademico del 13 febbraio 2014 (presidente Paolo Portoghesi), ma poi è rimasto inedito e solo adesso vede la luce della pubblicazione. Ugualmente inedito è il progetto di Guerri.

Punto cruciale dei materiali e contributi qui pubblicati, è quello dello sviluppo e potenziamento degli spazi operativi dell’Accademia che ne ha ormai un insaziato bisogno, visto che il suo spazio mostre è carente, la sua Galleria è inadeguata al patrimonio artistico, gli Archivi sono completamente ingorgati, le Biblioteche sono rimaste senza scaffali per le ulteriori acquisizioni, la Sala dei convegni è limitata e inefficiente.

Per far fronte a una situazione così grave e così evidente già molti anni fa, è stata finora messa in atto una strategia di piccoli interventi che, nonostante qualche locale e momentaneo successo, si è dimostrata di scarso respiro: troppo grande è infatti il divario fra ciò di cui c’è inderogabile necessità e ciò che si può ottenere con una politica occasionale d’emergenza.

C’è bisogno di vedere le cose nell’insieme, con simultaneità e completezza, il che è appunto quel che questi progetti, e soprattutto il secondo di Thermes-Purini, si propongono di esemplificare e di mostrare fattibile.

Lo fanno entrambi militando nella precisa direzione di sfruttare allo spasimo tutte le possibilità offerte dagli spazi e dalle strutture della nostra sede, operazione minuziosa, capillare, difficile. C'è però uno specifico limite: la resistenza ad ogni trasformazione radicale, intuibilmente offerta da un manufatto caratterizzato dalla densità e dalla stratificazione storica ed estetica di Palazzo Carpegna, fa comprendere come riprogettare il Palazzo, alla fine, non sia l'unica strada percorribile.

Accanto ad essa, con un po' di lungimirante spregiudicatezza, si potranno mettere in campo anche altre opzioni, confrontandone i costi e i benefici.

Potrebbe prospettarsi la possibilità di acquisire una sede aggiuntiva a Roma, in cui trasferire una parte delle attività dell'Istituzione (attività espositiva e sede museale, ovvero archivistica, ovvero bibliotecaria).

Vi è poi la ricerca di una sede diversa, lasciando Palazzo Carpegna e reiterando l'operazione condotta agli inizi degli anni Trenta, di cui il tempo ha poi ampiamente dimostrato la mancata soluzione definitiva del problema degli spazi.

Infine, opzione che risolverebbe anche molte altre questioni di funzionamento accademico, vi è la possibilità di immaginare una nuova e parallela sede in un'altra importante città italiana.

Tre ipotesi che non si escludono l'un l'altra e che, proprio a partire dalla presente pubblicazione, potranno forse portare a una risolutiva svolta nella vita accademica.

2000: un progetto di Danilo Guerri per Palazzo Carpegna

Oltre al rinnovamento della Galleria, sul finire del Novecento l'Accademia improntava, con la supervisione e il contributo tecnico ed economico della Soprintendenza, anche altre importanti opere di restauro: veniva effettuata la pittura di tutte le facciate di Palazzo Carpegna e il rifacimento del tetto a falde, lavori conclusi nei primi mesi del 2000.

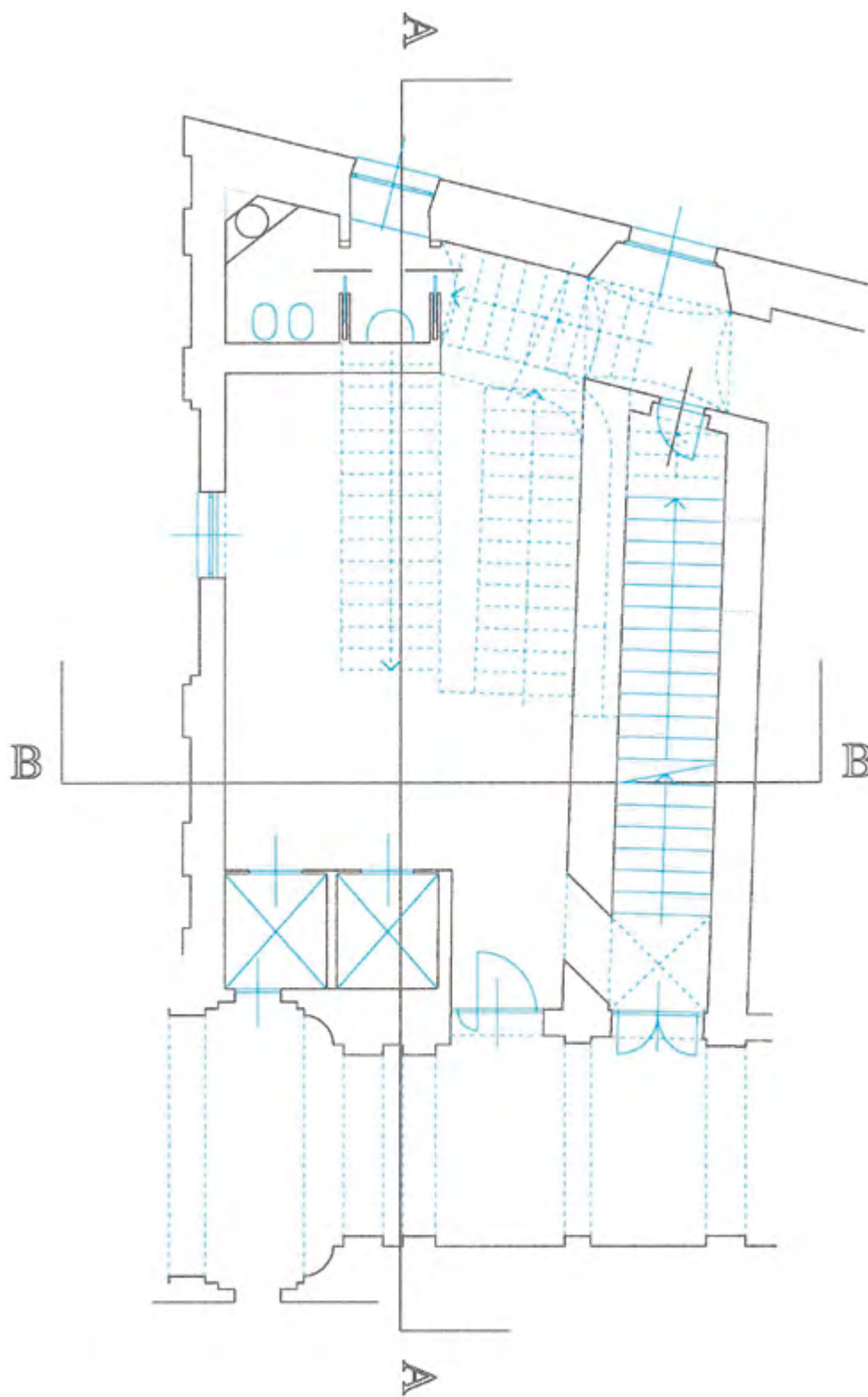
Nella seduta del Consiglio accademico del 27 settembre di quello stesso anno — presenti il presidente Renzo Vespignani, il segretario generale Giorgio Ciucci, oltre a Angela Cipriani, soprintendente alle collezioni, Italo Faldi, soprintendente alla galleria, Lucio Passarelli, accademico architetto, Achille Perilli e Danilo Guerri, accademici amministratori, Claudia Conforti e Guido Strazza, revisori dei conti — «dopo ampia discussione sulla possibilità o meno di procedere ad una nuova sistemazione» (dibattito di cui, purtroppo, non si rinvergono tracce), veniva affidato a Danilo Guerri l'incarico di predisporre un progetto per lo scalone. Non si trattava di programmare un intervento di manutenzione e adeguamento impiantistico (secondo testimonianze dirette, le pareti del vano dello scalone al tempo erano dipinte di una lugubre tinta marrone scuro, colore probabilmente non originale, se si confrontano le fotografie del 1934, applicato, supponiamo, sul finire degli anni Sessanta) ma di immaginare una vera e propria radicale trasformazione dell'intero sistema di distribuzione verticale del palazzo.

In un fascicolo — «Disegni Danilo Guerri per archivio P.T. Pal. Carpegna» — recentemente rinvenuto nel corso delle operazioni di riordino dei materiali dei Fondi degli architetti del XX secolo dell'Archivio contemporaneo dell'Accademia, è conservata una breve comunicazione dattiloscritta di Guerri indirizzata a Ciucci e datata, a mano, «Falconara 6 ottobre 2000», dunque redatta solo pochi giorni dopo l'affidamento ufficiale dell'incarico da parte del Consiglio per l'elaborazione del progetto del nuovo scalone.

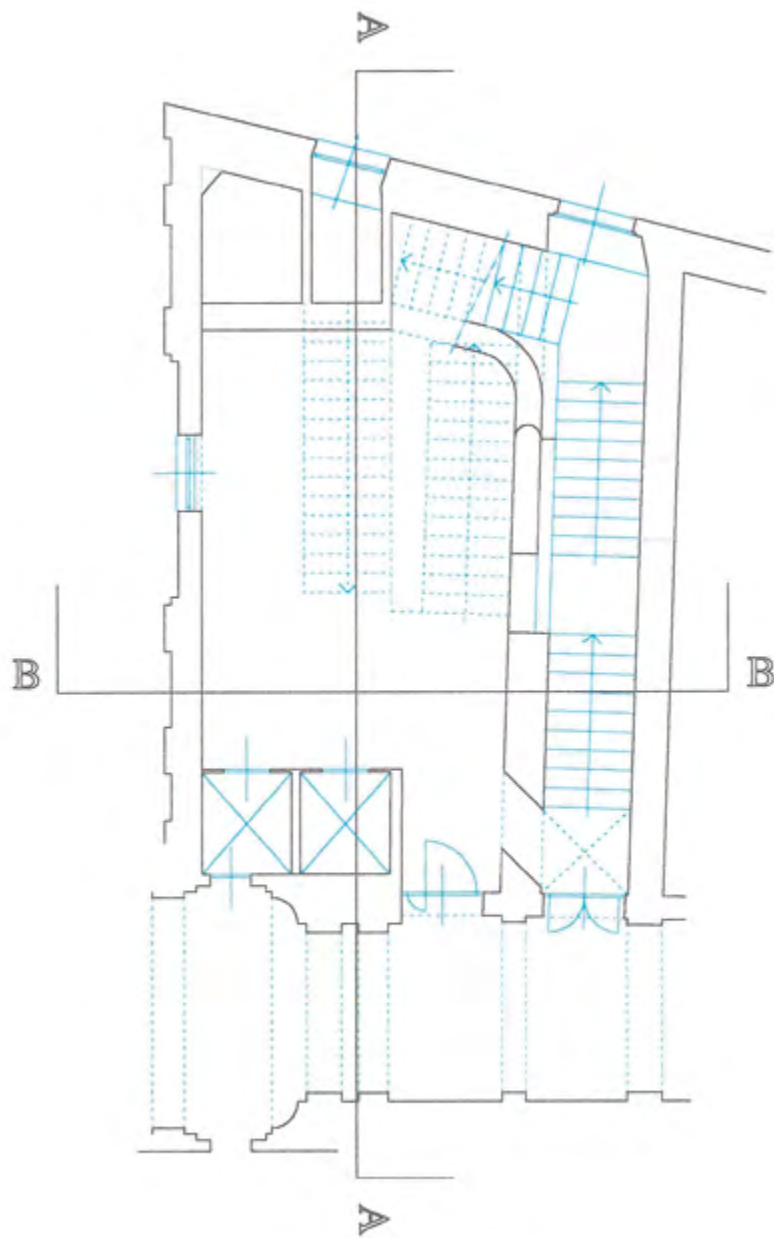
Scrive Guerri: «Caro Giorgio, come vedi, nella soluzione, schematica, che propongo, l'ingresso dall'androne dell'archivio viene abolito e a questo, oltre che dall'interno attraverso scala e ascensore, si accede dal piano terra attraverso l'atrio e dalla strada, mediante la porta già esistente. La scala, dal piano dell'Accademia in sù, è fatta

di rampe sovrapposte e ballatoi di ritorno che smezzino il corridoio adiacente il vano attuale, tranne che al piano della galleria, ove il vano adiacente è già una sala di esposizione». E in calce, aggiunto a mano: «P.S. I disegni, lievemente corretti, dovrebbero essere quelli che Passarelli ti ha mandato tranne, ripeto, per alcuni completamenti». Alla lettera sono spillati nove elaborati grafici, piante e sezioni della soluzione predisposta. Li ripropiniamo nelle pagine che seguono. Nel fascicolo sono presenti anche delle copie, con allegata una lettera di presentazione indirizzata a Passarelli, analoga a quella inviata a Ciucci.

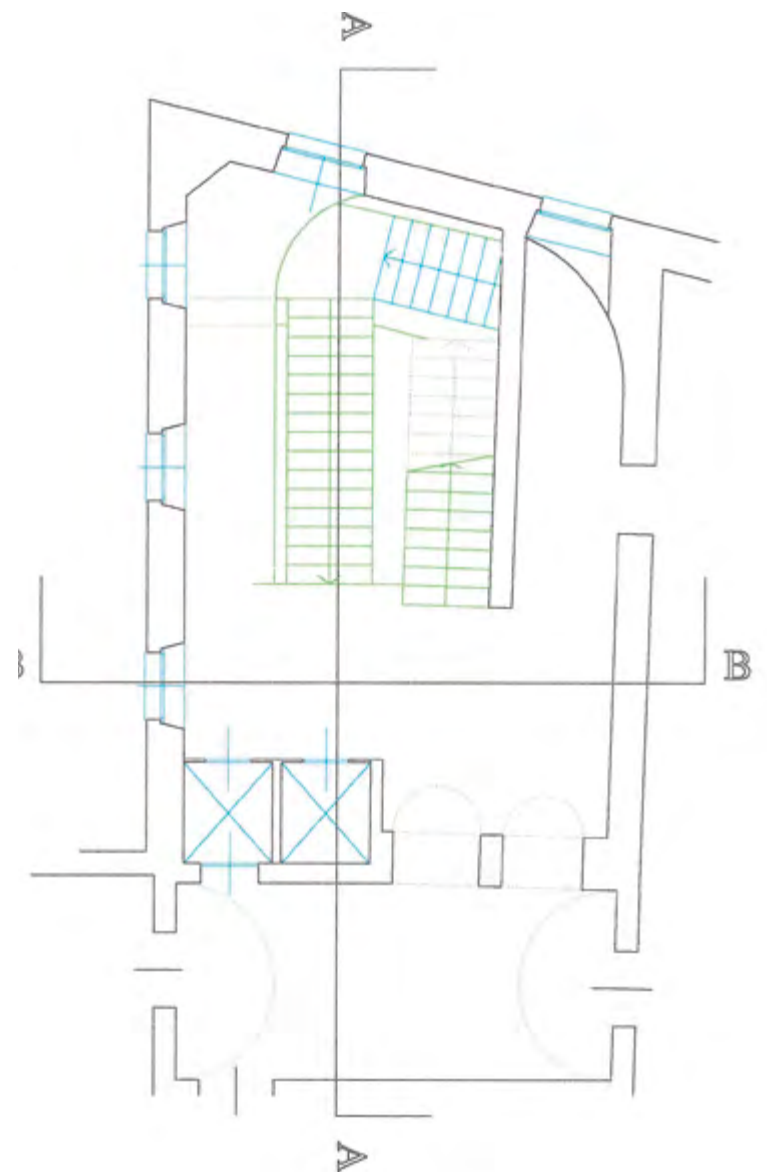
Il progetto predisposto da Guerri prevedeva il totale abbattimento dello scalone “giovannoniano”; l’abbassamento del livello attuale dell’atrio della scala (più elevato di circa 78 cm) al piano dell’androne d’ingresso (assunto come quota 0,00); la rimozione della vecchia portineria, situata al tempo nell’atrio, verso il cortile; la liberazione per tutti i piani del volume determinato al piano terra dal vano del corridoio adiacente all’atrio (da cui, al tempo si accedeva ad un deposito dell’archivio) per poter vi alloggiare le rampe della nuova scala che si sarebbe sviluppata partendo proprio dal vano del corridoio, ma occupando poi anche in parte lo spazio dello scalone.



PIANTA Q. 0.00



PIANTA Q. 4.00

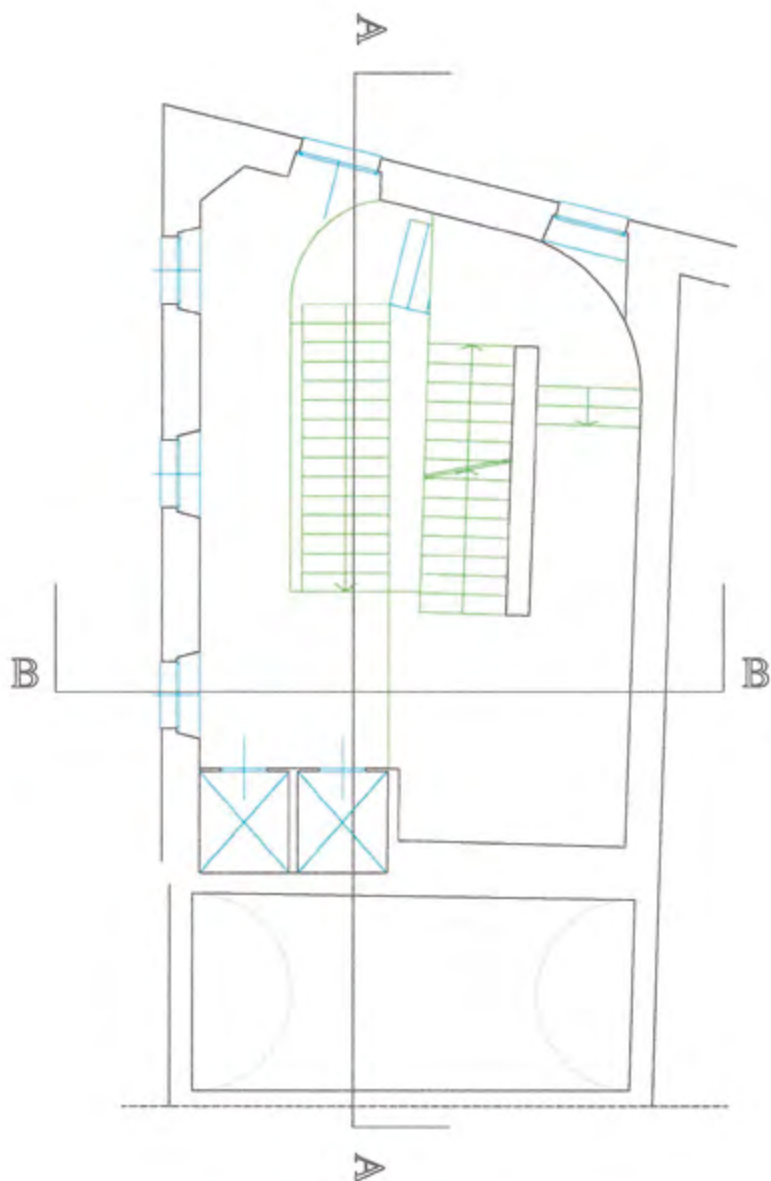


PIANTA Q. 6.80

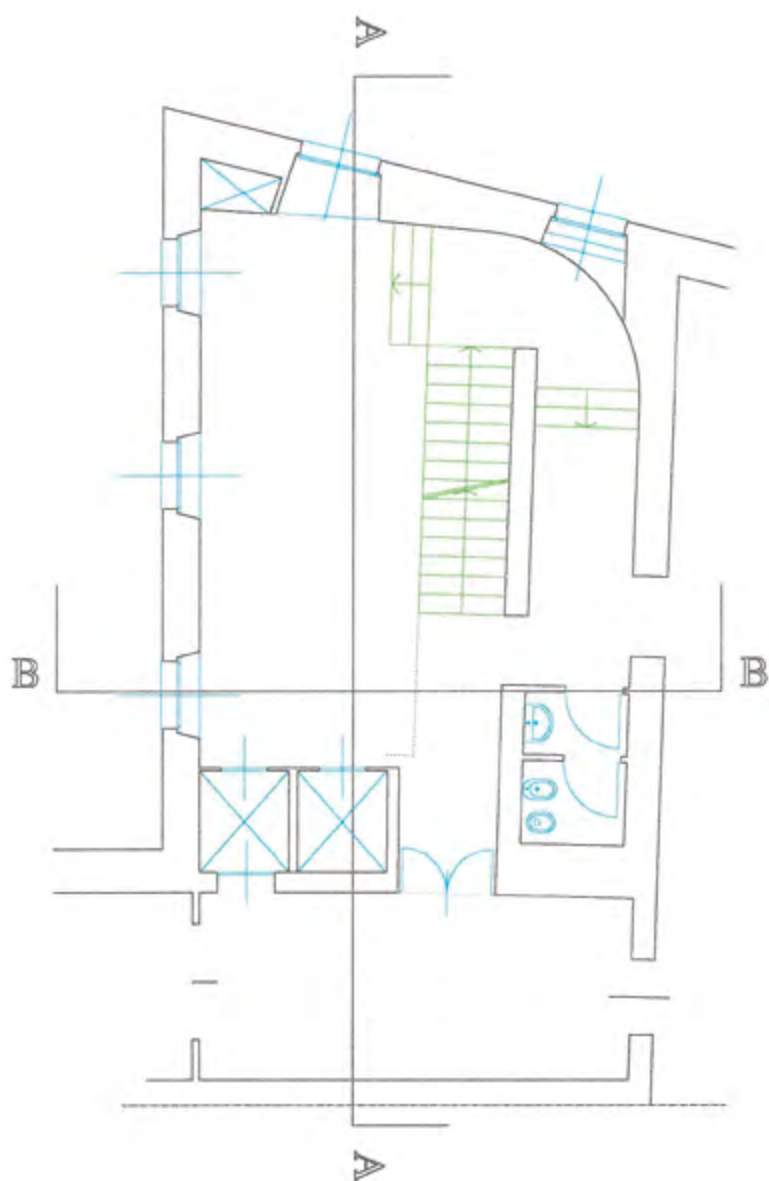
Al piano terreno, lungo il fronte verso via della Stamperia, sarebbe anche arrivata la rampa di scale proveniente dal piano seminterrato delle cantine e alloggiato un nucleo di servizi.

L'accesso alla prima rampa della scala principale sarebbe avvenuto da un nuovo varco aperto nell'atrio e sarebbe rimasta attiva, probabilmente come uscita di emergenza, anche la porta situata nell'androne del palazzo, l'attuale ingresso al corridoio. La scala principale avrebbe avuto andamenti e giaciture variabili per consentire di raggiungere le quote dei piani del palazzo, sensibilmente diverse tra loro.

Il raccordo del vano scale verso il muro perimetrale lungo via della Stamperia



PIANTA Q. 9.50

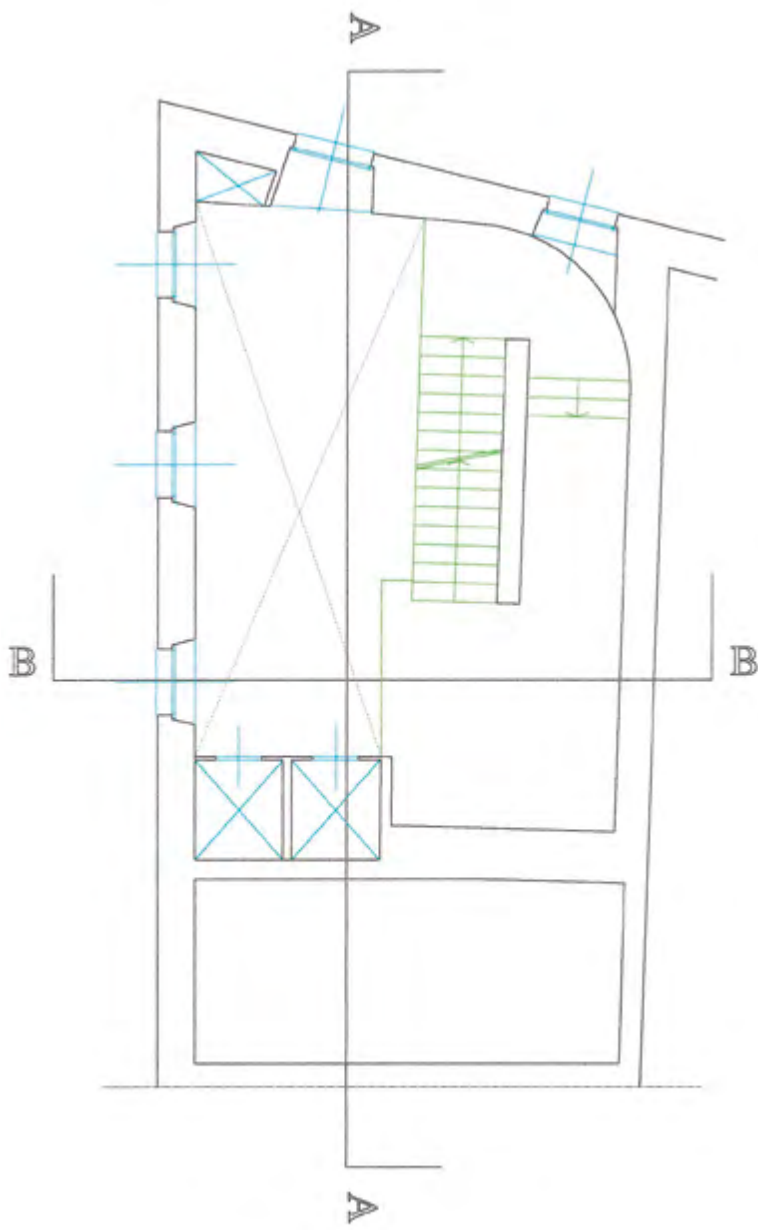


PIANTA Q. 12.20

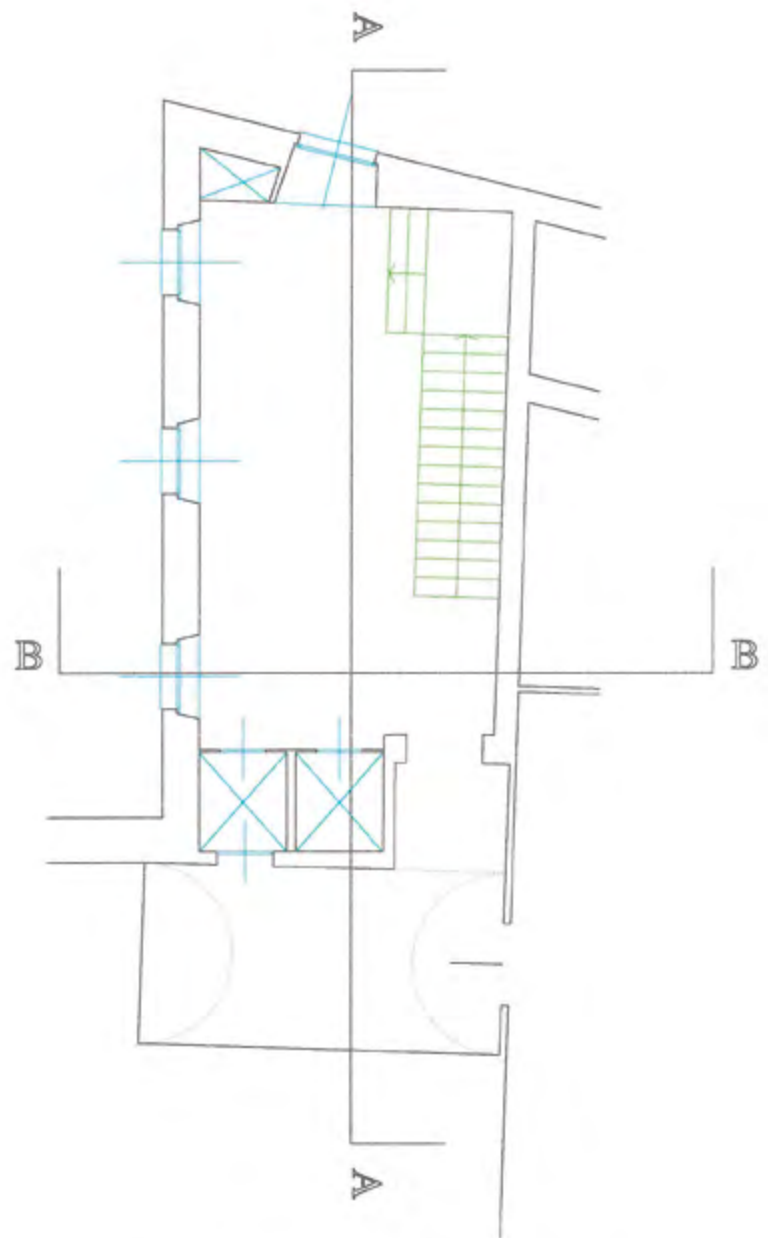
avrebbe assunto un profilo curvilineo, composto da bracci di raggi diversi a seconda dei tratti da congiungere. Così concepita, la nuova scala avrebbe lasciato anche la possibilità di ricavare ai piani superiori, nel vano dello scalone e del corridoio, ambienti di servizio e spazi espositivi in relazione alla Galleria.

Infine, tutti i livelli del palazzo sarebbero stati serviti da due ascensori, uno anche con accesso diretto dal piano del portico borrominiano. Proprio per la presenza di un secondo ascensore affiancato a quello originariamente presente, gli ingressi ai diversi piani sarebbero stati opportunamente modificati.

Forse perchè troppo complesso e lungo da attuare, o perchè troppo “radicale” per i



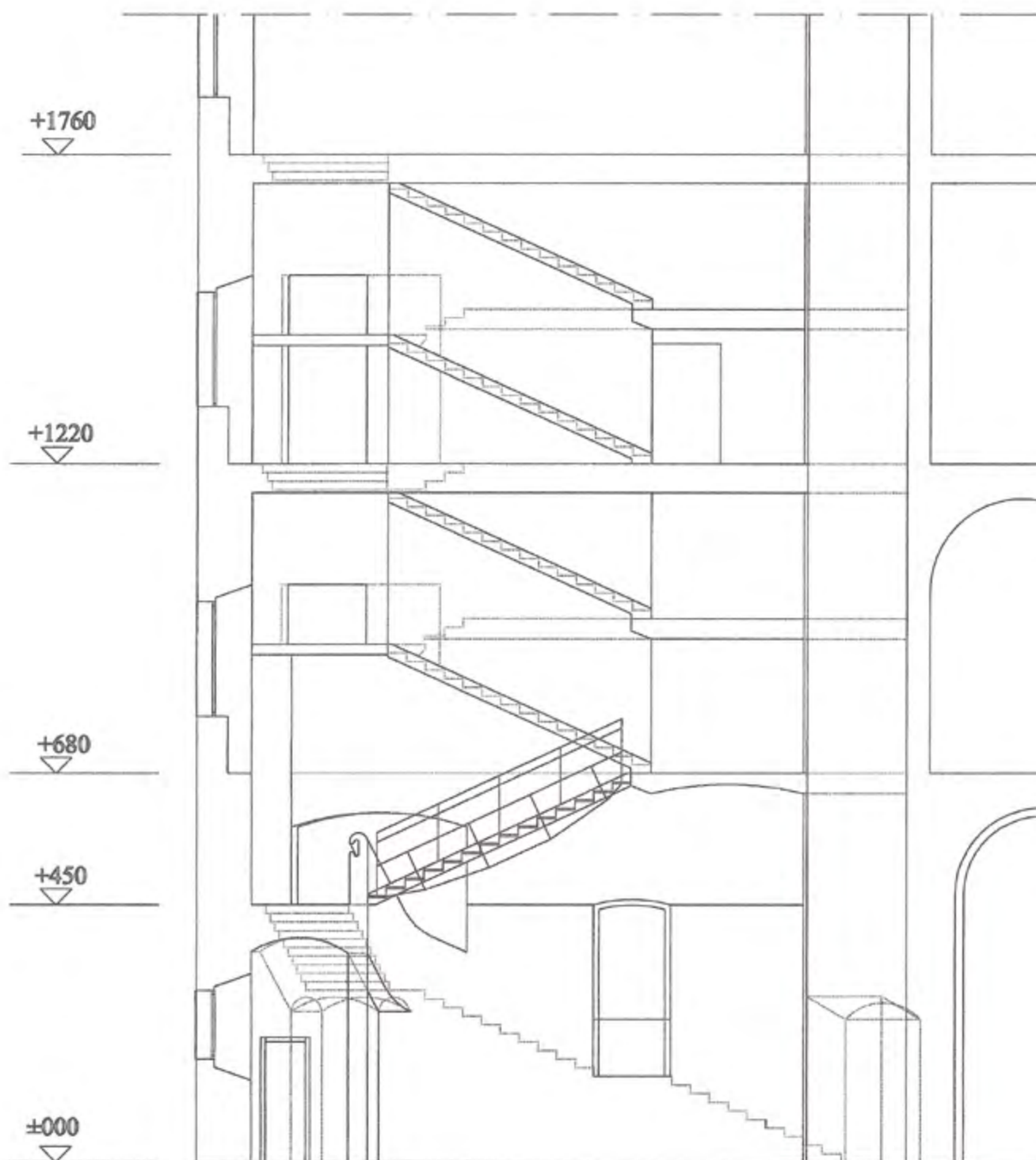
PIANTA Q. 14.90



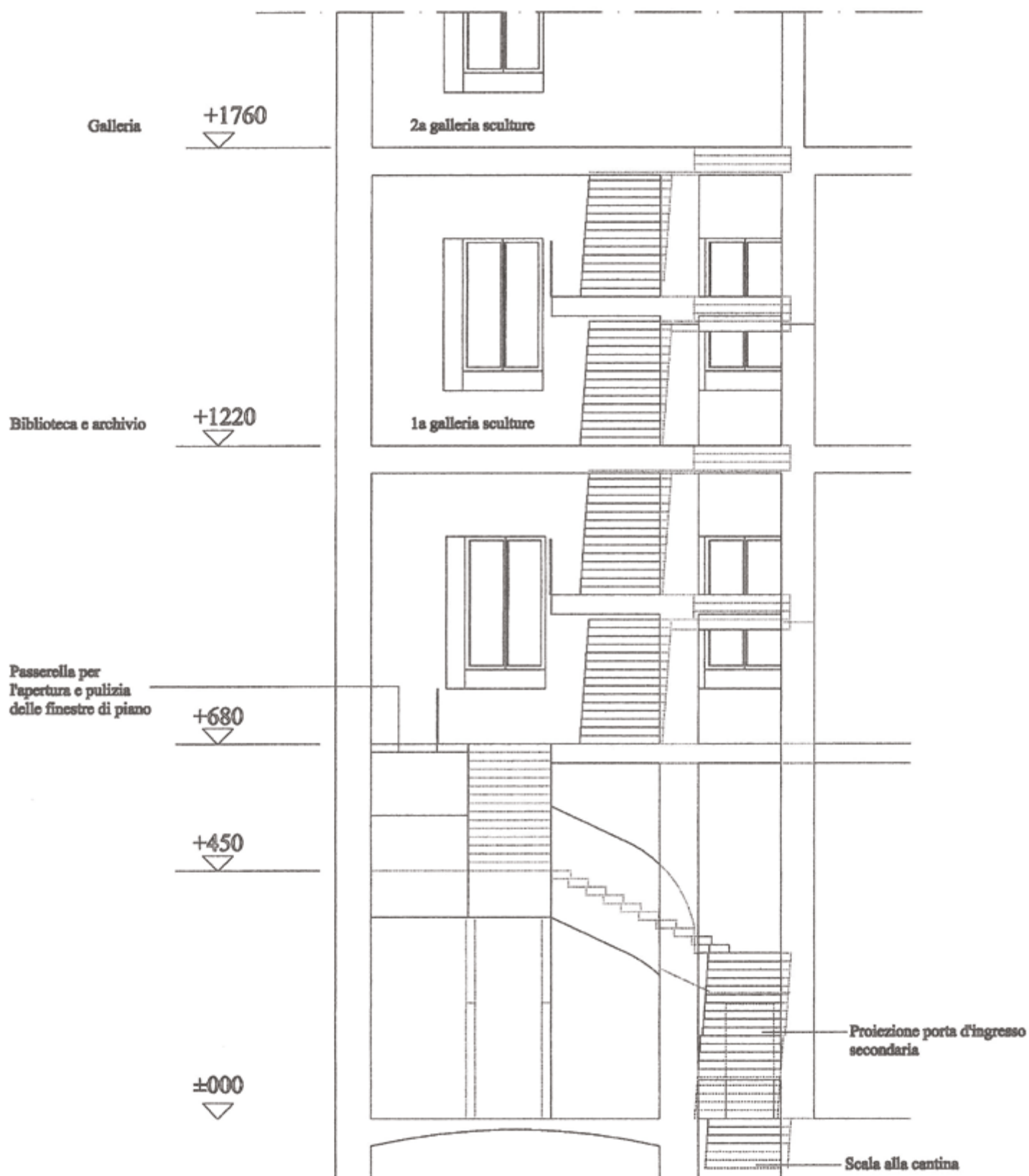
PIANTA Q. 17.60

precetti della Soprintendenza, e anche perché indubbiamente costoso (ricordiamo, che la Soprintendenza avrebbe dovuto anche finanziare i lavori, non solo autorizzarli), ma nulla di quanto progettato da Guerri verrà attuato.

Nella riunione del Consiglio del 15 maggio 2021 Giorgio Ciucci comunicava ai presenti che i lavori di sistemazione dello scalone erano stati avviati: le pareti sarebbero state ridipinte di un luminoso colore giallo chiaro. E il 12 settembre seguente il Consiglio veniva informato che i lavori erano terminati, in tempo per festeggiare, il 18 ottobre, san Luca e per inaugurare il nuovo anno accademico.



SEZIONE A-A



SEZIONE B-B

Linee guida per l'adeguamento normativo di Palazzo Carpegna

Franco Purini e Laura Thermes, con Fabrizio Ronconi

Il lavoro presentato nelle pagine di questa relazione non è un vero e proprio progetto ma un insieme di linee guida relative a una serie di problemi riguardanti Palazzo Carpegna, alcuni dei quali piuttosto urgenti. Tali problemi concernono l'accessibilità, specialmente per ciò che riguarda le scale, l'ascensore e i dislivelli presenti in qualche parte dell'edificio tra i solai, come nel volume sovrastante la rampa; la previsione di servizi per il pubblico più numerosi ed efficienti; la dotazione di servizi e di spogliatoi per il personale, la sistemazione delle sale destinate alle mostre; la distribuzione degli ambienti e un loro uso più agevole e adeguato, le funzioni che potrebbero essere ospitate nei sotterranei da poco recuperati; l'ampliamento degli spazi tramite la realizzazione di un grande vano da adibire a deposito ricavato sotto il cortile; la possibile utilizzazione della terrazza, una vasta superficie la quale, debitamente attrezzata con percorsi e verde potrebbe costituire una risorsa preziosa per tutta una serie di nuove utilizzazioni. Il tutto nel più rigoroso rispetto di un'architettura stratificata, nella quale le parti borrominiane si impongono decisamente per la loro originalità spaziale e plastica, un'architettura composta ricondotta a unità formale da Gustavo Giovannoni. Le linee guida sono materializzate da proposte di intervento raffigurate come semplici schemi e diagrammi. La presentazione di tali schemi è organizzata in blocchi tematici, ma questi possono essere ricombinati secondo i vari programmi di intervento che saranno previsti. Le proposte vanno dalla semplice messa a norma a operazioni più complesse, sia sul piano funzionale sia su quello più propriamente architettonico. È forse inutile sottolineare che, anche se parziali, gli interventi che si riterrà di poter attuare dovranno avere per necessità un carattere organico e concluso, accordato con il carattere degli ambienti interessati. Il risultato della ricerca, che ha richiesto un tempo piuttosto lungo è ora a disposizione del Consiglio Accademico in modo che sia possibile conoscere e discutere le ipotesi che sono state elaborate al fine di selezionare quelle che saranno ritenute più appropriate. Nella messa a punto degli schemi ci si è attenuti alla regola della massima semplicità, dal momento che Palazzo Carpegna è un sistema già denso di temi e di motivi architettonici, nel quale ogni nuovo segno deve essere veramente necessario, oltre che chiaro ed essenziale.

Franco Purini

Roma, 7 luglio 2014

Accessibilità

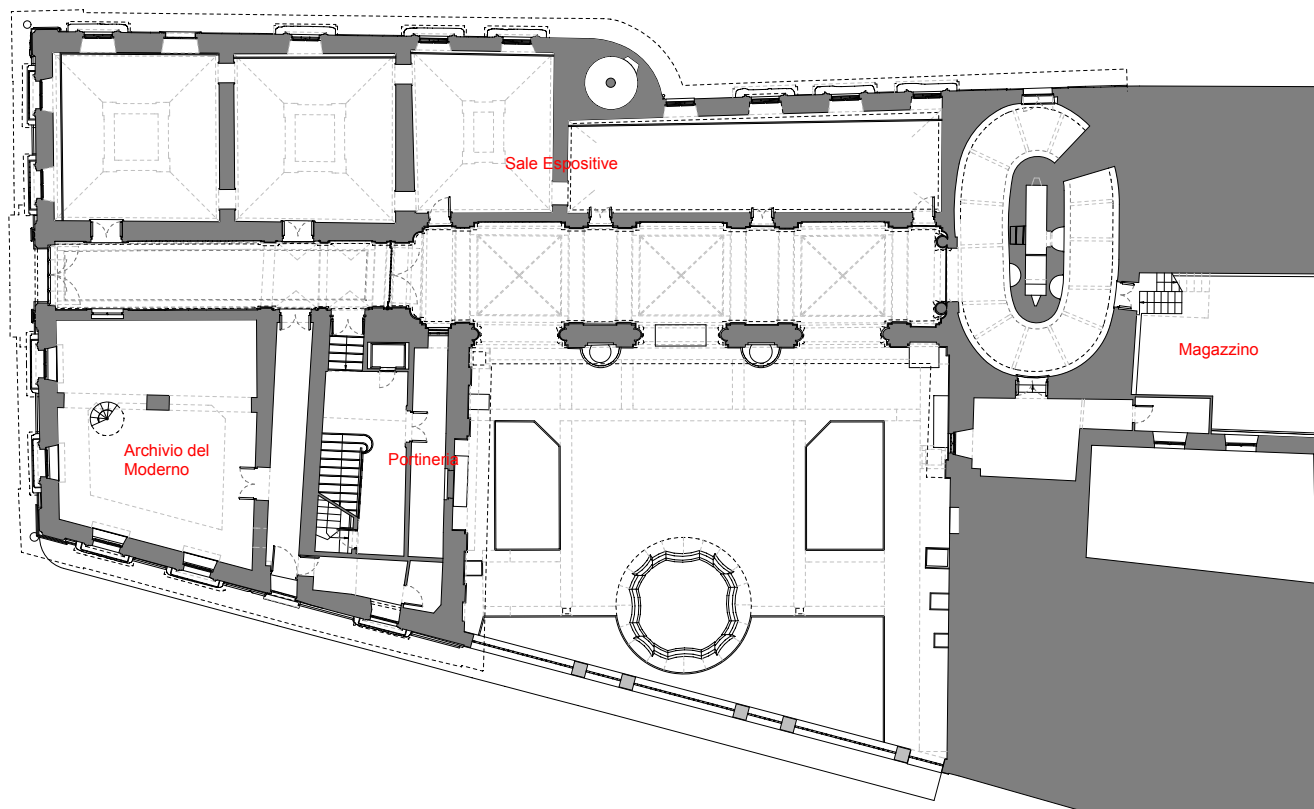
Accessibilità del piano terra

Palazzo Carpegna presenta tre sistemi di collegamento verticale: il vano scala/ascensore, la rampa borrominiana e una scala a chiocciola posta sul lato est dell'edificio, tutti non corrispondenti alla normativa vigente per l'accessibilità dei portatori di handicap motorio.

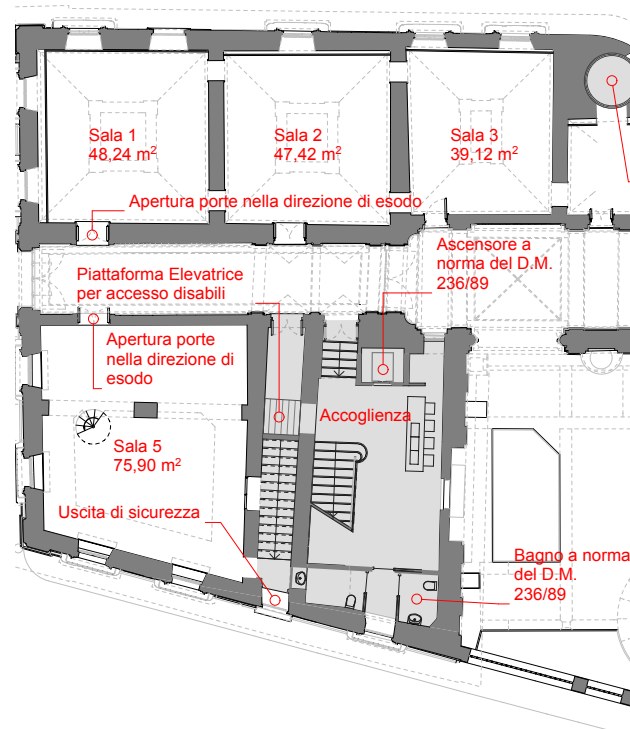
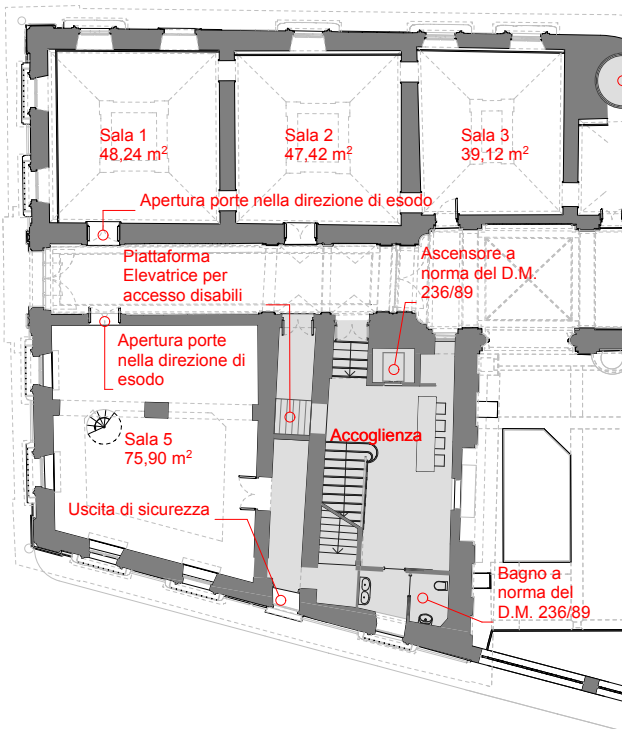
Il vano scala/ascensore è posto a q. (+ 0,78) rispetto alla q. (0,00) del piano di calpestio della galleria d'ingresso e il dislivello è attualmente superato con una scala di cinque gradini, mentre l'ascensore ha dimensioni inferiori a quelle prescritte dal D.M. 236/89; la rampa borrominiana presenta una pendenza variabile e comunque sempre superiore all'8% e non ha piani orizzontali di sosta; la scala a chiocciola, pur interrotta in più punti, per le sue dimensioni e la sua tipologia non corrisponde alle direttive del D.M. 236/89. Rimangono inoltre non adeguati all'apertura al pubblico gli accessi alla terrazza e al piano interrato, in quanto la larghezza delle rampe di scale secondarie esistenti risultano essere minori dei 120 cm prescritti (sono infatti rispettivamente 98 cm e 80 cm).

IA La prima soluzione proposta, la più semplice, per un adeguamento alle direttive del D.M.236/89 consiste nella realizzazione all'interno dell'attuale corridoio distributivo dell'Archivio del Moderno di una piattaforma elevatrice riservata ai portatori di handicap motorio e di un'apertura di passaggio verso l'attuale ingresso, attraverso la quale potranno accedere all'ascensore. Occorre comunque intervenire sul vano ascensore e sulla sua cabina (oggi inferiore alle dimensioni minime prescritte di 1,20 m di profondità per una larghezza di 0,80 m) riducendo lo spessore dei muri perimetrali al vano e sarebbe opportuno garantire lo sbarco anche al piano interrato e alla terrazza di copertura.

IB La seconda soluzione propone la rimozione del piano rialzato e la realizzazione di un solaio posto alla stessa altezza della galleria d'ingresso. È prevista una nuova articolazione della scala giovannoniana con la parziale demolizione della sua prima rampa e la realizzazione di un nuovo tratto di scale nell'attuale corridoio dell'Archivio del Moderno. Si verrebbe così a servire il soppalco dell'archivio, attualmente accessibile solo con una scala a chiocciola, dotandolo di una possibile via di fuga diretta.

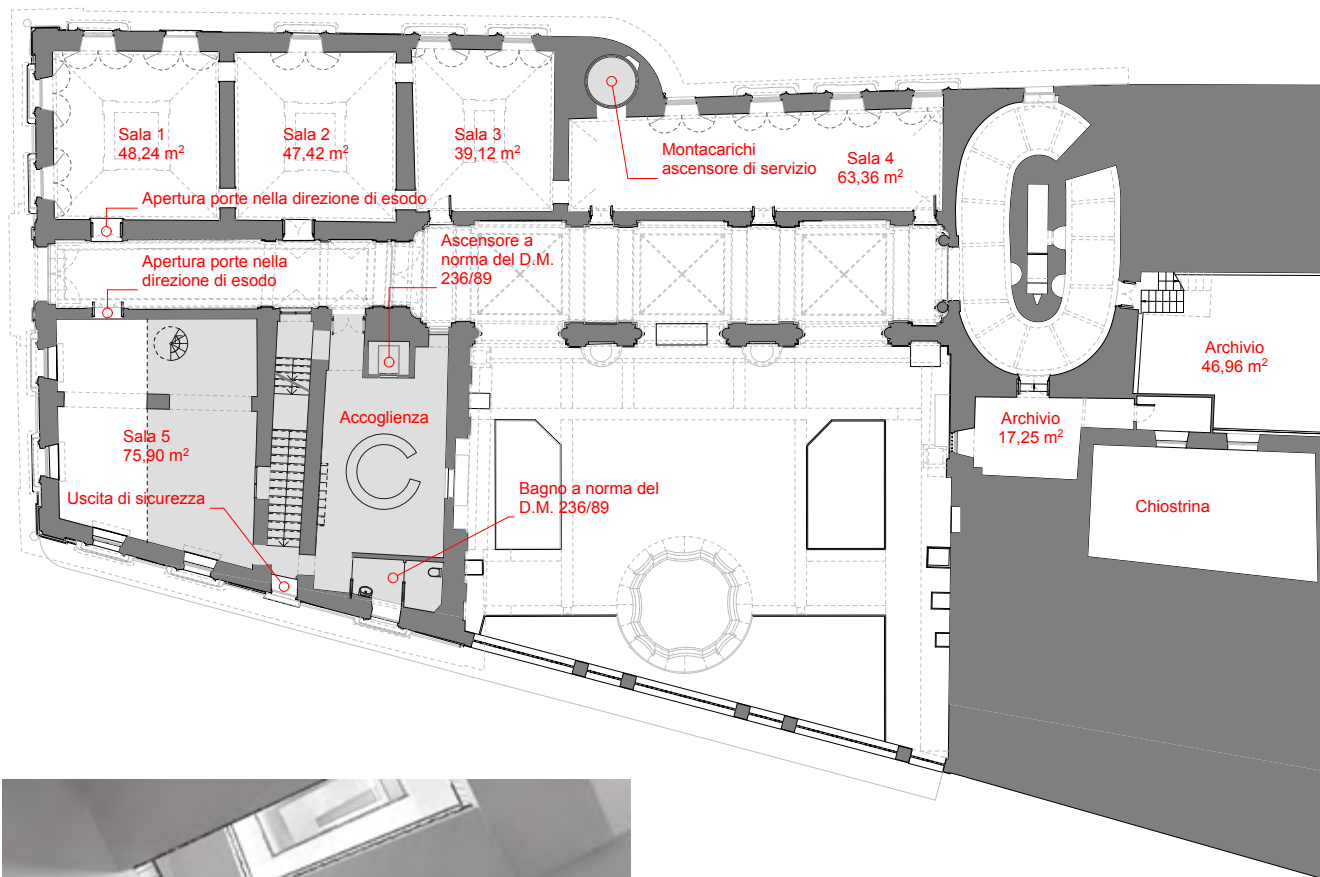


Stato di fatto.
Piano terra.

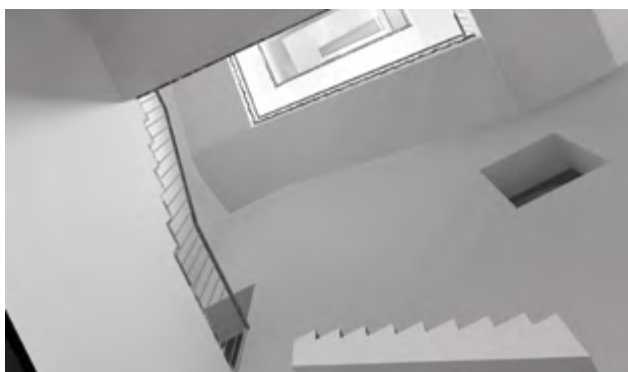


Da sinistra
Soluzione 1A.
Piano terra.

Soluzione 1C.
Piano terra.



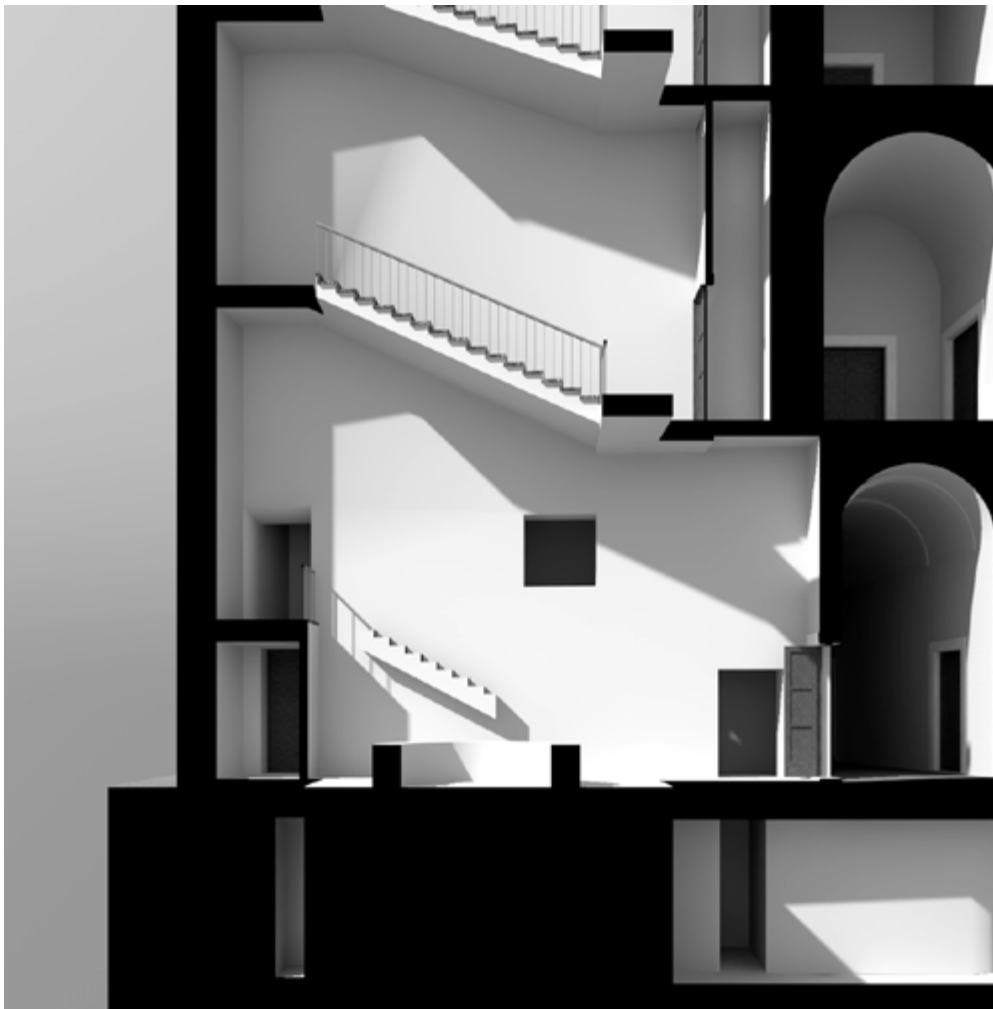
Soluzione 1B.
Piano terra.



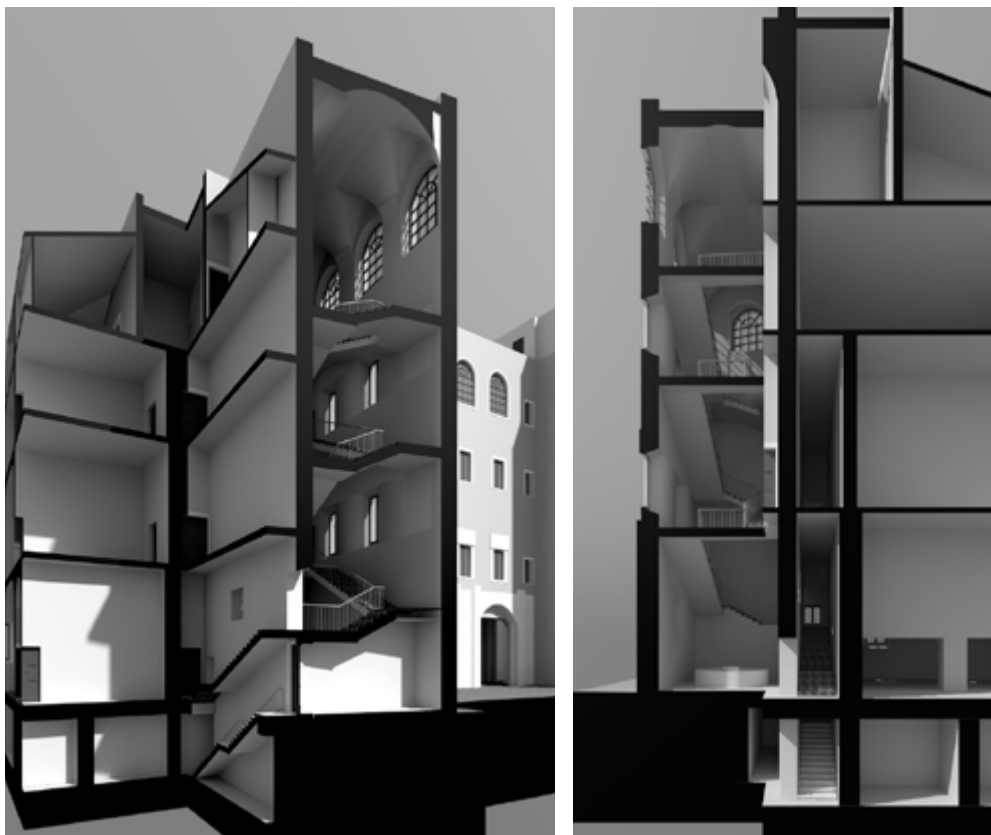
Soluzione 1B.
Ingresso.

Soluzione 6C.
Sezione prospettica.





Soluzione 1B.
Ingresso, sezione
prospettica.



Soluzione 1B e 2B.
Sezioni prospettiche.

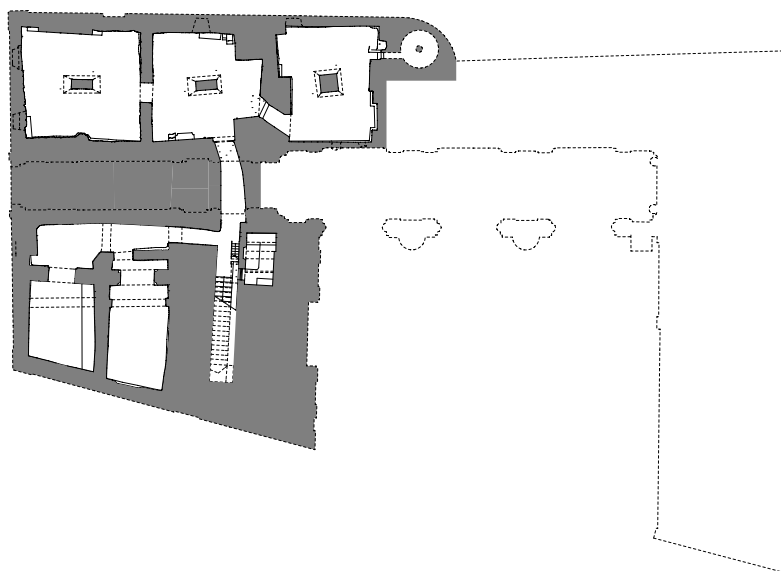
1C La terza soluzione proposta è una variante della soluzione 1A, dalla quale si differenzia per lo spostamento della scala che porta al piano inferiore. Questa soluzione permette un uso esclusivo del piano interrato permettendo l'ingresso solo attraverso l'attuale Archivio del Moderno.

In tutte e due le soluzioni è prevista una nuova sistemazione della portineria per migliorare la sorveglianza degli ingressi da parte degli addetti e la funzionalità ricettiva.

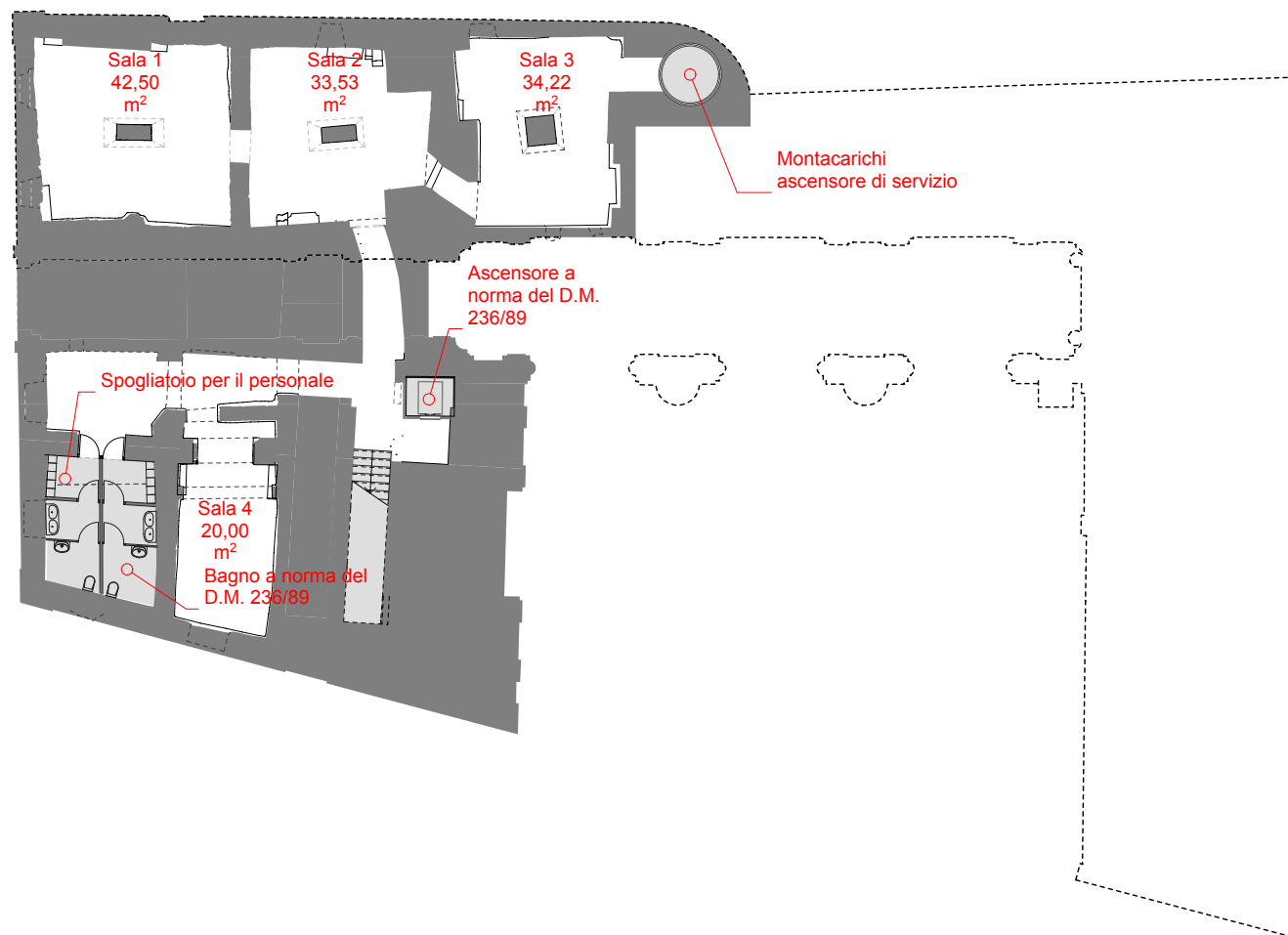
Accessibilità del piano interrato

Qualora si volesse ristrutturare il piano interrato rendendolo aperto anche al pubblico, l'accessibilità è attualmente ostacolata sia dalla porta di accesso alla scala esistente (l'altezza netta è di 1,40 m), sia dalla larghezza della rampa (80 cm). Prevedendo l'arrivo al piano interrato dell'ascensore tramite il prolungamento della sua corsa si propongono due soluzioni per consentirne l'accesso.

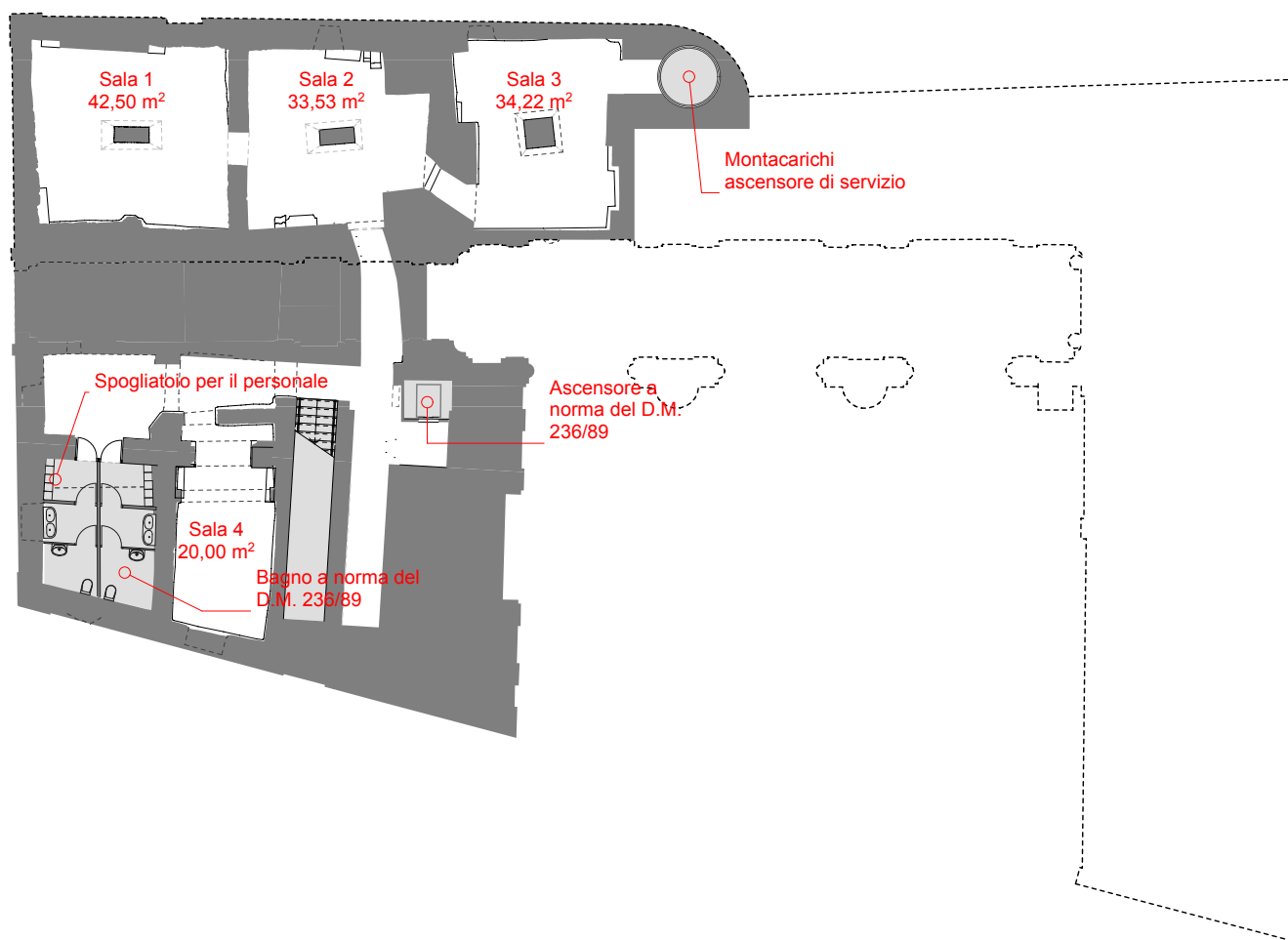
2A La prima consiste nell'adeguamento della scala esistente, portando la larghezza della rampa a 1,20 m e aprendo un passaggio di ingresso verso il corridoio dell'Archivio del Moderno, il quale terminando con una porta verso l'esterno garantirebbe una via di fuga.



Stato di fatto.
Piano interrato.



Soluzione 2A.
Piano interrato.



Soluzione 2B.
Piano interrato.

2B La seconda soluzione, legata alla rimozione del piano rialzato e allo spostamento del primo tratto della rampa di scale (e quindi conforme alle soluzioni **1B** e **1C**), consiste nel realizzare al di sotto di essa un nuovo collegamento. Anche in questo caso la porta comunicante con l'esterno del corridoio dell'Archivio del Moderno garantirebbe una via di fuga.

Gli spazi sotterranei

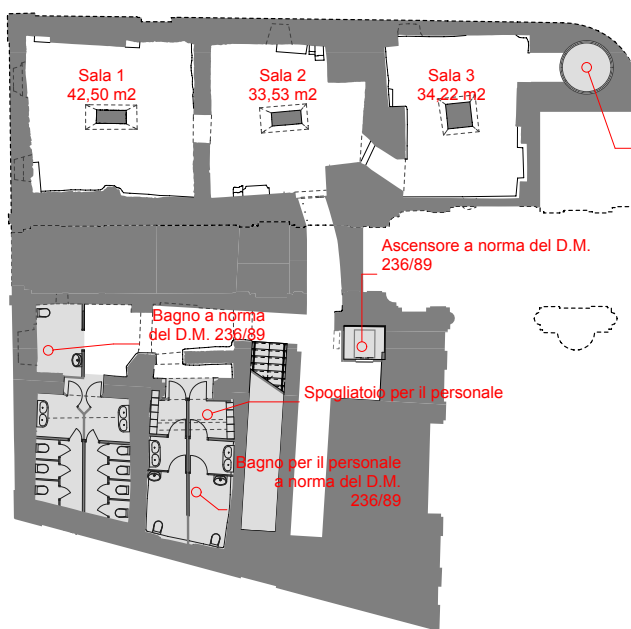
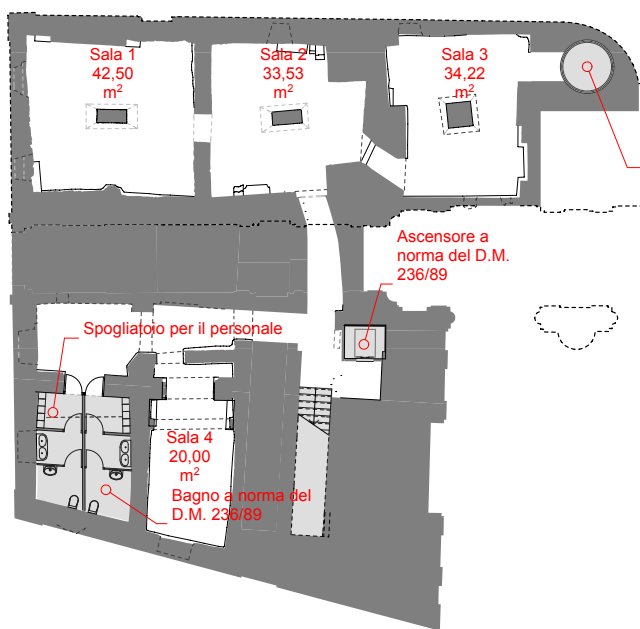
Gli spazi ipogei di Palazzo Carpegna consistono in cinque ambienti voltati, parzialmente areati tramite bocche di lupo, con finiture rustiche delle pareti e pavimentazione in battuto di cemento. Le murature risultano a contatto con il terreno e non ci sono segni di possibili impermeabilizzanti. Sono state ipotizzate tre soluzioni.

3A La prima consiste nella realizzazione di ambienti di servizio, bagni e spogliatoi per il personale sul lato ovest, locali tecnici ad uso dei piani superiori sul lato est. Il vano del-



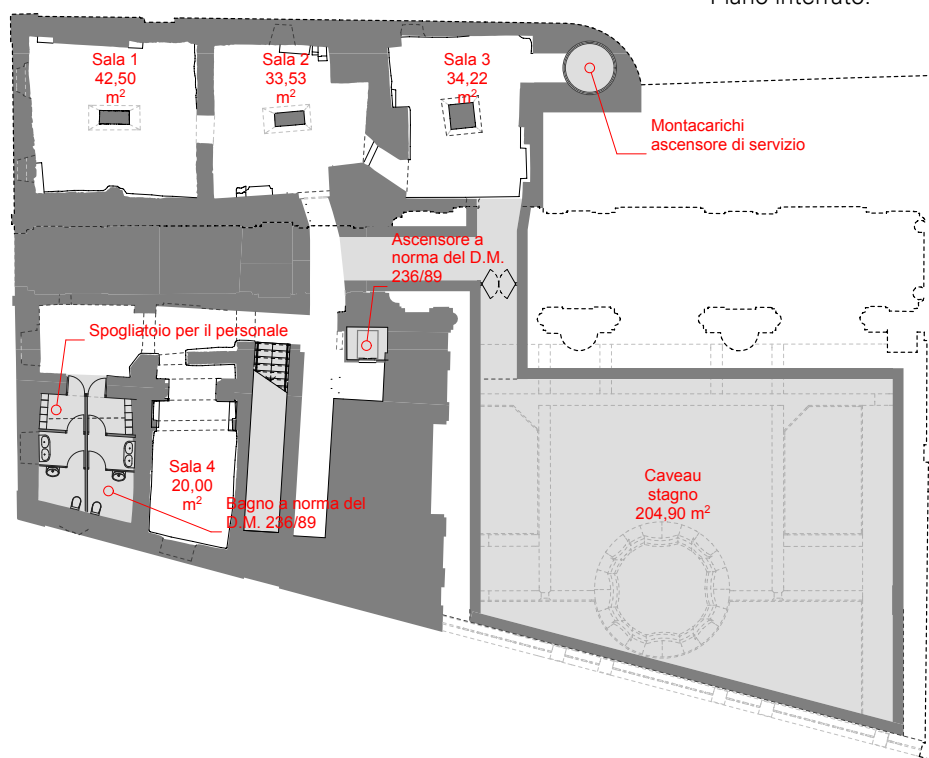
Spazi sotterranei.
Sala 1 e 2.





Da sinistra
Soluzione 3A.
Piano interrato.

Soluzione 3B.
Piano interrato.



Soluzione 3C.
Piano interrato.

la attuale scala a chiocciola può essere utilizzata per il posizionamento di un montacarichi che metta in collegamento gli spazi sotterranei con lo spazio espositivo temporaneo a q. (0,00), la biblioteca a q. (+13,16) e la galleria a q. (+17,84).

3B La seconda ipotesi prevede, in aggiunta alla prima, il posizionamento dei servizi igienici per il pubblico, collocati su lato ovest, e raggiungibili da qualsiasi livello tramite l'ascensore.

3C La terza ipotesi propone la realizzazione di un caveau stagno, collegato ai piani superiori tramite il montacarichi, che permetta di conservare in sicurezza libri ed opere d'arte. Lo spazio ricavabile al di sotto della corte sarebbe sufficiente per archiviare i circa 50.000 volumi in possesso dell'accademia oltre alle tele attualmente conservate nel sottotetto.

In tutte le possibili soluzioni si dovrà prevedere la realizzazione di una pavimentazione idonea, l'impermeabilizzazione delle mura perimetrali e un sistema di risalita e smaltimento delle acque.

Servizi igienici

La dotazione di servizi igienici per il personale e per il pubblico è insufficiente anche per le attività che attualmente si svolgono in ciascun livello. Al piano terreno è presente un piccolo servizio sotto la scala giovannoniana che si raggiunge attraverso l'Archivio del Moderno e che pertanto sarebbe auspicabile per motivi di sicurezza non rendere accessibile al pubblico. I servizi igienici al primo livello non sono adeguati per numero e posizione, come risulta evidente durante lo svolgimento delle conferenze, per il formarsi di file e per la vicinanza con il palco dei relatori.

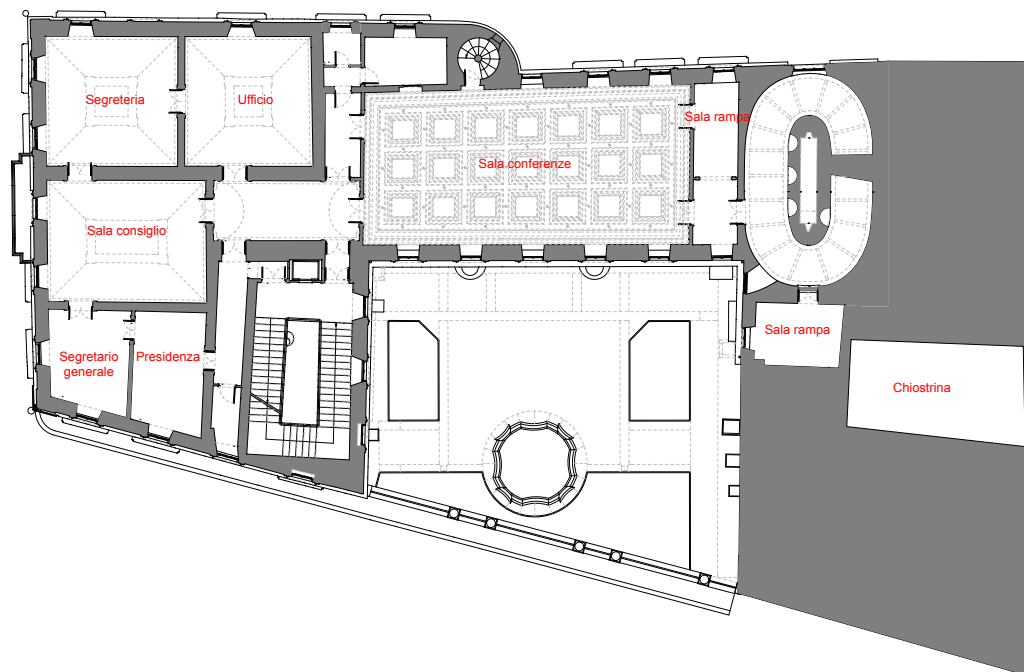
I due bagni del secondo piano si trovano uno in prossimità degli uffici amministrativi, l'altro ospitato nel vano della scala a chiocciola con apertura sulla sala lettura.

L'unico servizio igienico del terzo livello è sovrapposto a quest'ultimo e vi si accede senza filtri da una delle sale espositive.

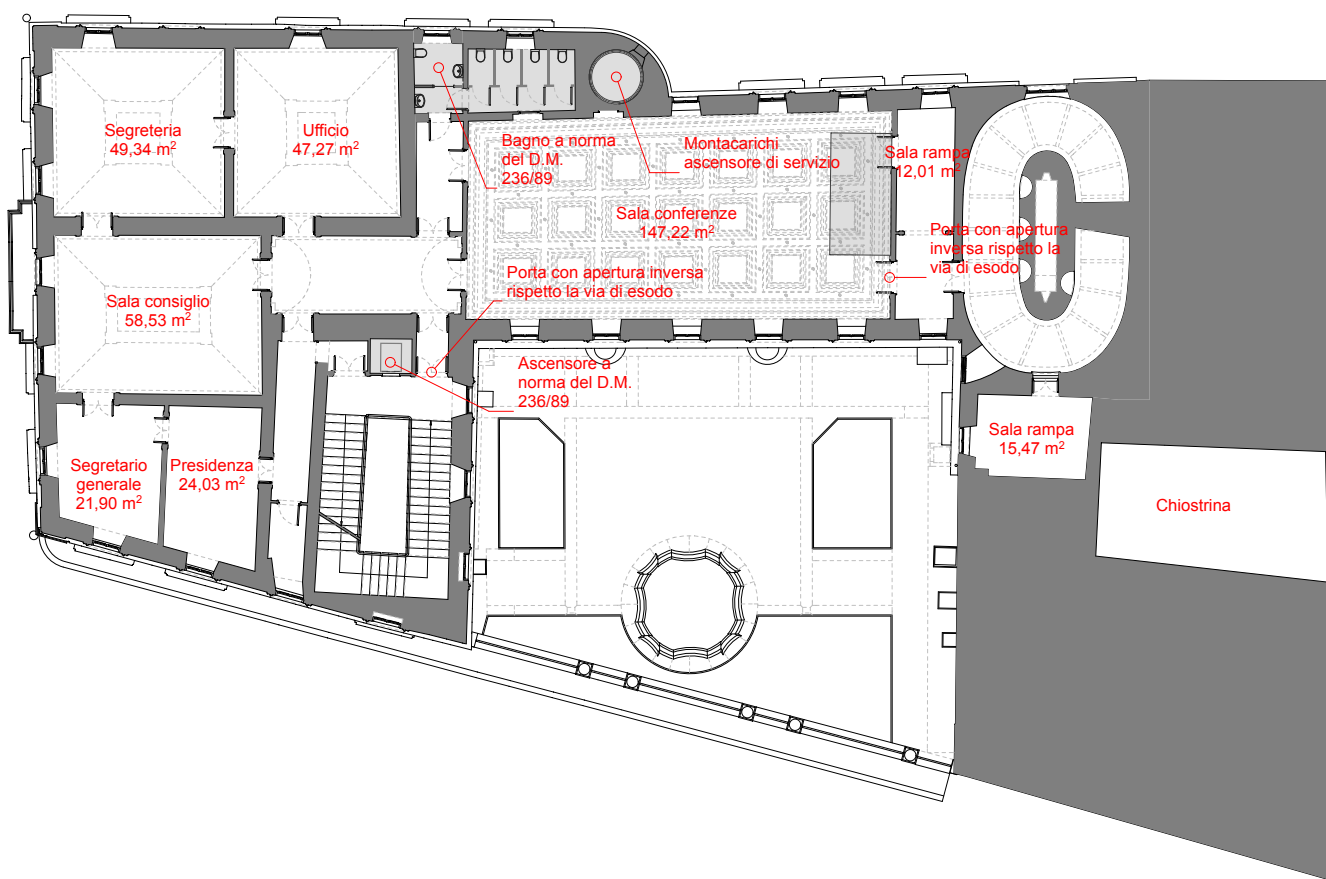
Si propongono due strategie.

4A La prima consiste nella realizzazione di un bagno disabili e di quattro w.c. negli spazi del primo piano ora destinati al bagno e alla sala regia. Con questa soluzione si propone anche lo spostamento del palco della sala conferenze sul lato opposto, verso la rampa borrominiana. Tale spostamento eviterebbe le interferenze del pubblico che normalmente utilizza la scala principale per entrare in sala.

3B La seconda soluzione, come già specificato, prevede la realizzazione negli ambienti ipogei di un bagno disabili e sette w.c., raggiungibili tramite il prolungamento della corsa dell'ascensore.

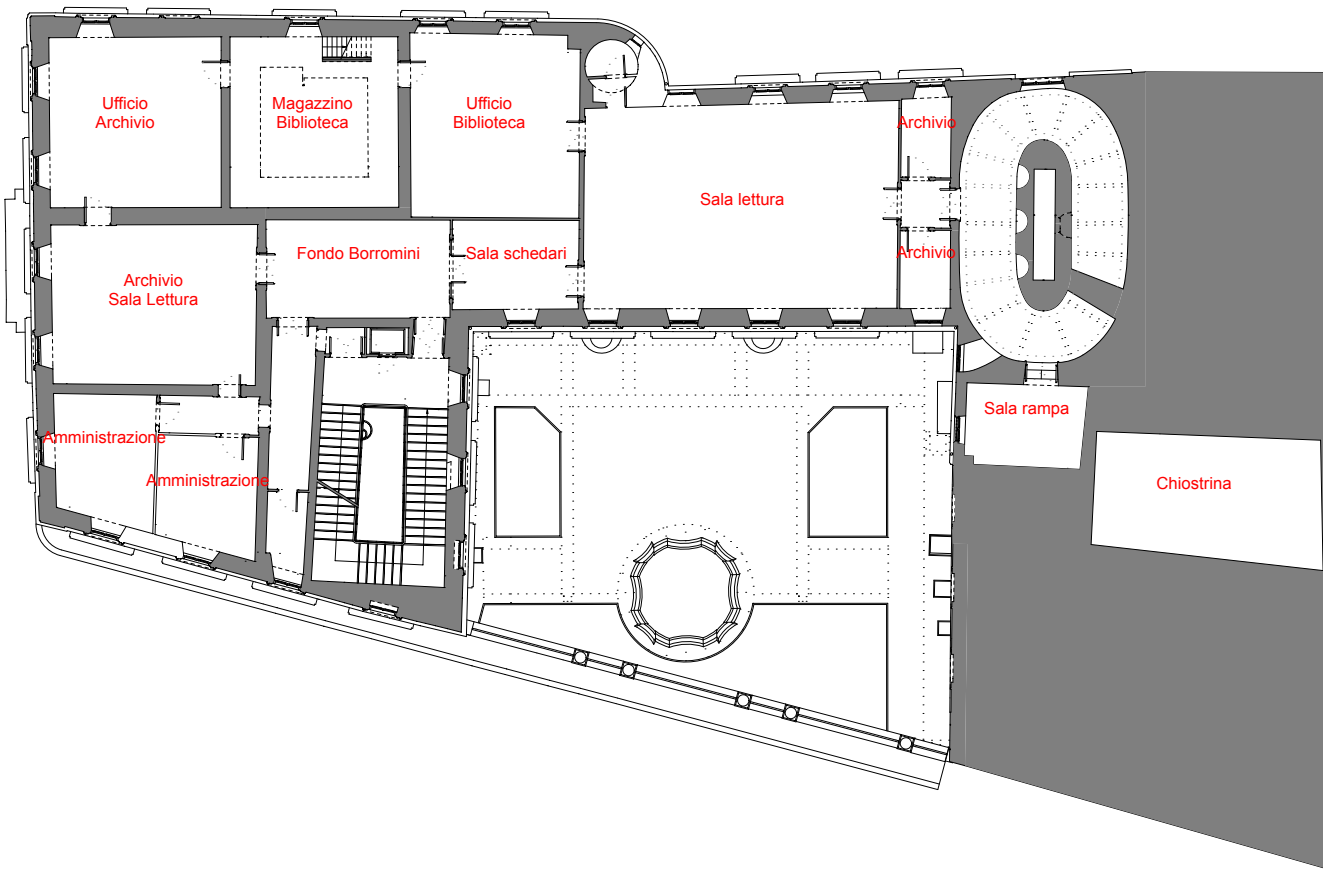


Stato di fatto.
Piano primo.

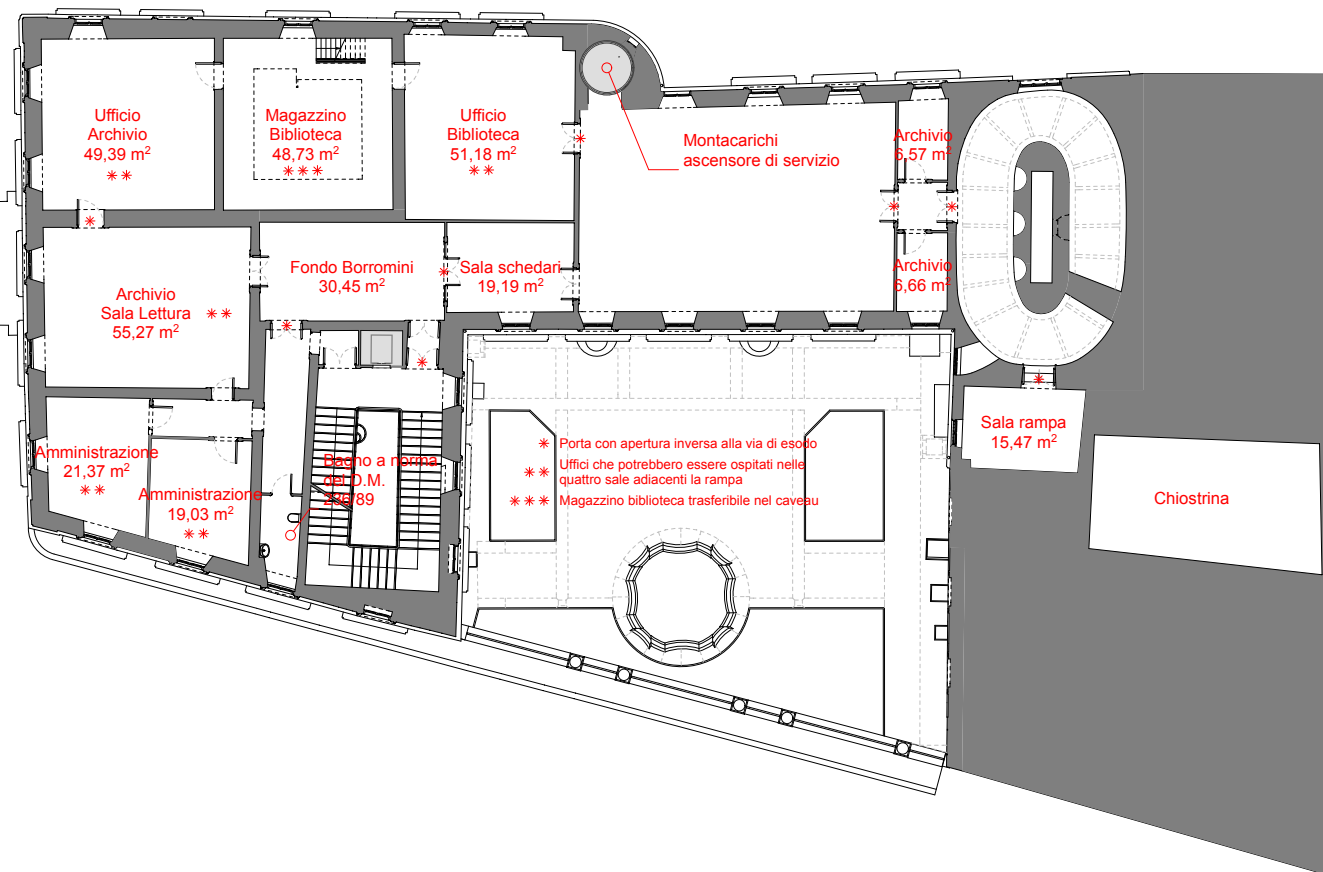


Soluzione 4A.
Piano primo.

Stato di fatto.
Piano secondo.



Proposta per il piano secondo.



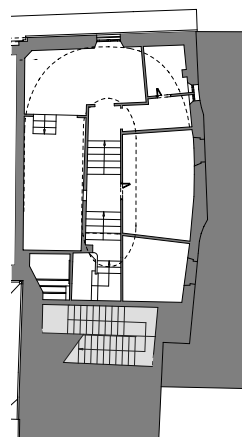
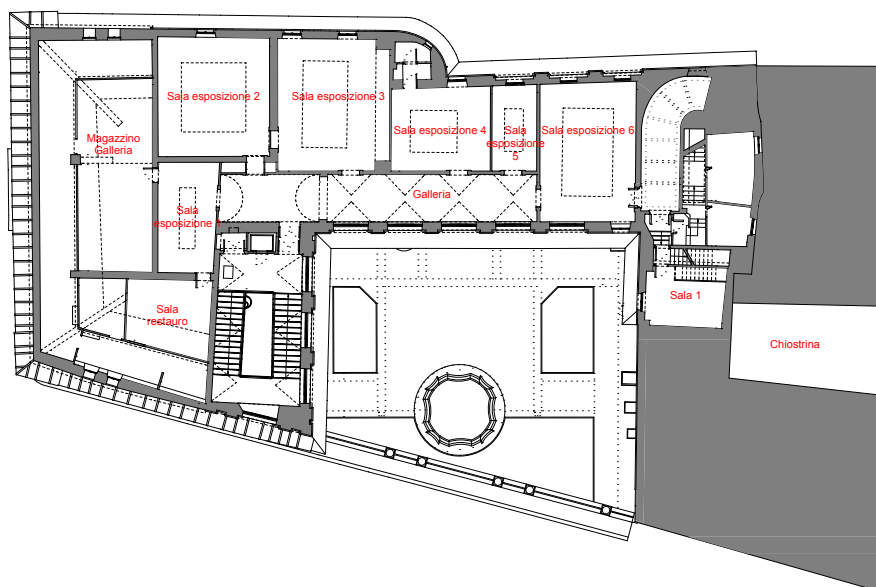
Terzo piano e accesibilità alla terrazza

L'accesso alla terrazza è attualmente possibile tramite una scala di larghezza inferiore a 1,20, posta alla fine della rampa borrominiana. Una volta realizzato lo sbarco dell'ascensore al piano di copertura le soluzioni proposte sono tre.

5A La prima soluzione consiste nell'adeguamento della scala esistente, portando la larghezza della rampa a 1,20 m con pedate da 30 cm.

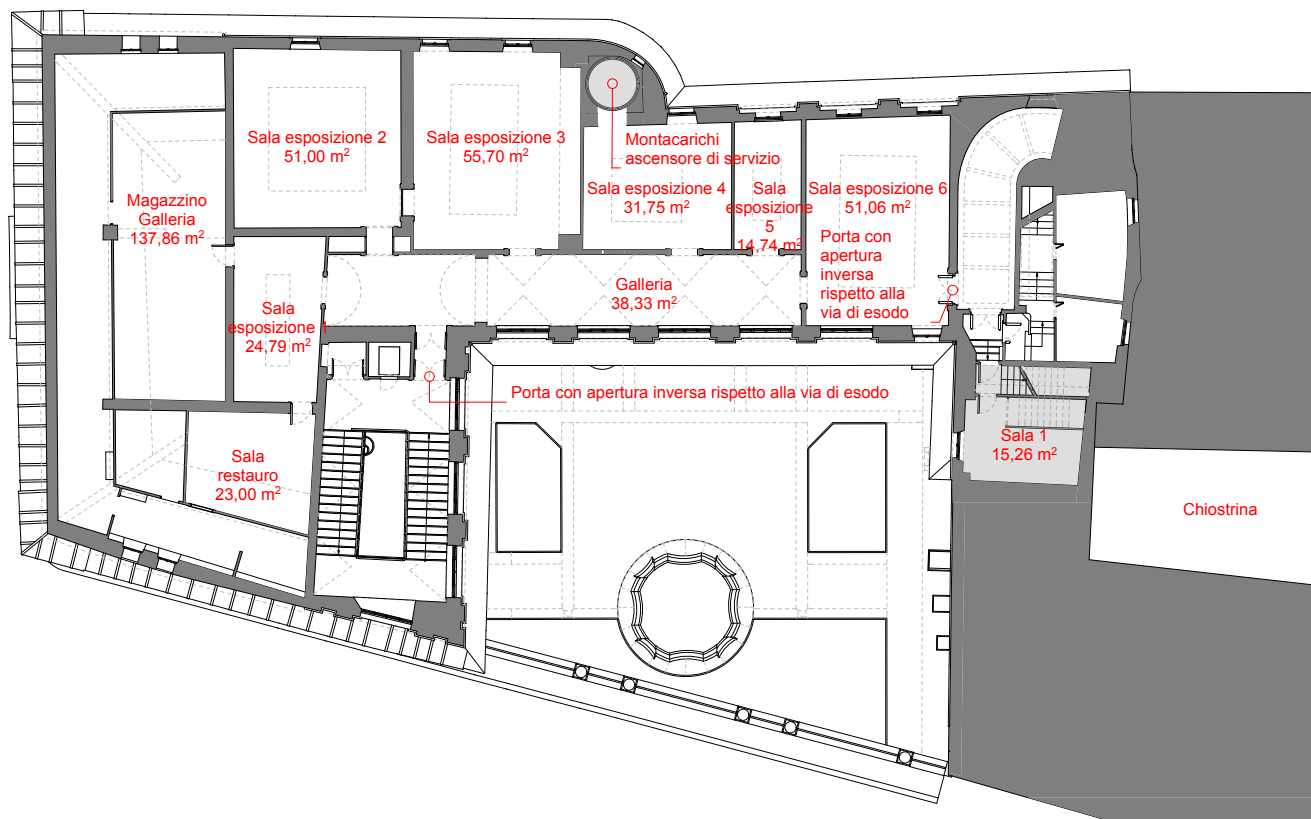
5B Nella seconda soluzione vengono unificate le scale che distribuiscono i due appartamenti posti al terzo piano. Viene proposta una nuova distribuzione per ottimizzare gli spazi che si trovano compresi tra il lastrico solare e la rampa borrominiana.

5C La terza soluzione prevede la realizzazione di una nuova scala, continuazione della scala principale. Quest'ultima proposta è da considerarsi complementare ed indipendente dalle altre due e consentirebbe di creare ingressi separati pubblico/servizio in vista dell'utilizzo della terrazza per la promozione di eventi.



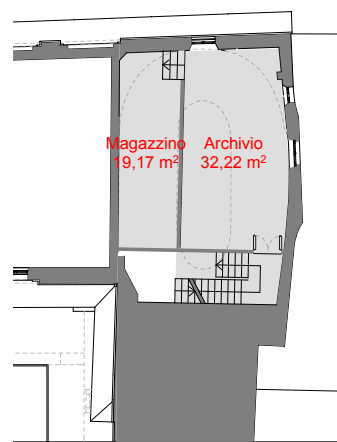
Stato di fatto.
Piano terzo.

Soluzione 3A.
Piano terzo,
mezzanino.

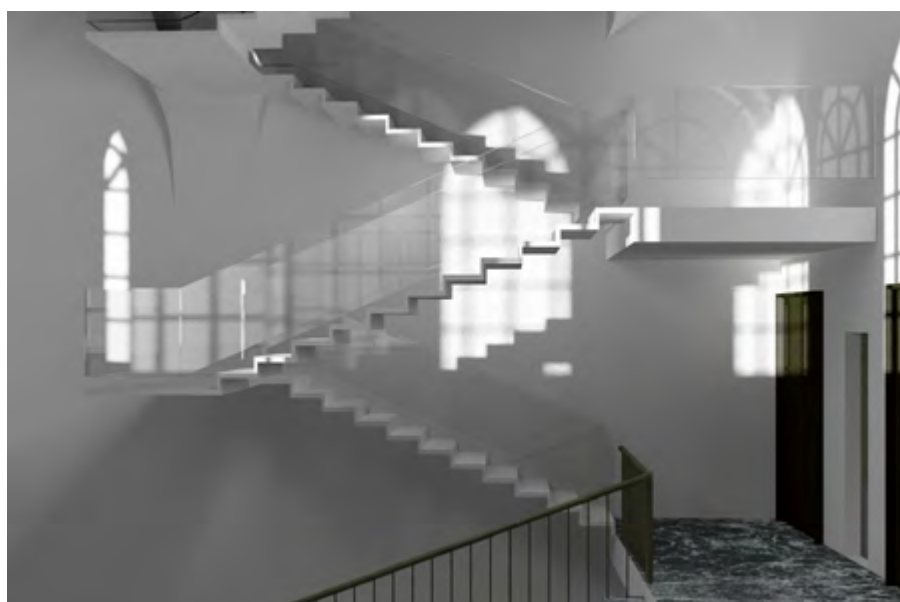
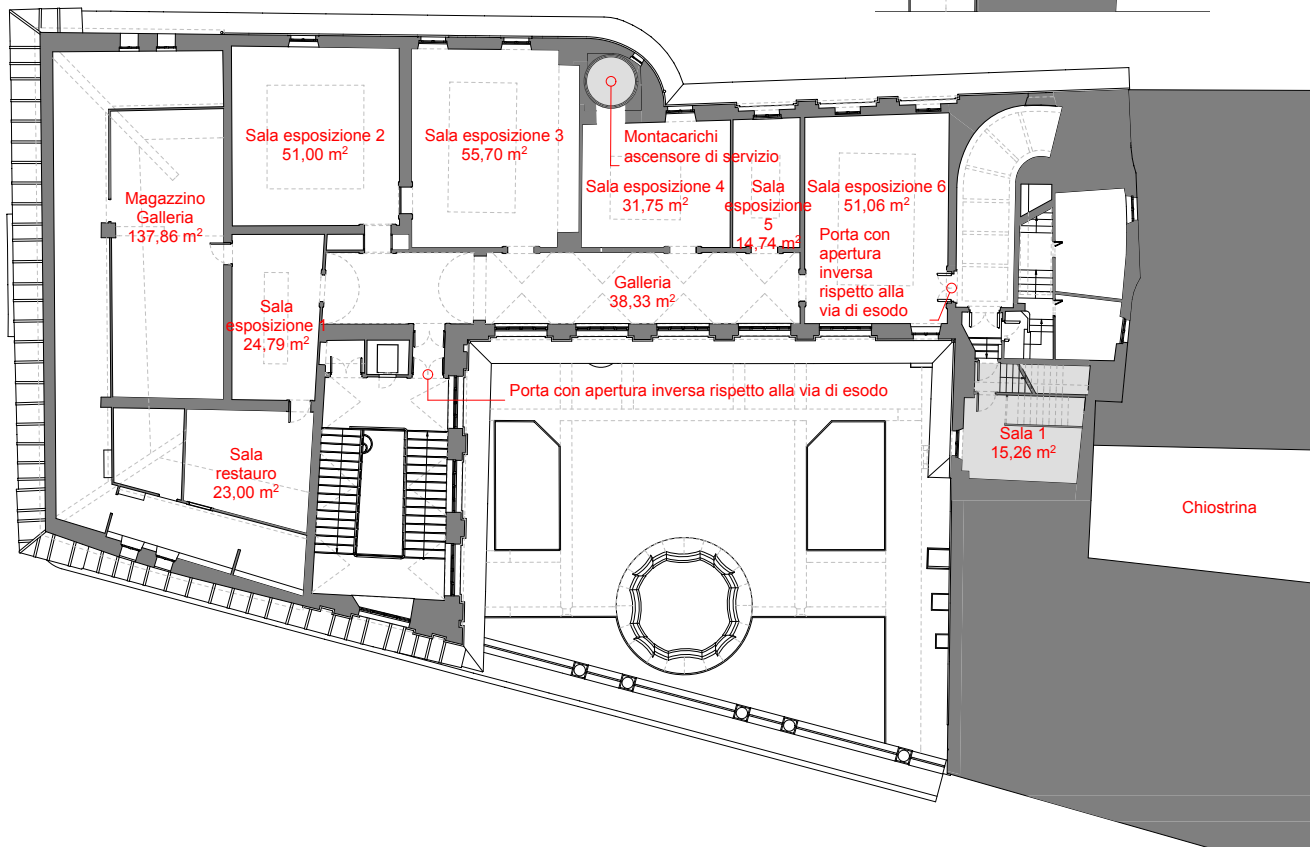


Soluzione 3A.
Piano terzo.

Soluzioni 5B e 5C.
Piano terzo,
mezzanino.



Soluzioni 5B e 5C.
Piano terzo.



Soluzione 5C.
Nuova scala di
accesso al terrazzo.

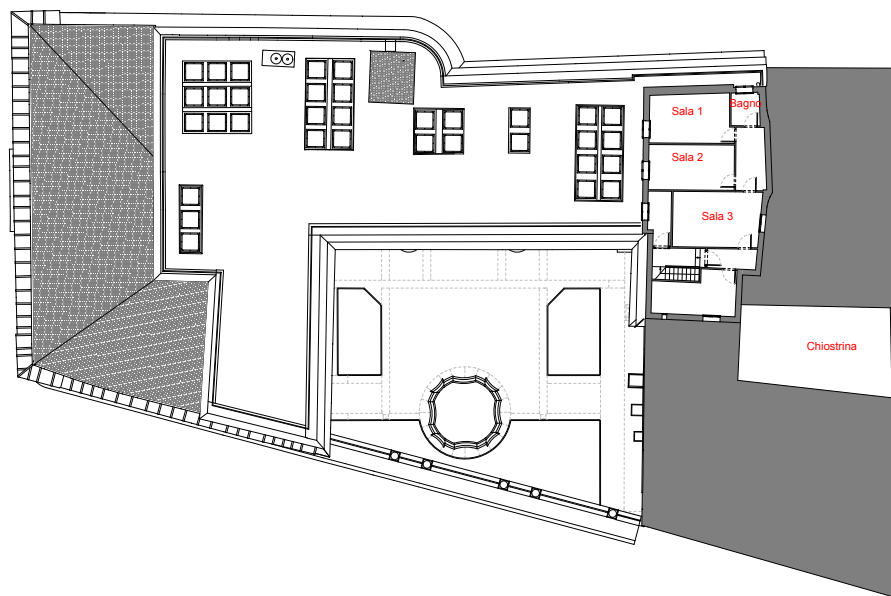
La terrazza

La terrazza di Palazzo Carpegna è attualmente uno spazio a servizio degli ambienti posti al quarto piano dell'accademia. Parte della superficie è occupata dai lucernari e dalle macchine per il trattamento dell'aria della galleria. La pavimentazione è in grani-
glie di cemento ed il parapetto ha un'altezza variabile fra gli 80 cm e gli 88 cm. In vista di una possibile apertura al pubblico vengono proposte tre soluzioni.

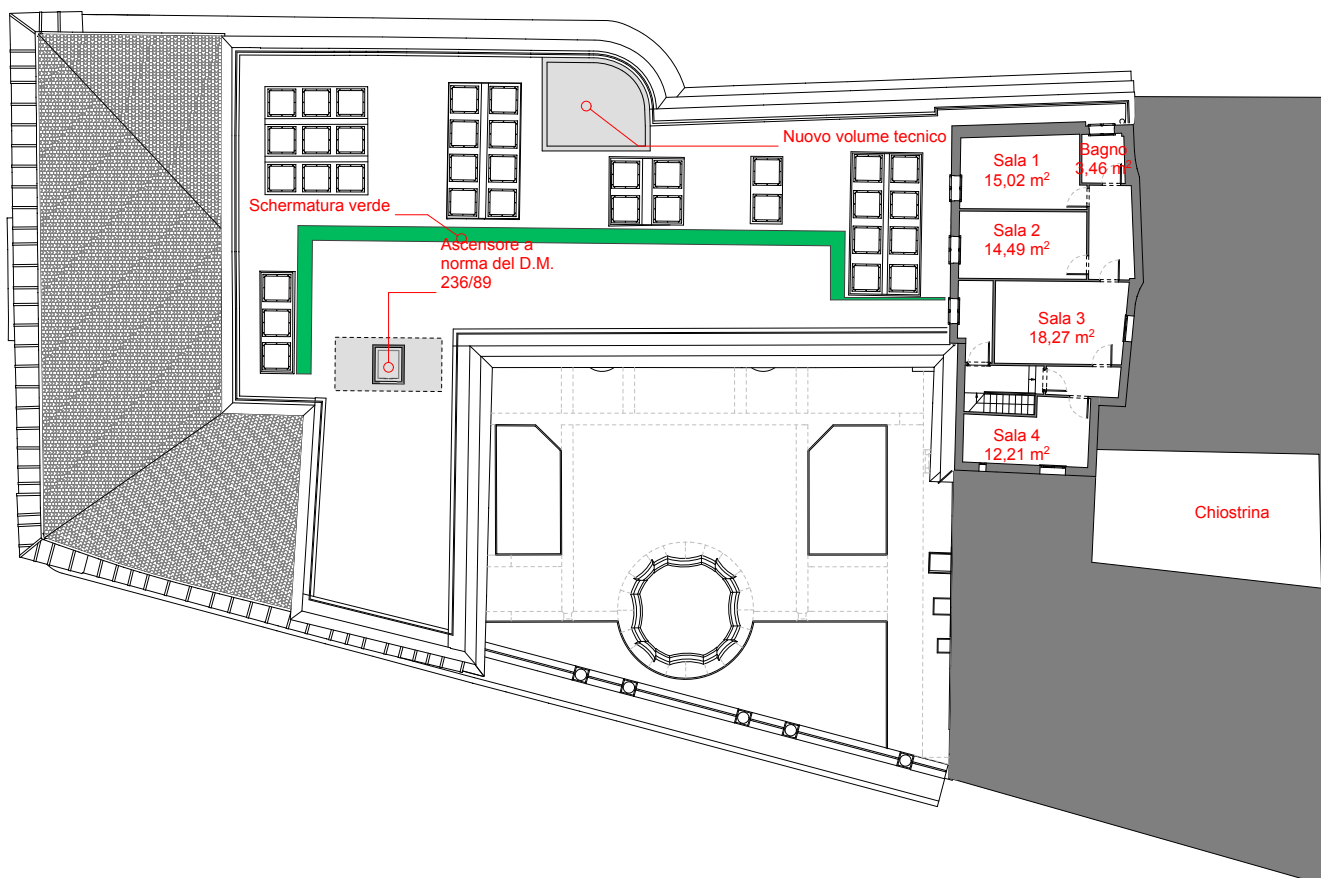
6A Nella prima ipotesi vengono proposti dei sistemi di schermatura dei lucernari tramite del verde. L'area rimanente, di circa 140 mq, è quella con l'affaccio verso la corte.

6B Nella seconda ipotesi si prevede la rimozione dei lucernari e la realizzazione di una struttura pergolata leggera. Si propone anche il prolungamento della corsa del montacarichi e una nuova sistemazione degli ambienti attigui alla terrazza, con la realizzazione di un bagno aperto al pubblico, uno di servizio e spazi adatti ad ospitare personale ed attrezzature per catering.

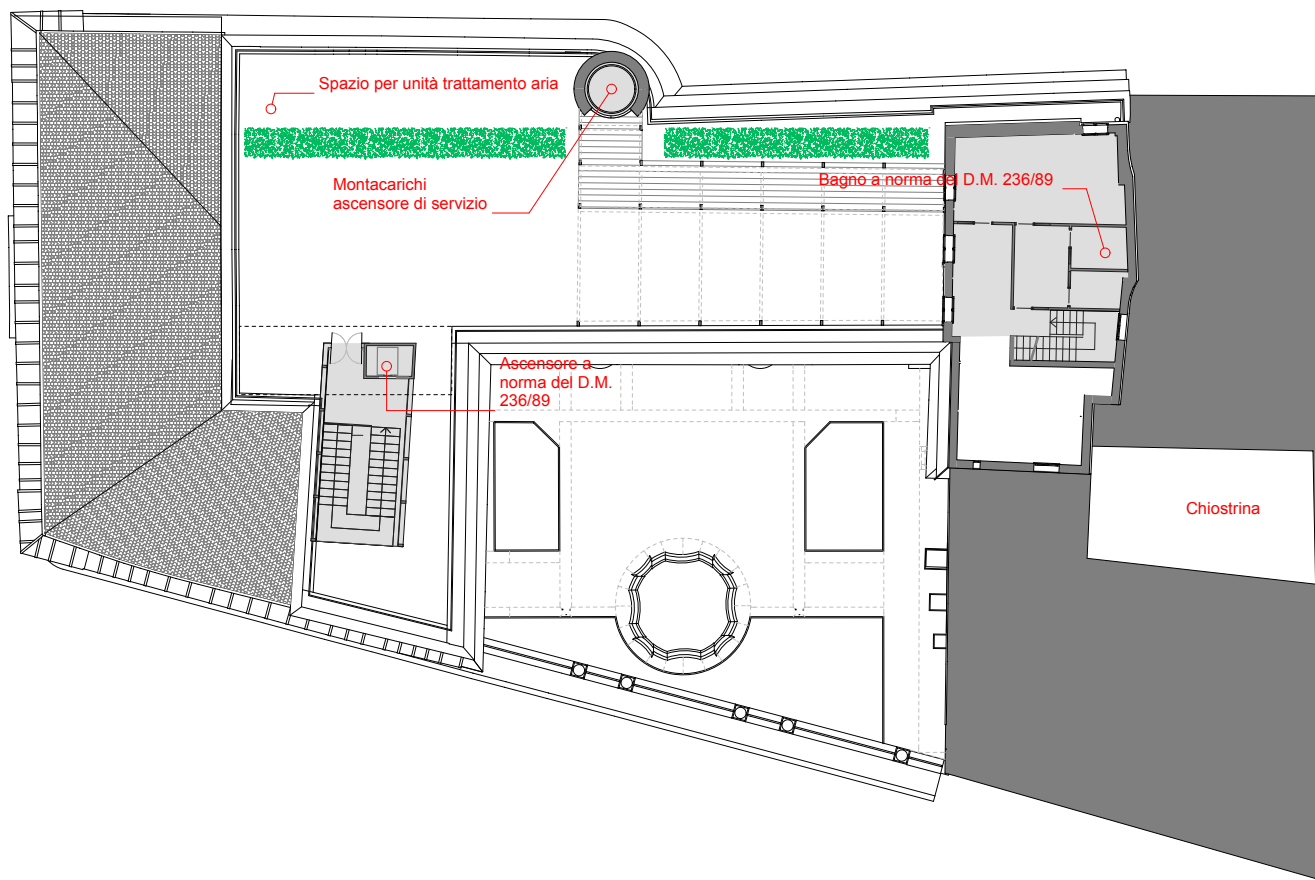
6C Nella terza ipotesi si propone, oltre alle precedenti soluzioni, la realizzazione di un percorso coperto di collegamento fra la nuova scala, il montacarichi e gli ambienti attigui alla terrazza.



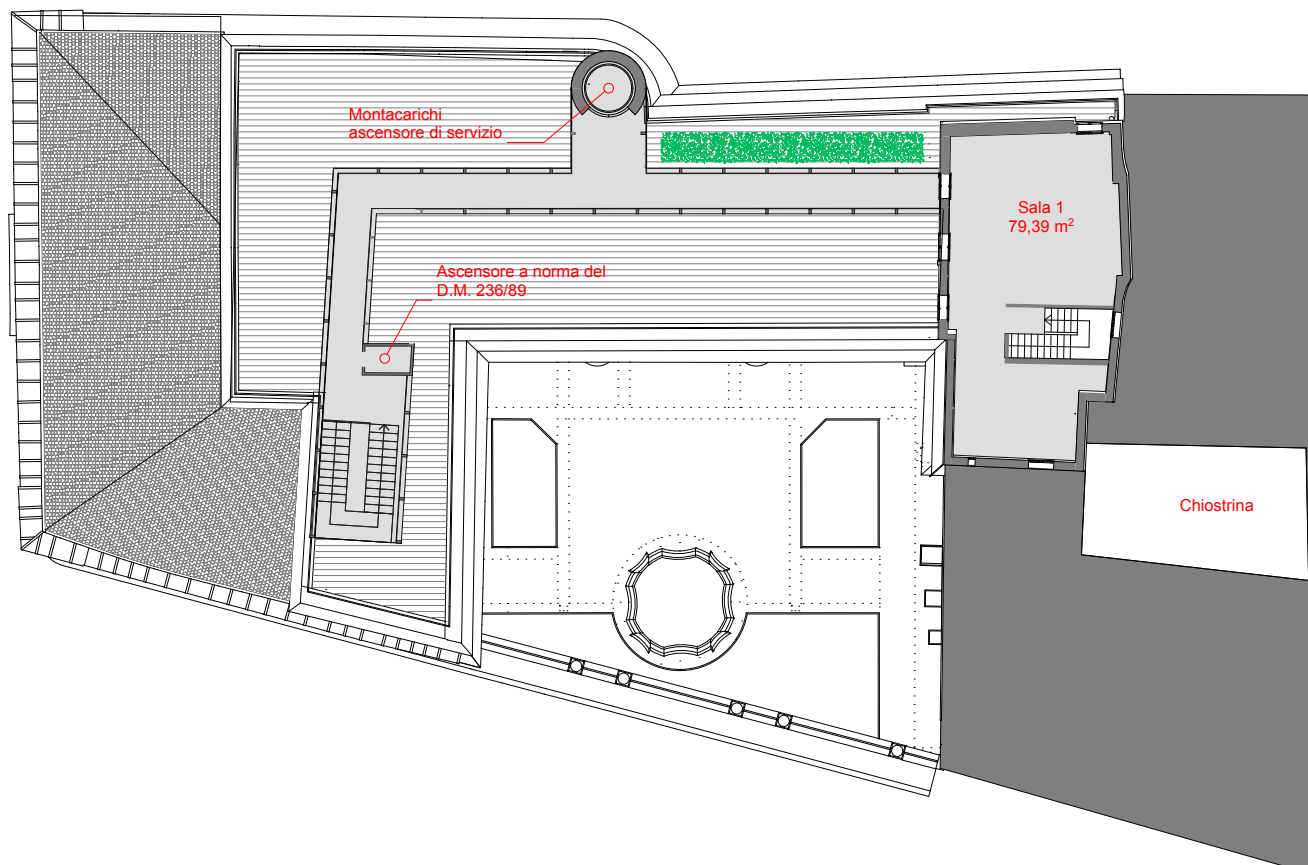
Stato di fatto.
Piano quarto.



Soluzione 6A.
Piano quarto.



Soluzione 6B.
Piano quarto.

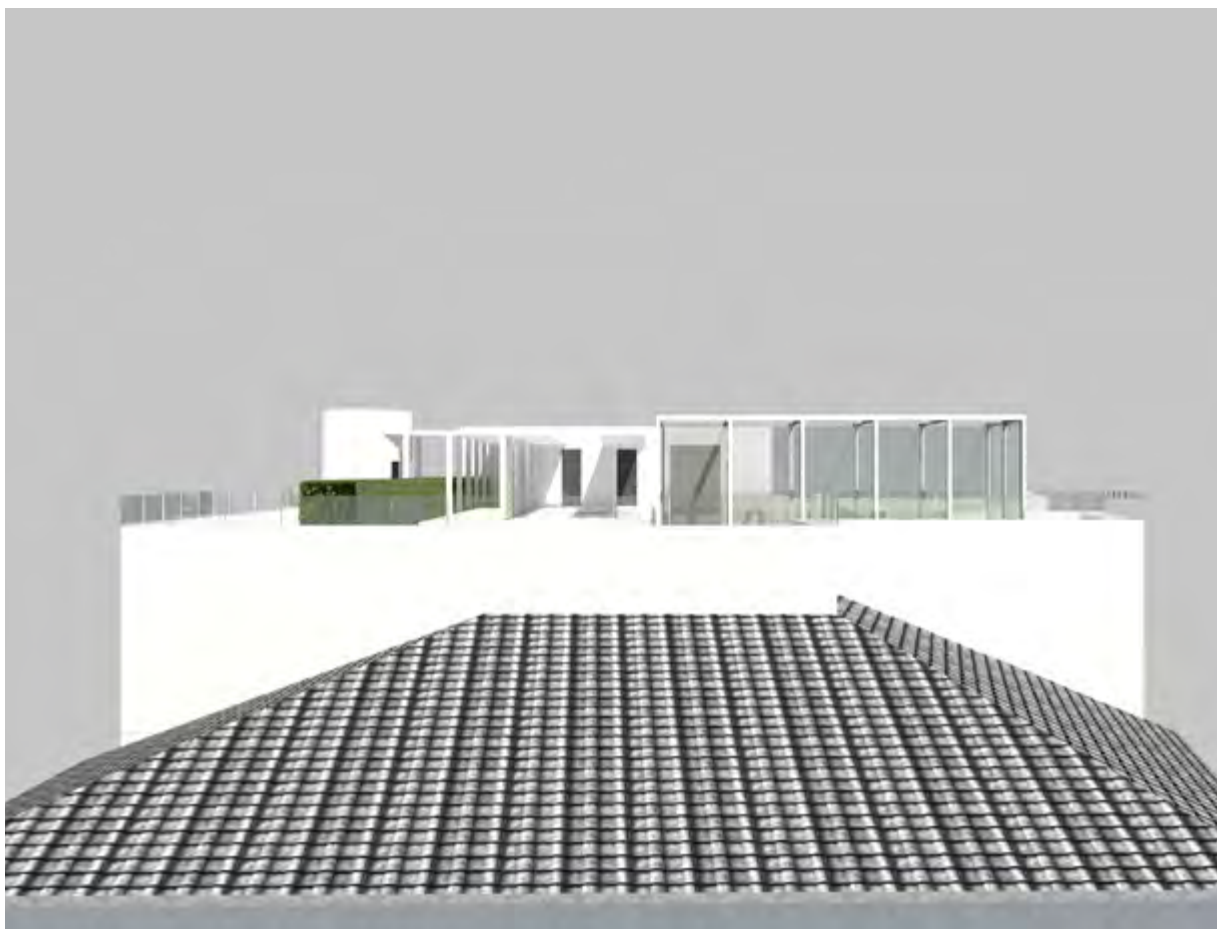


Soluzione 6C.
Piano quarto.

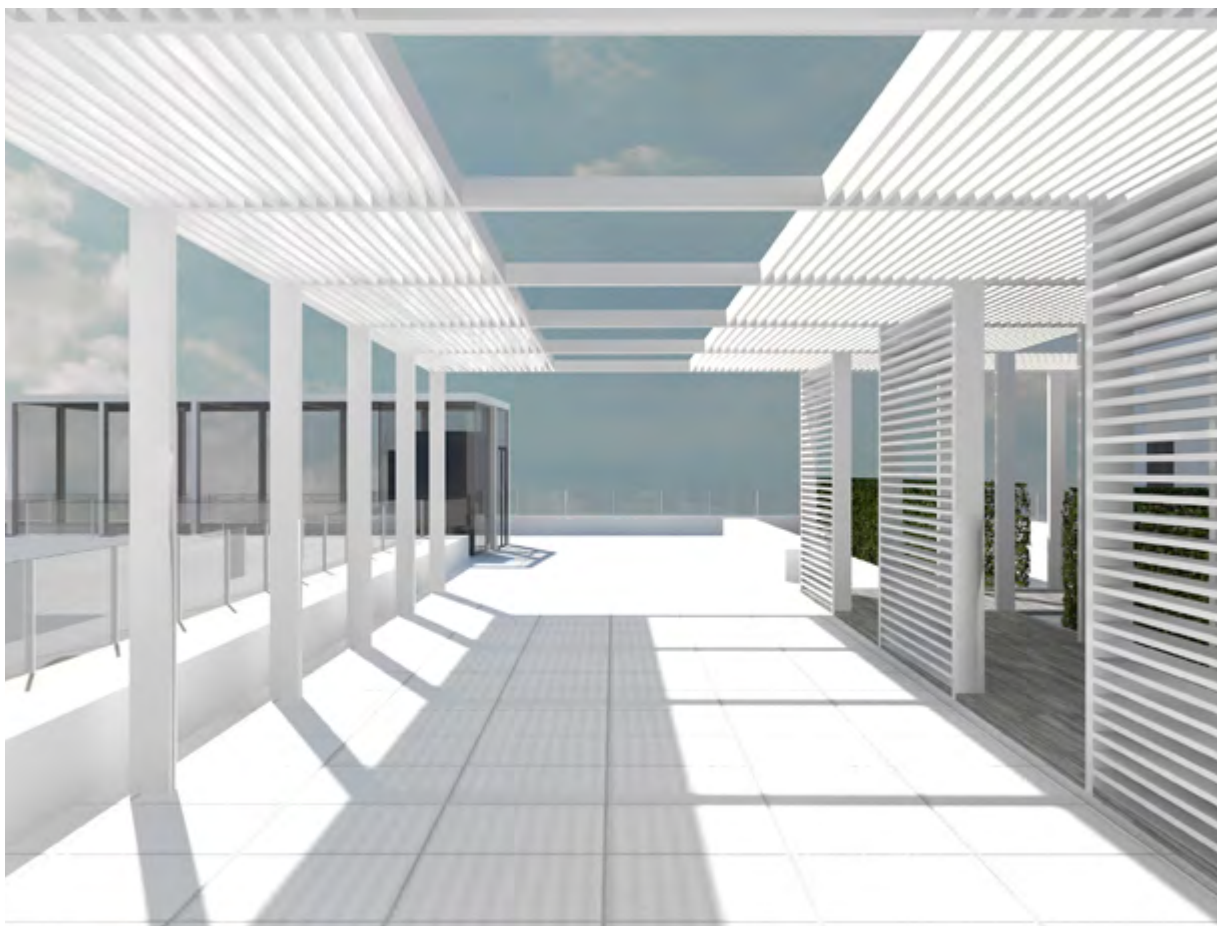


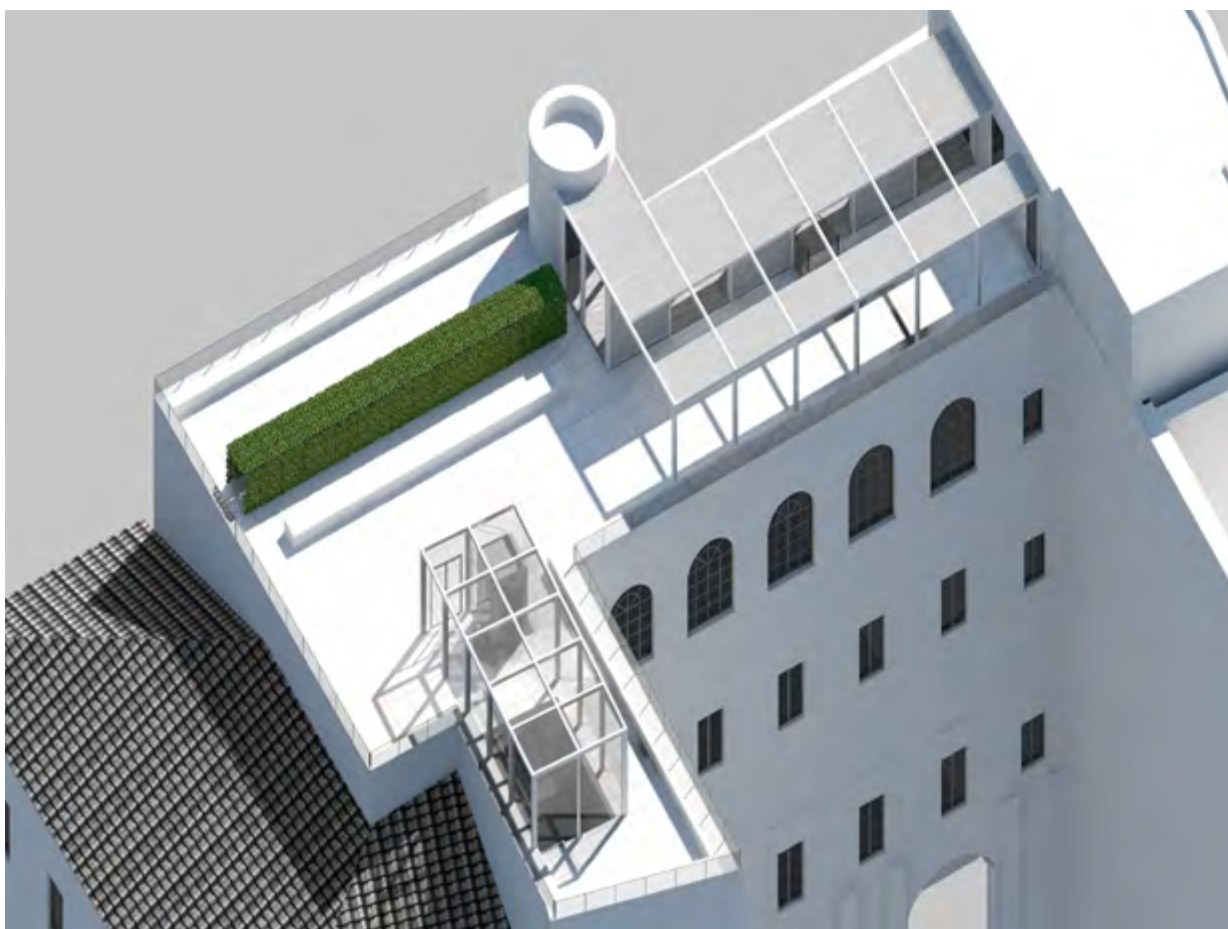
Soluzione 5C.
Nuova scala di
accesso al terrazzo.



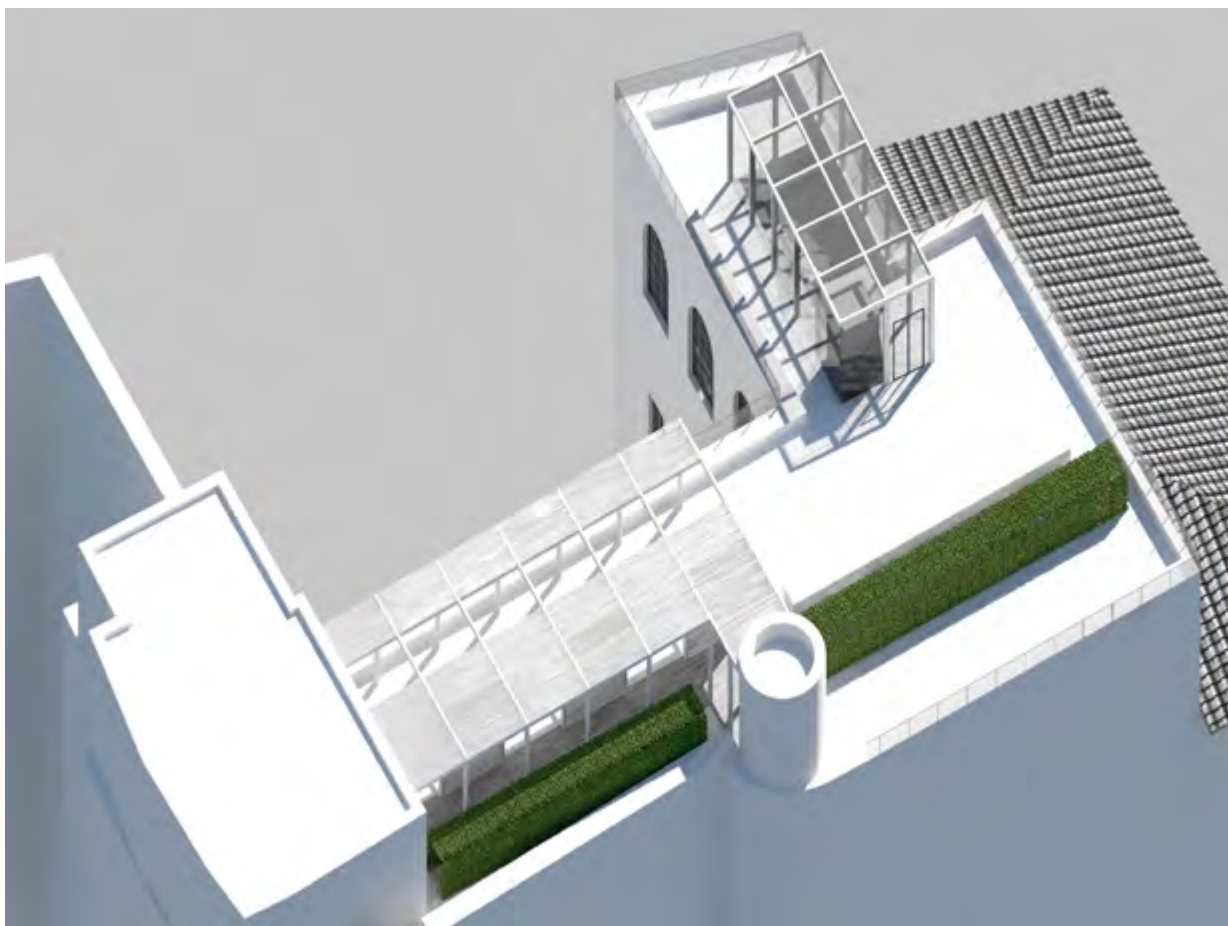


Soluzione 6B.
Viste prospettiche.



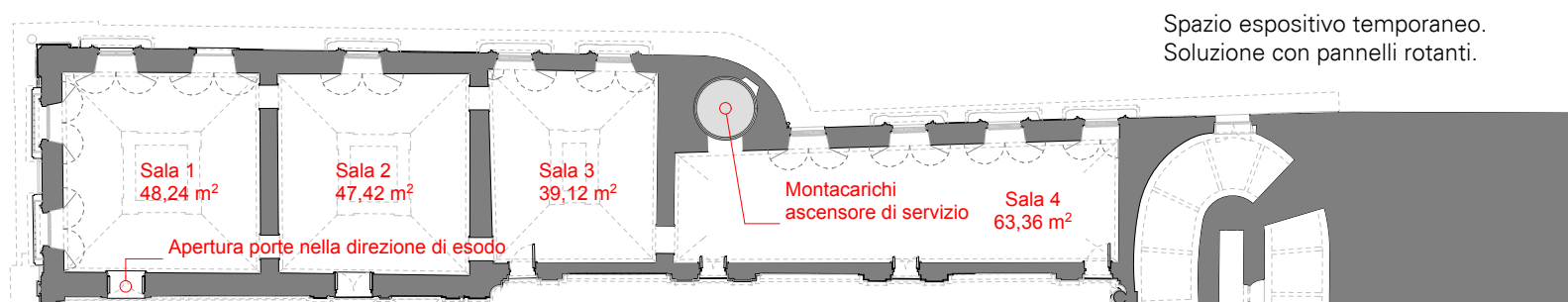
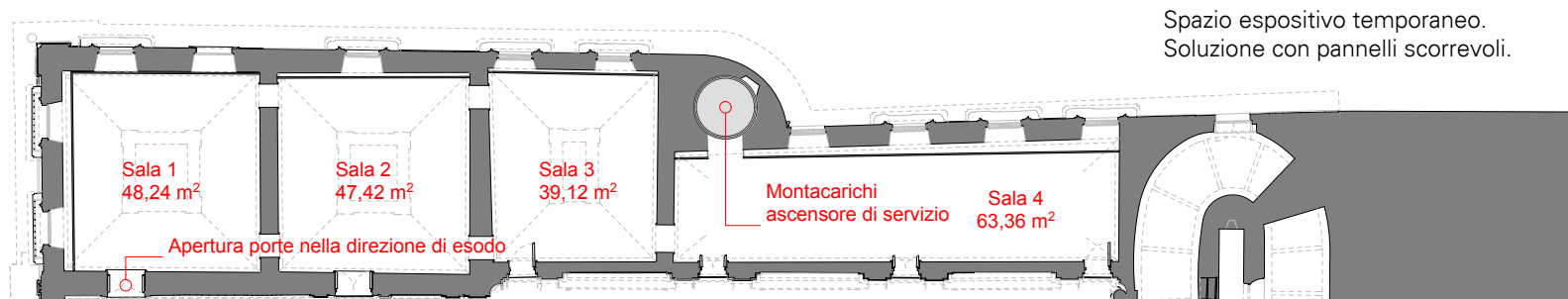


Soluzione 6B.
Viste assometriche.



Spazio espositivo temporaneo

Per aumentare le potenzialità di utilizzo dello spazio adibito ad esposizione temporanea viene proposta la rimozione dell'allestimento esistente, il ripristino delle aperture delle finestre tramite la rimozione delle tamponature e la realizzazione di pannelli di chiusura mobili per la modulazione della luce naturale, che permettano di utilizzare le sale sia per scopi espositivi, sia per laboratori o conferenze.

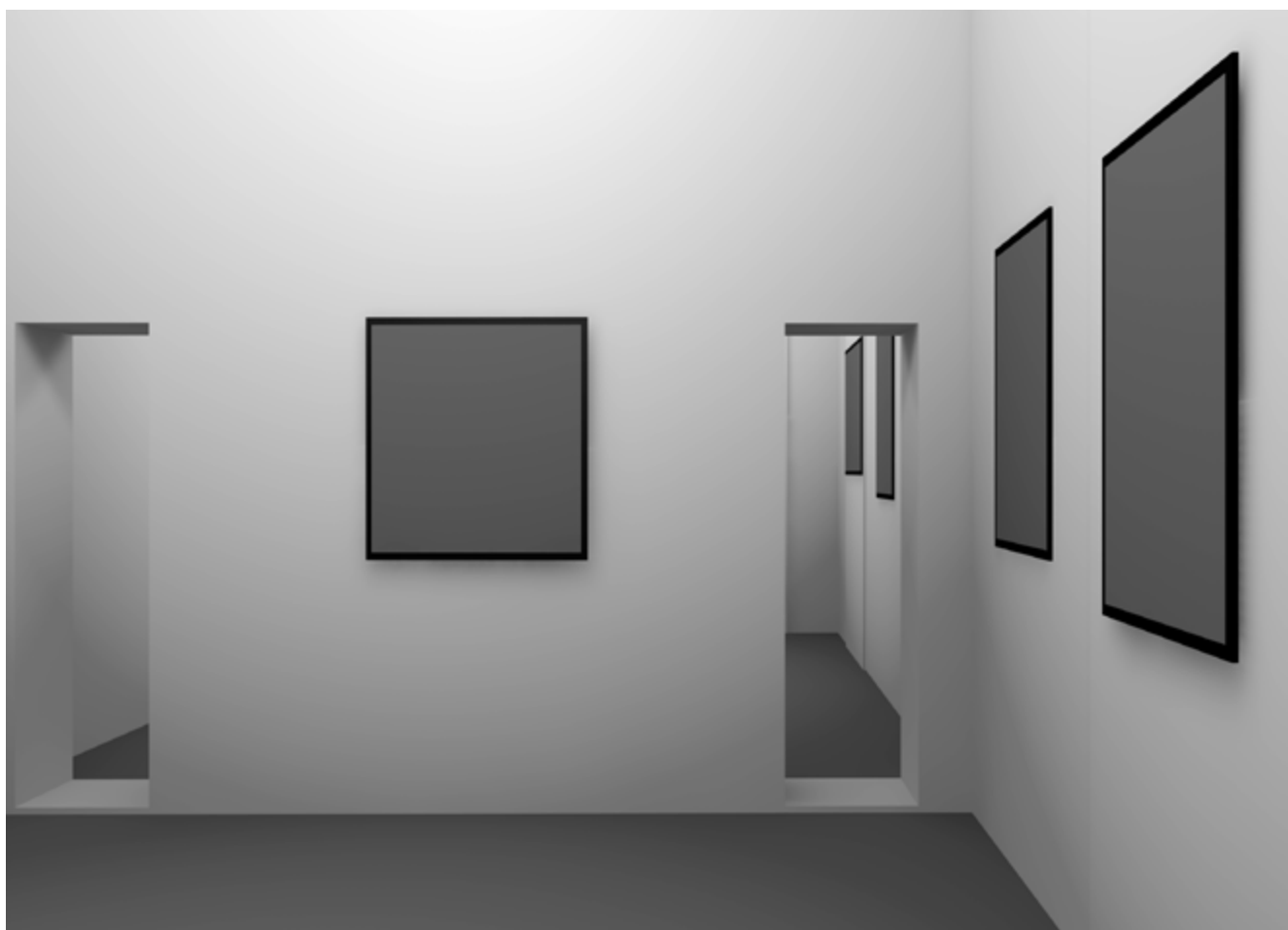


Spazio espositivo temporaneo. Soluzione con pannelli scorrevoli.





Spazio espositivo
temporaneo.
Soluzione con
pannelli scorrevoli.





Spaccato prospettico
lungo la scala
principale.



ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

rassegna

rivista online della Accademia Nazionale di San Luca

direttore responsabile

Claudio Strinati

pubblicazione annuale

01 | aprile 2024

ISBN

978-88-97610-48-9



9 788897 610489