

ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

ANNALI

DELLE ARTI E DEGLI ARCHIVI
Pittura Scultura Architettura

2 | 2016

Annali delle Arti e degli Archivi
Pittura, Scultura, Architettura

2 | 2016

ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

Annali delle Arti e degli Archivi
Pittura, Scultura, Architettura

2 | 2016



Direttore responsabile
Francesco Moschini

Comitato di Redazione

Federico Bellini
Laura Bertolaccini
Fabrizio Biferali
Giuseppe Bonaccorso
Maria Bonaiti
Flavia Cantatore
Fabrizio Di Marco
Vincenzo Farinella
Jasenka Gudelj
Susanne Kubersky
Maria Cristina Loi
Francesco Maggiore
Tommaso Manfredi
Marzia Marandola
Carolina Marconi
Dina Nencini
Sergio Pace
Lorenzo Pietropaolo
Heleni Porfyriou
Fabio Porzio
Antonio Russo
Hermann Schlimme
Maya Segarra Lagunes
Alessandro Spila
Elena Svaldiz
Claudio Varagnoli

Coordinamento redazionale
Laura Bertolaccini

Blind-review

I testi e le proposte di pubblicazione che pervengono in redazione sono sottoposte alla valutazione del Comitato di Redazione e di lettori esterni secondo il criterio del blind-review

Redazione

Piazza dell'Accademia di San Luca 77, 00187 Roma
tel. +39.06.6798850
redazione@accademiasanluca.it

Pubblicazione annuale
Stampato in Italia da LitografTodi
nel mese di dicembre 2016

© 2016 Accademia Nazionale di San Luca, Roma
www.accademiasanluca.eu

Tutti i diritti riservati

ISSN 2421-6070
ISBN 978-88-97610-21-2

PRESIDENZA

Presidente
Carlo Lorenzetti
Vice Presidente
Gianni Dessì
Ex Presidente
Paolo Portoghesi

Segretario Generale
Francesco Moschini

Accademico Amministratore
Pio Baldi

CONSIGLIO ACCADEMICO

È costituito dalla Presidenza,
da Accademici delle tre Classi
Nazionali, da un Accademico Cultore
e da un Accademico Benemerito.

Accademici Nazionali

Pittori
Concetto Pozzati
Giulia Napoleone

Scultori
Tommaso Cascella

Architetti
Franco Purini
Paolo Zermani

Accademico Cultore
Marisa Dalai Emiliani

Accademico Benemerito
Fabrizio Lemme

ACCADEMICI NAZIONALI

Pittori
Getulio Alviani
Bruno Caruso
Enzo Cucchi
Gianni Dessì
Enrico Della Torre
Pablo Echaurren
Giosetta Fioroni
Marco Gastini
Giorgio Griffa
Piero Guccione
Leslie Meyer
Franco Mulas
Giulia Napoleone
Claudio Olivieri
Giulio Paolini
Achille Perilli
Michelangelo Pistoletto
Piero Pizzi Cannella
Concetto Pozzati
Mario Raciti
Ruggero Savinio
Guido Strazza
Valentino Vago
Claudio Verna

Scultori
Pierpaolo Calzolari
Nicola Carrino
Tommaso Cascella
Mario Ceroli
Pietro Coletta
Nunzio Di Stefano
Vincenzo Gaetaniello

Luigi Gheno
Paolo Icaro
Igino Legnaghi
Carlo Lorenzetti
Teodosio Magnoni
Luigi Mainolfi
Eliseo Mattiacci
Maurizio Nannucci
Mimmo Paladino
Claudio Parmiggiani
Gianni Piacentino
Giuseppe Pirozzi
Arnaldo Pomodoro
Alessandro Romano
Pasquale Santoro
Mauro Staccioli
Ettore Spalletti
Antonio Trotta
Valeriano Trubbiani
Giuliano Vangi
Grazia Varisco
Gilberto Zorio

Architetti

Enrico Bordogna
Saverio Busiri Vici
Guido Canali
Massimo Carmassi
Francesco Cellini
Michele De Lucchi
Pietro Derossi
Massimiliano Fuksas
Vittorio Gregotti
Giuseppina Marcialis
Carlo Melograni
Antonio Monestiroli
Adolfo Natalini
Aimaro Oreglia d'Isola
Nicola Pagliara
Renzo Piano
Paolo Portoghesi
Franco Purini
Umberto Riva
Luciano Semerani
Laura Thermes
Francesco Venezia
Paolo Zermani

ACCADEMICI STRANIERI

Pittori
Francisco Aznar
William Bailey
Janež Bernik
Lawrence Carroll
Pierre Carron
Jim Dine
Anselm Kiefer
Dieter Kopp
Joe Tilson

Scultori

Ariel Auslender
Tony Cragg
Richard Hess
Jannis Kounellis
Hidetoshi Nagasawa
Nat Neujean
Joachim Schmettau
Richard Serra
Cordelia von den Steinen

Architetti

Oriol Bohigas Guardiola
Mario Botta
Steven Holl
José Rafael Moneo Valles
Kevin Roche
Álvaro Siza Vieira
Robert Venturi

ACCADEMICI CULTORI

Giuseppe Appella
Renato Barilli
Evelina Borea
Howard Burns
Maurizio Calvesi
Enrico Castelnuovo
Luciano Caramel
Giorgio Ciucci
Jean-Louis Cohen
Claudia Conforti
Joseph Connors
Enrico Crispolti
Fabrizio d'Amico
Francesco Dal Co
Marisa Dalai Emiliani
Andrea Emiliani
Francesco Paolo Fiore
Helmut Friedel
Antonio Giuliano
Alvar González-Palacios
Andreina Griseri
Pierre Gros
Jennifer Montagu
Francesco Moschini
Pier Nicola Pagliara
Antonio Paolucci
Antonio Pinelli
Joseph Rykwert
Salvatore Settis
Claudio Strinati
Christof Thoenes
Bruno Toscano
Lorenza Trucchi
Rosalba Zuccaro

ACCADEMICI BENEMERITI

Pio Baldi
Gabiella Belli
Carlo Bertelli
Richard Bösel
Bruno Cagli
Angela Cipriani
Roberto Conforti
Kurt W. Forster
Christoph Luitpold Frommel
Jörg Garms
Elisabeth Kieven
Fabrizio Lemme
Henry Millon
Karl Noehles
Serenita Papaldo
Maria Vincenza Riccardi
Scassellati Sforzoloni
Pierre Rosenberg
Francesco Sisinni
Mauro Tosti Croce
Francesco Taddei
Matthias Winner
Jack Wasserman

Indice

- 7 Un anno dopo
Francesco Moschini
- JAMES S. ACKERMAN & RAFAEL MONEO
IL DISEGNO DI ARCHITETTURA
PER LA STORIA E IL PROGETTO
Atti della giornata di studio
29 maggio 2013
- 11 Passato, presente e futuro del disegno
Maria Cristina Loi, Francesco Moschini
- 15 L'origine dello schizzo
James S. Ackerman
- 19 Ideare, rappresentare, costruire...
e ritornare agli schizzi
Rafael Moneo
- 27 Ackerman-Moneo, un dialogo a due voci
a cura di Maria Cristina Loi
- LECTIO MAGISTRALIS
14 dicembre 2016
- 35 Maurizio Sacripanti 1916-1996.
La religione della vita
Paolo Portoghesi
- ADDENDUM
- 59 Con il nome del figlio.
Maurizio attraverso lo specchio di Paolo
Laura Bertolaccini
- STUDI E RICERCHE
- 63 Un nuovo *Ritratto di Isabella de' Medici*
di Alessandro Allori all'Accademia
Nazionale di San Luca
Fabrizio Biferali
- 67 Allestire accademie: appunti sul
mecenatismo culturale del cardinal
Francesco Barberini, aggiunte su Bernini
e Cortona alle Accademie di San Luca e
degli Humoristi
Alessandro Spila
- 75 *Come si vede aver fatto l'Accademia*
nostra dalli suoi Studij. Principi e principi
d'autorità in difesa di un "nome ideale
d'Accademia" nella seconda metà
del Seicento
Emilia De Marco
- 85 Il *Suffragio* di Forlì e la diffusione
periferica dei modelli del Barocco romano
dell'Accademia di San Luca
Iacopo Benincampi
- 91 Le Nozze reniane di Bacco e Arianna.
Progettazione dell'archetipo e sue
rielaborazioni
Diego Cauzzi, Sergio Guarino, Pietro Moioli,
Guido Piervincenzi, Claudio Seccaroni,
Attilio Tognacci, Elena Zivieri
- 113 Pier Leone Ghezzi, *Autoritratto*.
Riflessioni sugli esiti di un recente restauro
Fabio Porzio
- 115 Giuseppe Bottani (1717-1784) e l'Accademia
di San Luca. Appunti sull'attività dell'artista
attraverso dodici disegni "di figura" della
Raccolta Lercaro
Francesca Passerini
- 121 Il Concorso Balestra del 1773 nelle prove
di Vincenzo Pacetti e Giuseppe Martini
Fabrizio Carinci
- 129 La presenza degli incisori in Accademia
durante la dominazione francese
Giulia De Marchi
- 143 Palazzo Carpegna e i progetti di Borromini:
una nuova ricostruzione
Federico Bellini
- 157 Alcune note sulle cappelle nei palazzi
romani di età moderna. Quesiti irrisolti e
un tentativo di prima catalogazione
Giuseppe Bonaccorso
- 163 Giuseppe Capponi e Ischia: nuovi spunti
di ricerca
Fabrizio Di Marco
- 169 Costruire per i Mutilati. Una palazzina di
Pietro Aschieri sul lungotevere a Roma
Alberto Coppo
- 175 Museo: architettura, città, territorio.
Una conversazione "didattica"
con Guido Canella
Lorenzo Pietropaolo
- 187 English Abstracts

Un anno fa, quando abbiamo dato avvio al progetto editoriale degli *Annali*, ci siamo posti l'obiettivo di creare attraverso la rivista una sorta di laboratorio in cui dar voce agli studi più recenti sull'arte e sull'architettura. Un laboratorio, scrivevamo allora ricordando lo scopo primo dell'Accademia di San Luca, che è quello di formare, sostenere e promuovere le arti e l'architettura, aperto a tante voci per un confronto tra studiosi, molti dei quali giovani, e gli esiti delle loro più recenti ricerche. Questo secondo numero della rivista ci sembra confermi e ribadisca, già nello scorrere l'indice dei contributi, che lo scopo che ci eravamo prefissati era non soltanto corretto nella sua impostazione ma anche necessario, considerato nel panorama attuale delle pubblicazioni scientifiche.

Anche questo numero presenta una parte iniziale con i resoconti di due eventi svolti in tempi recenti. Il primo, curato con Maria Cristina Loi, restituisce al lettore le emozioni di un dialogo straordinario tenutosi nel maggio 2013 in Accademia tra James S. Ackerman e Rafael Moneo sul tema del disegno di architettura per la storia e per il progetto. Lo storico dell'architettura statunitense, autore, tra gli altri, di saggi fondamentali su Palladio e Michelangelo, e l'architetto spagnolo, uno tra i più affermati nella scena contemporanea, entrambi accademici, si sono confrontati tra loro e con una platea eccezionale, attenta e entusiasta di assistere ad un evento unico e, purtroppo, irripetibile. Mentre la rivista era già in stampa è infatti giunta la notizia della scomparsa di Ackerman e a lui, ricordando la disponibilità e l'entusiasmo con cui ha condiviso il suo sapere, vogliamo con affetto e riconoscenza dedicare questo numero degli *Annali*. Nel secondo racconto è riportato il testo della *Lectio Magistralis* tenuta da Paolo Portoghesi per ricordare Maurizio Sacripanti (1916-1996) nel centenario della nascita. Un omaggio generoso, intenso e ricco di suggestioni anche per chi vorrà continuare gli studi su Sacripanti di cui l'Accademia conserva l'archivio progetti. Al termine dello scritto di Portoghesi abbiamo deciso di pubblicare, anche in accordo con gli eredi Sacripanti, alcune immagini inedite delle opere del figlio Paolo, giovane artista la cui prematura scomparsa fortemente influì sulla vita e sull'opera del padre.

Riflettendo lo schema del primo numero, la sezione "Studi e Ricerche" costituisce il nucleo più vivace, polifonico e plurimo, come lo definimmo allora, della rivista. Si va dal saggio di Fabrizio Biferali

sulla identificazione e attribuzione di un ritratto cinquecentesco di nobildonna, allo studio di Alessandro Spila sul mecenatismo culturale di Francesco Barberini, al racconto di Emilia De Marco sulla vita e sugli insegnamenti in Accademia nella seconda metà del Seicento, seguito dal saggio di Iacopo Benincampi sugli influssi dei modelli accademici tra Sei e Settecento in contesti diversi da quello romano. Ampio spazio è stato quindi dato alla ricostruzione delle vicende legate al dipinto reniano *Nozze di Bacco e Arianna* sul quale sono stati recentemente condotti nuovi studi da un gruppo di ricercatori guidati da Sergio Guarino; e agli esiti del restauro sull'autoritratto di Pier Leone Ghezzi, a cui è dedicato il testo di Fabio Porzio. Ancora uno spaccato della attività accademica nel Settecento è offerto dall'analisi di Francesca Passerini sui dodici disegni di figura di Giuseppe Bottani, conservati attualmente presso la Raccolta Lercaro di Bologna, e dallo studio di Fabrizio Carinci sull'esito del Concorso Clementino del 1773, che ha permesso di far luce su quella edizione controversa del concorso e su due suoi protagonisti: gli scultori Vincenzo Pacetti e Giuseppe Martini; uno sguardo particolare sull'Accademia durante la dominazione francese è offerto invece dallo studio di Giulia De Marchi sulle incisioni. Ad una nuova ricostruzione dei progetti di Borromini per palazzo Carpegna è dedicato il saggio di Federico Bellini, mentre Giuseppe Bonaccorso rivolge i suoi interessi di studioso alle cappelle private nei palazzi romani, impostando i codici per una prima classificazione. Concludono questo secondo numero degli *Annali* due interventi che hanno preso le mosse dai materiali conservati nei Fondi degli Architetti del XX secolo dell'Accademia Nazionale di San Luca: il saggio di Fabrizio Di Marco su Giuseppe Capponi e sugli studi che questi condusse nelle isole di Ischia e Procida nei primi anni del Novecento, prodromi di quella ricerca sull'architettura mediterranea che si sarebbe sviluppata di lì a poco; e quello di Alberto Coppo che ha portato alla identificazione di una, sino ad oggi inedita, palazzina di Pietro Aschieri sul lungotevere Michelangelo a Roma. Infine una inedita, intensa, conversazione tenuta nel 2004 tra Lorenzo Pietropaolo, al tempo giovane dottorando, e Guido Canella, protagonista dell'architettura italiana del secondo Novecento, presidente dell'Accademia nel biennio 2007-2008, sul tema della memoria, del museo nella città e nel territorio.



JAMES S. ACKERMAN & RAFAEL MONEO
Il Disegno di Architettura per la Storia e il Progetto

Giornata di studio

29 maggio 2013



Mercoledì 29 maggio 2013 presso l'Accademia Nazionale di San Luca si è tenuta una Giornata di Studio dedicata al Disegno di Architettura a cura di Maria Cristina Loi e Francesco Moschini.

Il tema è stato il filo conduttore di un dialogo a due voci, protagonisti lo storico dell'architettura James Sloss Ackerman e l'architetto José Rafael Moneo Vallés, due Accademici di fama internazionale che per il loro lavoro hanno sempre utilizzato, in vari modi, lo strumento del disegno. Muovendo da una riflessione sull'evoluzione dello schizzo nel corso della Storia e sul ruolo di questa particolare forma di disegno nel processo di ideazione dell'architetto, si è sviluppato un ampio e intenso dibattito che ha coinvolto il pubblico di accademici, docenti, studiosi e studenti.

Tutte le fotografie che accompagnano il resoconto della Giornata sono state realizzate da Pietro Carlino.

Passato, presente e futuro del disegno

Il disegno è una delle più antiche attività dell'uomo. Strumento di espressione attraverso segni, il disegno è sempre esistito, ancor prima della parola, per soddisfare l'esigenza primaria e primordiale dell'uomo di comunicare, di stabilire una interazione funzionale con l'ambiente. Questa forma di comunicazione non verbale è la più antica e immediata, risale al tempo in cui l'uomo si esprimeva attraverso gesti, suoni inarticolati, mimica facciale e, appunto, segni. Ma le testimonianze di questo linguaggio primitivo dimostrano che, oltre all'atto puramente istintivo, già nel Paleolitico si erano sviluppate una sensibilità e una tecnica tali da trasformare i semplici segni in complesse opere d'arte. Il toro della grotta di Lascaux (datato a circa 17.500 anni fa) è protagonista della descrizione di un momento della vita dell'uomo, ed è un fatto artistico. Per la chiarezza, il realismo, il trattamento cromatico, la composizione dell'intero ciclo, il cui valore è tale da essere stato paragonato alla volta della Sistina. Le pitture rupestri rinvenute in altri siti, ad esempio nelle grotte di Altamira in Spagna, rivelano

analoghe qualità artistiche, quali scelte cromatiche attente, o l'uso del chiaroscuro, a riprova del fatto che la complessità intrinseca del disegno ha radici antichissime nella storia evolutiva dell'*homo sapiens*. Attività antichissima e complessa, dunque, il disegno è stato nel corso del tempo una costante dell'attività dell'uomo, ed è prerogativa esclusiva del genere umano. Scaturito dall'innata necessità di comunicare, ha caratteri del tutto imprevedibili, irrazionali e spontanei, ma al contempo, e nelle sue molteplici declinazioni, può diventare un esercizio di virtuosismo, o assumere un carattere prevalentemente tecnico, che contempla conoscenze definite e predeterminate.

Proprio per la sua origine di forma di comunicazione, implica l'interazione tra chi lo traccia e uno o più fruitori, tra un emittente e uno, o più, riceventi. Implica più azioni, l'esecuzione e la visione, e coinvolge i sensi, che ne determinano la percezione. Un elemento, questo, variabile a seconda del fruitore, con una chiave di lettura mai assoluta e oggettiva, perché al processo strettamente percettivo dovuto



all'organo del senso, si accompagna un processo mentale di elaborazione che si differenzia da individuo a individuo.

Il disegno coinvolge entrambe le dimensioni della mente, non è mai soltanto un atto intuitivo. Al contrario, raccoglie in sé un complesso meccanismo di ideazione, traduzione su un foglio, definizione dell'idea: in questa attività esiste un continuo scambio, una continua comunicazione tra i due emisferi cerebrali, il sinistro, razionale, analitico, con una funzione prevalentemente cognitiva e il destro, che controlla i linguaggi non verbali, l'elemento intuitivo, la sensibilità artistica.

Non sempre, tuttavia, il disegno nasce con l'intento di trasferire un messaggio. Può infatti rimanere un fatto intimo, personale, privato, scaturito dalla mente del suo autore per una riflessione, per fissare un ricordo, per tradurre un'idea dai contorni ancora vaghi, per cercarne certezza attraverso la sua concretizzazione grazie all'azione della mano sul foglio, ovvero per fissare perentoriamente un tema di cui si ha già chiara l'idea-base, e che sarà studiato in maniera più dettagliata in fasi successive.

Il dibattito sul disegno è sempre stato molto intenso, e oggi sembra esserlo in particolar modo, con l'avvento di nuove forme di espressione, di nuove tecniche e linguaggi. Per quanto riguarda poi il disegno di architettura, il tema che ha sicuramente stimolato maggiori riflessioni rispetto al suo ruolo e alla sua necessità, è quello dei cambiamenti che in questa antica operazione della mente umana ha apportato l'irruzione del computer. Una vera e propria rivoluzione, solo paragonabile a quella della "scoperta" brunelleschiana della prospettiva.

Aequa Potestas

Il Disegno, l'*Aequa Potestas*, riunisce le tre Classi dell'Accademia Nazionale di San Luca, Pittura, Scultura, Architettura. Ma a chi appartiene il disegno? È davvero uno strumento che in pari modo può essere considerato parte insostituibile del lavoro di un pittore, di uno scultore, di un architetto? Questo era il principio su cui l'Accademia era stata fondata, ma la preminenza della pittura nei confronti delle arti sorelle è certa fin tutto il Cinquecento e oltre, almeno fino al tempo del principato di Pietro da Cortona. Ed è indubbio che esistano delle sostanziali differenze, e la perseguita "vicinanza" delle tre arti viene messa in crisi, ovvero confermata, proprio dal disegno, dal suo ruolo nel campo della specificità di ogni singola Arte. A tale proposito, qualche considerazione può essere fatta sui rapporti tra pittura e architettura tra Quattrocento e Cinquecento, su come l'architettura era interpretata dai pittori del Rinascimento.

Non più un "magistro", l'architetto era un artista, che giungeva al suo mestiere attraverso l'esperienza della pittura o della scultura. Possiamo infatti distinguere la linea degli "architetti pittori", cui fanno parte

Raffaello, Bramante, Peruzzi, Francesco di Giorgio, Giulio Romano e che sono la maggioranza – e quella degli "architetti scultori", i fiorentini, Ghiberti, in parte lo stesso Alberti, Giuliano da Sangallo e Antonio il Vecchio, i Sansovino, Michelangelo.

Il rapporto tra pittura e architettura era strettissimo. La prospettiva, rivoluzionando il modo di pensare lo spazio, di modellarlo, aveva in una prima fase, nella necessità di appropriarsi di una "tecnica" basata su valori assoluti e universali, portato quasi alla fusione delle ricerche in architettura e pittura. Ma la prospettiva era ingannevole, e per restituire gli esiti dello studio "scientifico" dell'antico, dei rilievi, delle analisi sugli edifici e sui loro dettagli architettonici, si imponeva la messa a punto di un altrettanto rigoroso sistema di rappresentazione, le proiezioni ortogonali. Ciò è evidente, ad esempio, in molti disegni di Antonio da Sangallo il Vecchio e di Bernardino della Volpaia, utilizzati in modo funzionale a una conoscenza "scientifica". Qui appare evidente una peculiarità del disegno di architettura.

Già nel Quattrocento la pittura poteva essere espressione delle ricerche in architettura, di cui costituiva testimonianza storica: l'affresco del Bonaiuti del 1368, conservato a Santa Maria Novella, racconta e anticipa l'impresa brunelleschiana della cupola di Santa Maria del Fiore; la Cappella Brancacci, degli anni venti, rivela l'attenzione realistica di Masaccio; Beato Angelico rivela invece una pittura diametralmente opposta, ideologica, forzata, in cui sono raffigurate architetture che nella realtà non esistono, mentre il San Girolamo di Antonello da Messina è testimone di una abilità prospettica ineguagliabile, di una tecnica sublime.

La pittura "anticipava" l'architettura. Ma vi era grande libertà di invenzione nelle architetture dipinte, perchè astratte, non pensate per essere realizzate. Questo dimostrano, ad esempio, ormai nel primo Cinquecento, gli sfondi della *Crocefissione* e della *Madonna con Bambino* di Brera del Bramantino.

Antico come utopia o come modello concreto

Emblematici di come il disegno sia stato il principale strumento di elaborazione teorica basata su dati concreti e verificati di prima mano sono i rilievi dall'antico e gli studi degli ordini architettonici eseguiti nel Rinascimento. Come lucidamente aveva chiarito Arnaldo Bruschi, in una prima fase si studiavano i singoli elementi dell'ordine, senza indagare ulteriormente la provenienza archeologica e il rapporto delle singole parti tra loro. Solo nel primo Cinquecento, dopo Bramante, con l'approfondirsi della ricerca antiquaria, si passò all'interesse per l'ordine nel suo insieme, al concetto di ordine come sistema, non più semplice assemblaggio di parti distinte ma insieme organico di elementi legati tra loro da precise regole, da leggi e proporzioni ispirate direttamente all'armonia del corpo umano. Bramante



La presentazione della giornata di studio. Al tavolo, da sinistra: Francesco Moschini, Rafael Moneo, James Ackerman, Maria Cristina Loi. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

supera per certi versi la concezione albertiana di ordine come ornamento e lo presenta come vero elemento costitutivo base dell'architettura, in un processo che porta dal concreto all'astratto.

Il disegno si evolve nel tempo attraverso la diffusione di nuovi supporti e strumenti, accompagnando il lavoro dell'architetto e influenzando profondamente il suo lavoro, lo svolgersi del processo creativo. Assieme ai modelli lignei, ai modani, ai profili in legno, è uno strumento di cantiere, spesso eseguito fino alla scala 1:1 per guidare l'esecuzione, dopo altre verifiche, alcune dirette. Dai libri mastri di San Pietro apprendiamo infatti, ad esempio, che Bramante ordina agli scalpellini di eseguire i capitelli per l'interno "copiandoli" direttamente da quelli "di Santa Maria Rotonda nel portico di fora".

I cambiamenti di tecniche e mezzi portarono a innovazioni importanti, influenzando nello svolgersi del processo progettuale. È il caso, ad esempio, di Francesco Borromini, il cui genio grafico, non sfuggito già ai suoi contemporanei, è testimoniato da un densissimo *corpus* di disegni di studio, che hanno contribuito in modo decisivo alla comprensione del suo metodo di lavoro, svelandone anche gli aspetti meno evidenti. In quella che Joseph Connors ha definito la "rivoluzione della grafite", Borromini abbandona l'uso della penna e dello sfumato, consueti al suo tempo, per passare a un mezzo invece poco utilizzato dai suoi contemporanei, e di cui sa sfruttare al massimo le potenzialità. Così dimostrano i sorprendenti disegni per Palazzo Barberini, i numerosi dettagli architettonici, cornici, edicole, stemmi, o gli studi per intere strutture.

Dal Settecento assistiamo alla istituzionalizzazione

del ruolo del disegno. Il suo insegnamento diventa centrale nei programmi didattici delle scuole, la sua importanza è crescente nelle Accademie. La conoscenza del disegno è considerata fondamentale nella formazione dell'artista, nel processo di definizione del fare artistico, il suo esercizio diventa elemento fondamentale negli studi propedeutici all'arte. Ma anche quando era pura esercitazione accademica, registrazione di un sistema di conoscenze realizzata in modo ineccepibile, ma quasi e forzatamente "acritica", prevalentemente dimostrativa e informativa di un bagaglio di conoscenze, raramente il disegno non esprimeva anche una tensione verso la ricerca, lo sperimentalismo, l'originalità, tutte qualità intrinseche dell'attività del disegnare.

Il disegno può essere considerato un "concentrato teorico" del pensiero del suo estensore. Grande è la varietà di tipologie di questa forma di espressione: dal puro esercizio accademico, allo stereotipo di bottega, fino all'elaborato tecnico, al dettaglio, alla visione d'insieme, in pianta, prospetto, sezione, assonometria, prospettiva.

Molteplici possono essere i messaggi trasferiti sul foglio. Alcuni disegni di architettura sono caratterizzati da un ritmo, dal ripetersi di elementi in un segmento spaziale: ad esempio, i colonnati che scandiscono lo spazio interno di una chiesa, o che articolano una facciata, un loggiato, seguono le stesse regole e principi di composizione dello spazio riscontrabili anche in altre esperienze artistiche, ad esempio nello schema simmetrico e paratattico della teoria delle Vergini in Sant'Apollinare Nuovo.

Importantissimo è anche il ruolo della luce e

delle ombre per descrivere lo spazio. La loro distribuzione, il loro equilibrio, contribuisce a restituire l'effetto tridimensionale, raggiunto anche con l'uso della prospettiva. Gli studi sulla teoria delle ombre e l'invenzione della geometria descrittiva di Gaspard Monge (1746-1818) sono stati fondamentali per gli architetti. Ma se attraverso l'uso delle ombre è possibile evidenziare la plasticità dello spazio costruito, questo tipo di rappresentazione è troppo astratta, non riesce a restituire la gamma di sfumature che di fatto esiste in natura. Nel mondo della comunicazione attraverso il disegno molto importante è anche il tema del contrasto: luce e ombra, verticale e orizzontale, chiaro e scuro, pieno e vuoto, quest'ultimo soprattutto essenziale nel mondo dell'architettura [B. Munari, *Design e comunicazione visiva*, Roma-Bari 2001].

Se il disegno è il luogo della riflessione, della verifica, del controllo per il progetto di architettura, per la messa a punto di un principio compositivo, è anche il luogo strategico per comunicare significati che travalicano l'oggetto stesso del progetto, diventando in questo modo un'opera dotata di autonomia e, in ultima analisi, un'opera d'arte di per se stessa. Le alterne vicende in Italia nel secolo scorso ne hanno evidenziato il duplice significato come strumento di conoscenza e come atto creativo, portatore di una ideologia.

In ciascuno di questi casi, anche se in modi diversi, esiste sempre una componente personale nel trasmettere un'idea, un iter progettuale, un atto creativo. Il disegno riflette sempre la personalità del suo esecutore. In questo senso la più perfetta forma di disegno è paradossalmente lo schizzo. È la forma più espressiva e al tempo stesso più incompleta, perché riflette un atto istintivo, viene eseguito di

getto. Anche se scaturisce da un pensiero intimo, interno, di cui si è spesso inconsapevoli, è rivelatore più di qualsiasi altra forma più meditata e elaborata. È personale, ancor più dell'abbozzo, che contiene già molti elementi frutto di elaborazioni successive, o del bozzetto, che si avvicina maggiormente alla soluzione definitiva, di cui costituisce in un certo senso il modello.

Lo schizzo è interessante per la sua componente irrazionale, spontanea, per la stessa velocità di esecuzione, che decompone in micro-secondi i ragionamenti, che velocissimamente e inconsapevolmente si sviluppano nel nostro cervello. La velocità dell'esecuzione è uno degli elementi più importanti perché, paradossalmente, la velocità dello schizzo produce qualcosa di diametralmente opposto alla velocità del computer.

Il disegno può dunque essere un inganno, un "mirabile inganno". In Bramante i mezzi dell'illusionismo prospettico "potranno far apparire reale l'impossibile". Così accade nel "finto coro" di Santa Maria presso San Satiro. E le opere di pittura spesso sono sperimentazioni sullo spazio, terreno di prova per quello che sarà poi realizzato concretamente.

Le sinfonie di luce, ombra, *texture* di Michelangelo, traducono il pensiero dello scultore nel disegno dello spazio architettonico, pensato sempre in maniera dinamica, in una fruizione in movimento, come sono infatti i suoi schizzi e i suoi disegni, mai portati a un grado di completa definizione.

La ricchezza espressiva dello schizzo, la velocità, il carattere intuitivo e immediato, così magistralmente discussa nelle conferenze di James Ackerman e di Rafael Moneo, rimane oggi uno strumento di insostituibile importanza nel lavoro dello storico e dell'architetto.

Collegli, amici, signore e signori sono orgoglioso di essere stato invitato a partecipare a questa giornata di studi e di avere l'opportunità di affrontare il tema dell'origine dello schizzo di figura e di architettura. Mi riferirò al periodo in cui quasi ogni architetto si formava in un atelier di pittura.

Vorrei iniziare la mia conferenza con due citazioni tratte da opere di teorici dell'arte della metà del Cinquecento che testimoniano il riconoscimento dello schizzo come momento significante nel farsi dell'opera d'arte.

La prima citazione è di Giorgio Vasari:

“Gli schizzi de quali si è favellato di sopra chiamiamo noi una prima sorte di disegni, che si fanno per trovare il modo delle attitudini, et il primo componimento dell'opra. Et sono fatti in forma di una machia, e accennati solamente da noi in una sola bozza del tutto. Et perche dal furor dello artefice sono in poco tempo con penna, ò con altro disegnatoio, ò carbone espressi solo per tentare l'animo di quel che gli sovviene perciò si chiamano schizzi. Da questi dunque vengono poi rilevati in buona forma i disegni, nel far de quali con tutta quella diligenza che si può si cerca vedere dal vivo, se già l'artefice non si sentisse gagliardo in modo, che da se li potesse condurre”. [Le Vite de più eccellenti pittori scultori e architettori

James S. Ackerman durante la sua conferenza.
Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

scritte da M. Giorgio Vasari Pittore et Architetto Aretino, vol. I, cap. XVI, p. 46, Degli schizzi, disegni, cartoni, ed ordine di prospettive; e per quel che si fanno, ed a quello che i pittori se ne servono, Firenze 1568].

La seconda è di Ludovico Dolce:

“Voglio ancora avvertire, che quando il pittore va tentando nei primi schizzi le fantasie, che genera nella sua mente la storia, non si deve contentare di una sola, ma trovar più invenzioni, e poi fare la scelta di quella che meglio riesce, considerando tutte le cose insieme, e ciascuna separatamente”.

[Ludovico Dolce, *Dialogo della pittura di M. Lodovico Dolce, intitolato L'Aretino, nel quale si ragiona della dignità di essa pittura, e di tutte le parti necessarie, che a perfetto pittore si acconvengono con esempi di pittori antichi e moderni; e nel fine si fa menzione delle virtù e delle opere del Divin Tiziano, Venezia 1557, p. 171*].

Queste affermazioni, che si possono considerare come prime definizioni del ruolo dello schizzo, mettono in risalto l'approccio iniziale all'organizzazione figurativa e compositiva da utilizzare in un'opera pittorica.

Esecuzione rapida e intensità creativa distinguono lo schizzo dal più elaborato disegno preparatorio. Se ne deduce che lo scopo dello schizzo è quello di preparazione di un'opera che sarà poi realizzata pienamente in una seconda fase. Ciò riflette l'attenzione per l'aspetto che Vasari chiama *furor*, un rilascio di controllo che permette l'azione, non premeditata, della mano nell'accendere la libera invenzione. Inoltre, l'uso dello schizzo può essere considerato come mezzo per registrare dati oggettivi e, ancora, come gioco della fantasia.

Per la critica contemporanea, inoltre, esiste un meccanismo di ritorno, per cui l'atto di imporre un segno su una superficie stimola nuove intenzioni non volute, e viceversa.

Vorrei esaminare una varietà di impulsi che guidano l'artista nell'atto di esecuzione di uno schizzo.

Il mio discorso è esso stesso uno schizzo, nella forma di una dichiarazione circa le origini dell'utilizzo dello schizzo. Il tono assertivo può apparire arbitrario, la mancanza di sfumature, invece, ha il vantaggio di liberarsi dalle convenzioni.

Analizzerò due tipologie di schizzo. La prima esplora, come nelle parole di Vasari, soluzioni possibili per una determinata opera; la seconda, invece, non ha un fine specifico.

La rarità degli schizzi medievali è da attribuire prima di tutto alla indisponibilità di superfici poco costose



sulle quali scarabocchiare. La pergamena, la superficie comunemente usata dai disegnatori medievali, era resistente al libero movimento della mano, tanto da scoraggiare sia i pittori che gli architetti al suo impiego per esprimere “voli dell’immaginazione”.

L’alto costo della pergamena, utilizzata ad esempio da Villard de Honnecourt per illustrare i lavori nella cattedrale di Reims nel Duecento¹, induceva artisti e scrittori ad adoperare fogli già utilizzati, raschiando testi e disegni precedenti, che talvolta non venivano nemmeno cancellati completamente, come si vede ad esempio in un disegno del taccuino di Villard.

Nel Medioevo era tipica la pratica di disegnare gli elementi di un edificio sul muro o sul pavimento dell’edificio stesso, come è ad esempio possibile vedere in un disegno dell’abbazia di San Quentin².

Tuttavia, prima della larga diffusione della carta nel tardo Trecento, gli artisti trovavano occasionalmente altre superfici sulle quali lavorare sperimentalmente e senza fini predefiniti. I pittori ad affresco spesso abbozzavano in scala 1:1 la composizione di un grande murale utilizzando pennellate monocrome – le sinopie – su uno strato ancora non finito di intonaco, sul quale in seguito preparavano una superficie più rifinita adatta alla pittura. In rare occasioni erano eseguiti schizzi di prova sulle superfici non ancora rifinite che, come nel caso della composizione disegnata, veniva successivamente ricoperta dal più pregiato supporto finale. Un esempio di questa tecnica può essere visto in una immagine, attribuita al pittore del tardo Trecento Altichiero, scoperta nel corso del restauro di uno dei suoi affreschi³. Rappresenta, senza un chiaro ordine, il profilo abbastanza definito di un uomo e in maniera meno definita una testa d’uomo vista di scorcio, il profilo di un leone, la figura intera di un bambino, un piede, due mani, due uomini che lottano, un’altra figura in secondo piano e infine una corda arrotolata. Queste figure danno l’impressione di essere state disegnate più per svago che come studi veri e propri. Nell’affresco finale di Altichiero ogni figura e ogni parte è strettamente legata nella composizione prescelta: non c’è spazio per il gioco. Nel Medioevo “arte” significava mestiere, e i concetti di individualità e di sperimentazione artistica, di registrazione di esperienze visuali, non erano molto sviluppati.

Pisanello, anch’egli pittore veronese, può essere considerato l’inventore del moderno schizzo⁴.

L’artista continuò a perseguire la tradizione della raccolta di modelli in taccuini di studio della natura, anche se il suo vitale interesse verso il mondo che lo circondava lo condusse verso nuove osservazioni, nuovi soggetti e nuovi mezzi per registrarli. Pisanello è l’autore della prima descrizione disegnata in loco di un evento storico, avendo egli documentato la visita dell’imperatore bizantino Giovanni VIII Paleologo e del Patriarca di Costantinopoli Giuseppe II al

Consiglio di Firenze, inaugurato a Ferrara nel 1438. Fra gli artisti rinascimentali, è Pisanello ad esser giunto più vicino a un servizio “giornalistico”: il suo intento principale era di fissare il ricordo di un evento, per poi utilizzarlo in un secondo tempo in un dipinto. L’abito degli ospiti, le bardature dei cavalli, le strane iscrizioni in arabo, lo avevano incuriosito. Dato che disegnava con una penna, non poté registrare i vividi colori del tessuto dei costumi e dovette ricorrere all’uso delle parole, a una serie di annotazioni che aggiunse a margine dei disegni, negli spazi vuoti. Il foglio illustra l’importanza della carta: l’artista difficilmente avrebbe potuto prendere le sue note, redatte mentre camminava nelle strade della città, su pergamena.

Il foglio di Antonio di Vincenzo raffigurante la cattedrale di Milano⁵ è forse l’unico esempio di rappresentazione di un edificio contemporaneo in corso di costruzione (circa 1390). L’artista voleva utilizzare questo studio nella progettazione della chiesa di San Petronio a Bologna, della cui fabbrica era a capo.

Leonardo da Vinci era la quintessenza dello “schizzatore”⁶. Era inoltre il primo artista, di cui abbiamo conoscenza, ad aver usato il verbo “schizzare”: si riferì infatti a un taccuino di studi per il cartone della battaglia di Anghiari, come al “*libro dj cavalli sc[h]izati pel cartone*.”. Come Vasari, egli definì lo schizzo, nel suo Trattato della Pittura, come il primo passo nella preparazione di un dipinto: “*Il bozzar delle storie sia pronto e l’embrifichare non sia troppo finito sta contento solamente a’ siti d’esse membra, I quali poi a’ bel aggio piacendoti potrai finire*”. Ma nella pratica lo schizzare di Leonardo era la sua maniera di indagare la natura, sviluppare le composizioni e fantasticare. I suoi schizzi erano raramente pensati per essere mostrati agli altri, sebbene alcuni furono realizzati con l’intento di illustrare i trattati, in particolar modo quelli di anatomia e di meccanica. Numerosi sono gli esempi della sua ossessiva attitudine a registrare ogni cosa, presente nel mondo e nella sua immaginazione⁷. Il foglio era come un promemoria, non era indirizzato a un osservatore, e vi si affollava una moltitudine di soggetti, diagrammi geometrici, la testa di un vecchio, un paio di alberi, soldati (uno a cavallo), nuvole e pioggia, la cima di un campanile e un giglio che spunta dai prati. La casualità delle sovrapposizioni, che probabilmente era fastidiosa per il pubblico del tempo, è più familiare agli osservatori del ventesimo secolo, che sono cresciuti con l’arte concettuale, o con altri principi post-moderni. Il disegno è più semplicemente, in questo caso, un documento della curiosità e della capacità di invenzione dell’artista, anche se pochi degli elementi sono aggrediti con furore creativo.

Le prime rappresentazioni di edifici circolari visti in prospettiva appaiono verso la fine del Quattrocento⁸.

Giuliano da Sangallo, l'architetto di Lorenzo de' Medici, aveva tracciato, ancora su pergamena, rappresentazioni in parte immaginarie di templi romani, che rivelavano sia l'esterno che l'interno. In un gruppo di disegni del manoscritto B, Leonardo studiava organismi di edifici religiosi a pianta centrale. Nessuno di questi fu costruito, anzi nessuno venne sviluppato al di là della fase preliminare e del resto l'elaborazione raggiunta non sarebbe stata sufficiente per la costruzione di un edificio. Però questi fogli rappresentano la visione profetica di una nuova architettura, con cupole sostenute da pilastri modellati, realizzata solo pochi anni dopo nel progetto di Bramante per San Pietro in Vaticano⁹. Questi disegni esemplificano il fondamentale contrasto fra schizzi architettonici e di figure. Gli edifici sono quasi sempre pensati inizialmente in pianta, una convenzione che determina la maniera con la quale la disposizione degli spazi risponde alle richieste del programma. Le piante sono rappresentazioni piuttosto astratte e sembrano indicare l'impronta degli edifici sul terreno – una sezione orizzontale tagliata a un certo livello tra le fondazioni e la struttura visibile – ma non riportano le irregolarità del terreno, che sono piuttosto evidenziate nei disegni in sezione, peraltro raramente conservati. Il meraviglioso foglio di Bramante conservato agli Uffizi (U20Ar) rappresenta le molte alternative cui dovette pensare nel corso del terrificante incarico di progettare i sostegni per la più pesante cupola del mondo¹⁰. Ciascuno dei pilastri dell'incrocio è di una forma diversa.

La vitalità dello schizzo è fortemente influenzata dal tipo di strumento scelto per realizzarlo. Penna e inchiostro, e ancora di più la punta metallica producono una linea fine, e non sono naturalmente adatti a modulare la luce e l'ombra. Le matite non erano disponibili nel Rinascimento: lo strumento privilegiato nel Cinquecento era il gesso nero, una sorta di pastello pressato in bastoncini che potevano essere fino a un certo punto affilati; rassomigliano alle matite Conte di oggi. Ma poco dopo la sua introduzione divenne disponibile il più soffice gesso rosso, adottato da alcuni artisti quando volevano dare il chiaroscuro o rappresentare l'atmosfera, quello che Leonardo definisce "sfumato".

Un esempio degli effetti raggiunti con i nuovi strumenti accessibili, alternativi alla durezza della penna, è costituito da un piccolo disegno di Leonardo, databile intorno al 1500. Raffigura una macchia di alberi e si qualifica, per la rapidità di esecuzione, come uno schizzo che registra un momentaneo effetto ottico¹¹. È tracciato in un angolo, sul verso, di un disegno più conservativo e segna uno dei più importanti cambiamenti nella storia dell'arte occidentale. Gli alberi disegnati e dipinti nel Medio Evo e nel Quattrocento, da Fra Angelico o da Botticelli, o quelli rappresentati nelle prime Annunciazioni di Leonardo, sono singoli oggetti

solidi che possono essere contati, individuati ad uno ad uno. Ma qui Leonardo avvicina la macchia di alberi otticamente, cercando di afferrare il *continuum* visivo in una particolare ora del giorno, come avrebbe fatto Monet quattrocento anni dopo. Gli alberi non sono singole unità ma i ricettori di una luce e di una atmosfera particolari. Senza la nuova licenza di schizzare liberamente l'artista e l'osservatore forse non sarebbero stati capaci di cogliere queste qualità nell'ambiente circostante.

Gli schizzi di Fra Bartolomeo, paesaggi con edifici rustici e ritiri monastici eseguiti fra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento, costituiscono un caso unico nella storia del Rinascimento italiano¹². Essi non sembra abbiano avuto una specifica funzione. L'artista potrebbe aver voluto compilare una sorta di repertorio da utilizzare nelle sue stesse opere pittoriche, ma il fatto che conosciamo una sola trasposizione in un dipinto rispetto a oltre cento disegni rimastici, suggerisce che questi fossero prevalentemente la registrazione delle proprie impressioni, del piacere nel vagare nella tranquillità del paesaggio toscano. I paesaggi danno l'impressione della registrazione *en plein air*, e sono più mimetici delle vedute che l'artista inseriva nei dipinti. Durante il Rinascimento, *Mimesis* aveva una cattiva reputazione nella teoria dell'arte; ritratti e paesaggi erano collocati ai livelli più bassi nella valutazione dei generi, e questo influenzava l'approccio allo schizzo.

I disegni di fortificazioni eseguiti da Michelangelo durante l'assedio di Firenze del 1529 sono unici nella storia dell'architettura¹³. Pur mostrando un intento di sperimentazione senza limiti, non si concludono in una soluzione. Fantastici, profetici, capaci di combinare una straordinaria vitalità con un certo controllo, sono così espressivamente vigorosi che le linee delle traiettorie di fuoco divengono parte del progetto.

In uno studio per la chiesa di San Giovanni dei Fiorentini a Roma, Michelangelo propone una soluzione inedita, utilizzando un acquerello scuro sopra tratti a penna, gesso nero, e campiture a sanguigna¹⁴. È un disegno radicale non solo nella tecnica ma anche nella forma, perché Michelangelo si avvicina al lavoro con grande ispirazione. La pianta sembra pulsare.

Lo studio di Antonio da Sangallo per la stessa chiesa, commissionata da Cosimo de' Medici nel 1518, esprime altri intenti. Antonio fu un architetto più "pratico", maggiormente rivolto agli aspetti costruttivi¹⁵. Disegnò su un foglio la sua proposta per una pianta centrale e per una pianta longitudinale, con un anello di cappelle.

Michelangelo scrisse che il progetto di architettura riflette la simmetria del corpo umano: lungo l'asse centrale sono posti il naso e la bocca; ai lati, le braccia, le orecchie e le gambe. Egli estende l'analogia

immaginando di poter rivedere nelle basi delle colonne il profilo di un viso, e per enfatizzare questo concetto disegna anche gli occhi¹⁶.

Andrea Palladio è stato l'unico architetto del Rinascimento ad aver avuto una formazione come scalpellino, e per questo nei primi anni di attività non ha ricevuto l'educazione al disegno tradizionalmente impartita ai giovani artisti, secondo il principio che questo fosse la base indispensabile di tutte le arti visive. I suoi primi disegni giovanili sono per questo poco espressivi, imprecisi, rigidi. Ma Palladio fu rapidissimo nell'acquisire una grande disinvoltura negli elaborati a mano libera, che diventavano sempre più accurati e precisi nelle numerose ricostruzioni di edifici romani che egli eseguì per studio – e per ispirazione – oltre che per le pubblicazioni. Negli studi per il Pantheon¹⁷, ad esempio, egli analizza magistralmente la rappresentazione degli alzati, affiancando facciata e sezione.

Nel campo dell'architettura residenziale, trovò ispirazione anche nello studio delle tipologie delle case veneziane medievali¹⁸.

Palladio disegnò le Terme di Agrippa¹⁹. Si trattava di una serie di rovine sparse nell'area retrostante il Pantheon, per identificare le quali era necessario ricorrere all'applicazione della libera fantasia. Tuttavia,

le piante di questo complesso edificio possono essere considerate la fonte per la progettazione della chiesa del Redentore a Venezia²⁰.

Con questo breve panorama generale sull'origine dello schizzo ho voluto enfatizzare le numerose e differenti forme che è stato possibile sviluppare nel tempo grazie all'invenzione della carta e di nuovi altri strumenti, dalla penna, al gesso, alla sanguigna, all'acquerello. Considero questo processo come una fonte d'ispirazione interattiva, sia nelle rappresentazioni figurative che in quelle architettoniche. Mentre per quanto riguarda l'architettura un disegno è soprattutto un atto preparatorio per un edificio che sarà realizzato, per i pittori e gli scultori un disegno può rappresentare l'atto conclusivo e definitivo del processo creativo.

La raccolta di informazioni operata da Pisanello, una sorta di promemoria sugli edifici in costruzione, le ispirate sperimentazioni di Leonardo, il magnifico eroismo di Bramante, il modo in cui Michelangelo quasi "aggrediva" il disegno, come fosse una scultura, l'evoluzione di Palladio da scalpellino a architetto più famoso e seguito nel mondo. Tutto questo dimostra che gli anni tra il 1390 e il 1570 videro e furono testimoni degli sviluppi più innovativi del disegno nella storia dell'arte occidentale.

Si riporta qui la trascrizione della conferenza di James Ackerman, i cui contenuti sono stati sviluppati da Ackerman ulteriormente nel saggio "The Origins of Sketching", pubblicato in America durante le fasi di lavorazione del presente volume in: James S. Ackerman, Origins, Invention, Revision. Studying the History of Art and Architecture, Yale University Press, New Haven and London, 2016, pp. 1-20.

Nelle note sono state riportate le indicazioni delle immagini mostrate durante la conferenza di James S. Ackerman.

1 V. de Honnecourt, *Vergine con bambino e finestra della Cattedrale di Reims*, foglio 20 da *Livre de portraiture*, 1230-36, Parigi, Bibliothèque Nationale, French Collection, MS. 19093.

2 *Abbazia di Saint Quentin*.

3 A. da Zevio, *Ritratto maschile, testa di vecchio, putto, mani, testa di leone, due figure maschili, pittura murale staccata*, Verona, Museo di Castelvecchio.

4 A. Pisanello, *Studio per Imperatore Giovanni VII Paleologo del Patriarca di Costantinopoli e membri della delegazione greca al Consiglio di Ferrara e Firenze*, 1438-39, Parigi, Louvre.

5 A. di Vincenzo, *Pianta e sezione del Duomo di Milano*, 1390 ca., Bologna, Archivio della Fabbrica di San Petronio, cart. 389, n. 1r.

6 L. da Vinci, *Foglio di schizzi*, miscellanea, 1490.

7 *Ibidem*; L. da Vinci, *Progetto di chiesa 1487-90*, Parigi, Institut de France, codice B, 22r.; L. da Vinci, *Progetti di edificio sacro e serratura per un cassone*, Parigi, Istituto di Francia, Codice B (2173), c. 22r.

8 G. da Sangallo, *Tombe romane*, ante 1514, Roma, Musei

Vaticani, Cod. Barb. Lat. 4424, f. 37r.

9 D. Bramante, *Pianta per il nuovo San Pietro*, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, 1A.

10 D. Bramante, *Studi per San Pietro*, matita rossa su carta bianca imbrunita, quadrettatura a matita rossa, Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, 20A r.

11 L. da Vinci, *Un bosco di alberi*, 1500-10 ca., gesso rosso su carta, Royal Collection Trust, RCIN 912431, verso.

12 Fra Bartolomeo, *Paesaggio*.

13 Michelangelo, *Studi di fortificazione per la Porta al Prato d'Ognissanti*, 1529-30, penna, acquerello, matita rossa, Firenze, Casa Buonarroti, inv. 13 A.

14 Michelangelo, *Studio di pianta per San Giovanni dei Fiorentini e altri studi architettonici*, 1559 ca., Firenze, Casa Buonarroti, inv. 124 A - (l'immagine è ruotata di 45° rispetto all'originale; il margine superiore del disegno è sulla sinistra).

15 A. da Sangallo, *Pianta del progetto per la chiesa di San Giovanni dei Fiorentini*, 1518, penna e inchiostro, Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, 1292 A.

16 M. Buonarroti, *Basi di pilastro per la Sagrestia Nuova, con scritte autografe*, 1524, matita rossa, penna, Firenze, Casa Buonarroti, inv. 10.

17 A. Palladio, *Il Pantheon; studi in alzato, sezione; dettaglio di una base*.

18 A. Palladio, *Studi in pianta di architetture residenziali*.

19 A. Palladio, *Terme di Agrippa e altri edifici, Studi di piante e alzati*, 1570, Londra, RIBA vol. VII, fol. 6 verso.

20 A. Palladio, *Il Redentore*, pianta, Venezia.

C'era un tempo in cui l'architettura e il disegno non erano indissolubilmente uniti come sembrano esserlo oggi. Un tempo in cui costruire, erigere ciò che chiamiamo edificio, un'opera di architettura, non presupponeva la necessità di una sua rappresentazione preliminare, come premessa grafica di quanto si sarebbe voluto costruire. Un tempo in cui chi costruiva poteva muovere da un'idea originale, oppure poteva servirsi di un'idea ereditata, seguendo un tipo la cui validità non si poneva in discussione. Chi costruiva non aveva la necessità di seguire i dettami del disegno, conosceva quello che egli intendeva come suo compito, e non si sentiva perciò obbligato a quella riflessione preliminare che ogni disegno presuppone. Pensiamo ad esempio al costruttore della "palloza" [casa rurale, tradizionale di alcune zone della Spagna, di forma circolare con tetto di paglia]. Gli sforzi del "costruttore", immerso nelle tradizioni e nel patrimonio delle conoscenze ereditate dalla comunità in cui viveva, miravano a verificare le misure, ad attenersi alle condizioni del terreno, ad adattare gli elementi di legno di cui disponeva alla forma della "palloza" che stava costruendo. Chi realizzava l'opera aveva una chiara idea di quello che avrebbe costruito e non necessitava

Rafael Moneo durante la sua conferenza.
Roma, Accademia Nazionale di San Luca.



di anticipare mediante una rappresentazione grafica ciò che sarebbe stata la sua immagine. Quel costruttore non metteva in dubbio in alcun modo che il suo lavoro si collocava in una sequenza nel tempo accettata: gli storici potrebbero riportarci fino al momento originario in cui fu concepita la "palloza" e in cui, come abbiamo detto, non vi era spazio per il disegno ma per un processo di ideazione, complesso quanto si vuole, che non faceva della rappresentazione grafica il suo strumento più prezioso¹.

Quanto detto vale per tante altre architetture. Vorrei qui citare qualche altro esempio per chiarire le mie intenzioni nell'affrontare questo argomento, e dissipare ogni dubbio. Pensiamo per esempio alla Porta dei Leoni a Micene². Nessuno si stupisce se affermo che la costruzione di questa opera di architettura così rilevante può essere stata realizzata senza un disegno preparatorio. Il costruttore e l'architetto, cioè colui al quale attribuiamo la responsabilità dell'idea, erano la stessa persona, il cui compito consisteva nella selezione dei materiali, delle pietre che si sarebbero convertite in stipiti e architravi. Scegliere quelle pietre ciclopiche che configurano la porta presuppone avere una chiara idea di come sarà la costruzione. Giungeremo alla stessa conclusione osservando l'elemento che alleggerisce il carico dell'architrave e che ha indotto alla lavorazione del rilievo con i leoni. I concetti di architetto, costruttore e artista confluiscono in una sola persona, responsabile di un tutto che è concepito unitariamente e che pertanto non obbliga a dare spiegazioni: a disegnare. Naturalmente tutto ciò non va preso alla lettera ed è possibile che nella costruzione di Micene, e se si vuole in ogni costruzione, si effettuasse qualche tracciatura, qualche tipo di indicazione lineare, un'attività dunque prossima al disegno. La parola "traccia" riconosce un gesto che viene associato non solo alla carta ma a qualsiasi altra rappresentazione bidimensionale su un altro supporto, come ad esempio il terreno su cui il costruttore traccia quella che sarà la sua opera.

Architetture importanti, come quella romana o gotica, sono giunte a noi senza lasciarci testimonianze evidenti del ruolo che in esse aveva il disegno. Vi sono iscrizioni romane in cui si indovinano le piante di un edificio e, pur ammettendo che gli architetti romani utilizzassero la pianta – intesa come avvio dell'edificio sul terreno – come mezzo di rappresentazione, non vi sono tracce – né nelle pitture né nell'epigrafia – di ciò che noi intendiamo

come disegno. Che la geometria fosse il veicolo di cui i Romani si servivano per la costruzione è ben chiaro, ma la rappresentazione sistematica dell'architettura nel senso attuale del termine, a mio avviso, a Roma non esisteva³.

Sono giunti a noi alcuni disegni di architetti gotici e, in una riflessione come questa, non si può fare a meno di citare i disegni del *Livre de portraiture* di Villard de Honnecourt⁴. Questo quaderno non ha affatto la pretesa di essere un trattato o un'iniziazione sistematica all'architettura. La sua attrattiva risiede nel fatto di poterlo vedere come un quaderno di appunti che raccoglie, mediante precisi disegni, gli episodi che destarono l'interesse dell'architetto. Vi sono piante di edifici, dettagli costruttivi, appunti, elementi decorativi, ecc.⁵. Le piante sono indicazioni schematiche della disposizione degli archi e descrivono complesse architetture come, ad esempio, la cattedrale di Laon. I disegni costruttivi illustrano con precisione gli elementi impiegati e nella loro semplicità forniscono valide indicazioni al costruttore⁶. Basterebbe soffermarsi sull'esame dei contrafforti per apprezzare la capacità di sintesi del suo autore, senza dubbio un costruttore esperto. I disegni di possibili elementi scultorei indovinano in modo efficace il gesto della figura consentendoci di parlare di un certo naturalismo che allude a fattori stilistici, come facilmente si rileva nel pannello. Ma da questi disegni non traspare tanto un desiderio di descrizione – il proposito di rappresentare – quanto quello di dare espressione a un'idea. I disegni sono intesi come un prontuario di cui servirsi per la costruzione, come norme da seguire per iniziare a erigere un edificio. Occorrerebbe tornare, ancora una volta, alla nozione di traccia, cui fare ricorso per maneggiare una geometria in cui è latente ciò che sarà la costruzione. La connessione tra costruttore e architetto era talmente intima e profonda che la presenza grafica dell'idea bastava. Costruire significava sviluppare un'idea, dare forma alle conoscenze che si avevano. I disegni di Villard de Honnecourt, infatti, ci permettono di comprendere il modo di procedere dei costruttori gotici. La costruzione di una cattedrale era pura "fabbrica". Un processo che aveva inizio nel cortile pavimentato che ogni edificio in costruzione utilizzava per distendervi i conci destinati a comporre gli archi. L'operazione del costruire aveva così inizio con la tracciatura, nel piano orizzontale del cortile, della direttrice della centina. L'architettura gotica si fondava esclusivamente su una geometria basata sulla riga e sul compasso, una geometria piana che tuttavia permetteva di disporre nello spazio quelle figure piane che si vedevano ribaltate nei cortili delle fabbriche delle cattedrali. E così, con i disegni in pianta delle cattedrali che troviamo nel quaderno di Villard de Honnecourt si può immaginare la sequenza di centine che occorrerebbe tracciare

per costruire un deambulatorio e infine la navata. La complessa armatura della cattedrale gotica veniva così semplificata nella conoscenza pseudocriptica del costruttore-architetto che, sollevando i conci, trasformava in atto il potenziale della sua conoscenza, per usare i termini stabiliti dagli scolastici per poter comprendere il mondo circostante. L'architettura si manifestava, raggiungeva la sua piena condizione, non nella promessa del disegno, ma nel suo farsi presente nella costruzione. L'architettura come presenza: non occorre una anticipazione, non era necessaria la descrizione preliminare che ogni rappresentazione implica. Possiamo pertanto concludere che per l'architetto delle cattedrali il disegno non costituiva lo strumento essenziale.

Come tutti gli ordini della vita, anche questa concezione dell'architettura subì un cambiamento quando, agli albori del Quattrocento, il desiderio di intendere il mondo in un altro modo indusse i pittori a proporre nuovi modi di vedere – e subito dopo di rappresentare – il mondo circostante. La pittura, ancora una volta, avrebbe anticipato il cambiamento che era nell'aria: vediamo trasformarsi lo spazio privo di profondità del medioevo in un nuovo spazio prospettico, in uno spazio dotato di fondo. Benché nella pittura murale romana si possa osservare una rappresentazione prospettica *in nuce*, solo nella Firenze di metà del Quattrocento la visione prospettica dello spazio diviene canonica grazie agli studi del Brunelleschi⁷. La prospettiva fornisce uno spazio aperto, disponibile, che non ha alcun obbligo nei confronti di un sistema costruttivo preesistente. Questo avrebbe avuto enormi ripercussioni perché implicava la partecipazione di architetti capaci di inventare nuove forme, di ricorrere a nuovi sistemi costruttivi, senza dipendere esclusivamente da quelli conosciuti. Come in tanti altri aspetti della vita, anche in una disciplina come l'architettura, il Rinascimento afferma la supremazia dell'individuo, rendendolo padrone e signore di una nuova visione del mondo. A partire, dunque, dalla scoperta brunelleschiana della prospettiva, gli architetti si sentono in un nuovo spazio, come possiamo notare ad esempio nel noto disegno di Juan Guas per San Juan de los Reyes a Toledo⁸. La difficoltà, o se si vuole la sorpresa, con cui gli architetti affrontano il nuovo spazio si palesa osservando la pianta di San Juan de los Reyes e la rappresentazione prospettica che dell'interno di questa chiesa Juan Guas ci ha lasciato. L'architettura è vista con gli occhi del pittore e, se si accetta un'affermazione come questa, si comprenderà come la percezione dell'edificio – e, per essere più precisi, dell'interno dell'edificio – si trasformi nella sostanza dell'ideazione architettonica.

Non posso fare a meno adesso di ricordare le parole di Wolfgang Lotz, che dopo averci ricordato "di non essersi mai imbattuto in un disegno di architettura che possa essere datato con certezza prima del 1460",

afferma che Raffaello – seguendo la strada aperta da Sangallo, Leonardo, Filarete, Bramante e tanti altri ancora – riuscì a stabilire il procedimento geometrico che permette di realizzare l'esatta descrizione dell'edificio, la sua fedele rappresentazione⁹.

Raffaello individuerà nelle proiezioni ortogonali il metodo ideale per disegnare interni ed esterni degli edifici: eliminando la presenza della prospettiva e migliorando la precisione della rappresentazione si potrà conoscere in un modo totale e definitivo il solido – e i vuoti – che un edificio definisce. Raffaello rinuncia a dare la priorità allo spettatore, che contempla o vede l'edificio, e propugna una rappresentazione che rispetta l'oggettualità dell'edificio, stabilendo i principi su cui si sarebbe basata la rappresentazione architettonica nel corso dei secoli: il riconoscimento della tridimensionalità di un edificio, e pertanto di un metodo di rappresentazione che la accetta e la definisce, diverrà una norma¹⁰. Architetti come Serlio, prima, e Palladio, più tardi, l'avrebbero sistematicamente impiegata nei loro trattati¹¹.

Non è dunque casuale che i trattatisti del Cinquecento adottino come norma per la rappresentazione la convenzione che consente di descrivere l'edificio disegnando piante, sezioni e alzati. Ma come ben diceva Lotz: *“il nuovo metodo era simultaneamente più professionale e meno visivo; a differenza del metodo antico – sezione e prospettiva – che non poteva rappresentare la connessione esistente tra pianta, esterno e interno”*. Il nuovo metodo di rappresentazione¹² non escludeva comunque l'uso della prospettiva che divenne il veicolo per visualizzare il progetto e l'anticipazione quasi inevitabile di tutta l'architettura. Ma che la prospettiva non avesse un'importanza strumentale, come aveva intuito Raffaello, era chiaro e pertanto nessuno si sorprenderà del fatto che parallelamente si sviluppò il tentativo di visualizzare senza perdere il riferimento alle dimensioni, alla vera grandezza degli elementi, che si materializzano nell'assonometria, in un modo completamente diverso di disegnare l'architettura, in quello che Massimo Scolari chiama *“il disegno obliquo”*. L'assonometria, insieme con la prospettiva cavaliere, che unisce la descrizione dell'immagine e la sua fedele rappresentazione, ha costituito il sistema di rappresentazione preferito sia dagli ingegneri militari sia dai professori di disegno delle scuole di arti e mestieri¹³. L'esigenza di una rappresentazione in cui non prevalesse l'effetto visivo, ma che rappresentasse l'oggetto nelle sue esatte dimensioni fece sì che l'assonometria fosse anche il mezzo di rappresentazione utilizzato da un positivista come Auguste Choisy e in seguito dagli architetti di Der Stijl e da coloro che possono essere considerati i loro successori¹⁴.

Concludiamo questa digressione dicendo che le questioni legate alla rappresentazione dell'architettura tennero vivo l'interesse dei teorici durante il

Cinquecento e il Seicento, secoli in cui proliferarono i trattati sulla prospettiva e in cui si risolse il problema della sua costruzione grazie al contributo di Girard Desargues che generalizzò lo studio della prospettiva intendendola come un caso particolare della geometria proiettiva¹⁵.

Detto questo, non credo di esagerare affermando che gli architetti hanno fatto del disegno, delle conoscenze che concorrono alla rappresentazione di un edificio, lo strumento più prezioso per lo sviluppo della loro opera. Nell'ampio lasso di tempo che intercorre tra gli inizi del Cinquecento e la fine del Novecento, gli architetti pensarono le loro opere servendosi del disegno, mantenendo viva la memoria del linguaggio universale che con tanto entusiasmo avevano proposto gli architetti del Rinascimento. Il disegno di piante, sezioni e alzati ha permesso agli architetti di rappresentare, cioè di anticipare, ciò che un edificio sarebbe stato; in altre parole, ci siamo educati a pensare gli edifici partendo dalle piante, dalle sezioni, dagli alzati. Rappresentare era un atto preliminare alla costruzione ed è per questo che ci siamo abituati a pensare all'architettura partendo dal disegno. La tridimensionalità degli edifici in quanto solidi cartesiani è presente nelle convenzioni che accompagnano i disegni di architettura, e non c'è pertanto da sorprendersi se l'invenzione delle nuove forme di architettura richiede tuttora il disegno come veicolo per immaginare e dare vita ai progetti¹⁶.

Una recente esposizione al Museo di Arte Moderna di New York dedicata a Henri Labrouste può contribuire a illustrare e avvalorare queste affermazioni. Il disegno si è identificato talmente tanto con l'architettura che un artista come Labrouste può diventare architetto solo disegnando. Labrouste disegna i templi di Paestum, le rovine romane, le tombe etrusche, seguendo lo stesso percorso dei loro artefici. Labrouste rivive, disegnando l'architettura dell'antichità in Italia, il processo di gestazione delle opere, dalle prime idee fino alla loro realizzazione¹⁷. Attraverso questo procedimento comprende che il primo atto da compiere quando si è incaricati di un'opera è disegnarla. Disegnando si pensa, si anticipa, ci si sforza di prevedere ciò che sarà la costruzione. Naturalmente si presuppone la comprensione dell'architettura che si rappresenta e che dunque può essere controllata attraverso i parametri visivi che il disegno esige. Il disegno di Labrouste va oltre, non si limita a questo, osa assumere attributi tattili e può essere interpretato come una premonizione, una anticipazione di quanto poco dopo avrebbe portato con sé la fotografia¹⁸.

La nozione di disegno come rappresentazione, come anticipazione di ciò che sarà la realtà costruita mediante piante, sezioni e alzati, è stata vigente fino ai giorni nostri, in diverse accezioni. Se da un lato Le Corbusier, per esempio, ha insistito sull'importanza della pianta per pensare l'architettura e dunque il

disegno della pianta, è all'origine dell'architettura¹⁹, dall'altro James Stirling ha sottolineato il valore della sezione, estendendola tridimensionalmente e trasformandola in edificio²⁰. E qui forse sarebbe opportuno dire che il disegno, tanto delle piante quanto delle sezioni, si eseguiva tenendo presenti i sistemi di costruzione e i materiali che si avevano a disposizione. Si disegnavano le piante sapendo che l'edificio si costruiva con muri o sistemi reticolari di pilastri e le sezioni anticipavano la struttura con cui si sarebbe costruito, fosse essa pietrosa, lignea o metallica²¹.

Ma che la fortuna del disegno, la sua intima relazione con l'architettura, stesse tramontando lo capiamo osservando le tardive avanguardie degli anni Settanta. L'opera degli architetti di quegli anni lascia intravedere che l'architettura poteva manifestarsi nel disegno senza l'inevitabile continuità materiale cui la rappresentazione tradizionale ci aveva abituato. Mai fino ad allora gli architetti avevano preteso che solo con il disegno un'opera di architettura potesse raggiungere la sua pienezza, sebbene la tentazione di confondere l'architettura con l'illustrazione e di immaginare pertanto città utopiche dissociando disegno e costruzione fosse sempre presente. Per giustificare queste affermazioni si possono citare alcuni esempi.

Le assonometrie di Peter Eisenman²² si presentano come realtà oggettivata, senza riportare quanto di soggettivo vi è nella visione. Tuttavia, ciò che interessa ad Eisenman è la descrizione di un processo. E così la notazione astratta della più neutra delle figure – il cubo – viene sottoposta a una serie di manipolazioni, a un processo che la trasforma in una figura finale precisa²³. Eisenman vuole mostrare la definizione del processo, non convertire il disegno in anticipazione visiva di una possibile opera di architettura. La “materializzazione” del disegno non conta, e per questo si può parlare di “cardboard architecture”.

Nel caso dello Hejduk della prima epoca la presenza nei suoi disegni di una certa figurazione non può indurci a pensare che essi siano in attesa di stabilire un contatto con la realtà alla quale conduce la costruzione. I disegni sono dotati di vita propria, sono la più chiara espressione dell'architettura che propone il suo autore. L'architettura di Hejduk è costituita dai suoi disegni, che non necessitano di materializzarsi mediante la costruzione, godono della loro bidimensionalità e si compiacciono nell'esplorare gli equivoci visivi provocati dalla scelta degli assi su cui si proietta il solido. I disegni di Hejduk di questa prima fase vanno letti in parallelo alle proposte formali di quella che Colin Rowe identificava come l'opera degli architetti del Movimento Moderno²⁴.

Di fronte ai primi progetti di Zaha Hadid si è indotti a pensare a Kandinsky, o alla pittura italiana di Lorenzetti. Vi è in essi una rigorosa invenzione stilistica che mira a dissolvere l'edificio, l'oggetto,

in un territorio più ampio. Fino al punto che, forse, si potrebbe parlare di un'architettura che aspira a raggiungere la dimensione che ha il paesaggio, a trasformarsi in una atmosfera altra, con vita propria. Un mondo affilato, tagliente, inapprensibile, instabile, che sembra voler esprimere l'energia che ha un edificio nello spazio. Energia che si manifesta nell'esplosione del volume, e che è rappresentata nel disegno dei suoi stessi frammenti. Sono gli spazi interstiziali tra di essi a dirci qualcosa di ciò che fu la sua forma nella posizione di riposo, statica, che ogni costruzione esige e che Zaha Hadid sembra voler negare²⁵.

Altrettanto si potrebbe dire dei disegni di Aldo Rossi. Alla fine degli anni Settanta egli era cosciente del fatto che la sua architettura era già presente nei suoi disegni, perché questi trasmettevano esattamente la sua idea di architettura. Non vi è distanza tra il disegno e il costruito, disegno e realtà costruita sono una stessa cosa. L'artificialità, la mancanza di consistenza materiale dell'architettura di Rossi rivela la priorità che egli dà al disegno, autentica espressione dell'architettura e non mero strumento di cui gli architetti credevano di disporre²⁶.

L'architettura di cui parlano questi disegni – di Eisenman e di Hejduk, di Zaha Hadid e di Rossi – giace in essi, non necessita del tramite della costruzione, implicita in quelli che chiamavamo disegni di architettura. I disegni menzionati costituiscono di per sé opere di architettura. Un'affermazione come questa ci porta a dire che, paradossalmente, quando ciò che è rappresentato si costruisce, gli edifici che ne risultano sono la rappresentazione equivoca di quella architettura disegnata. Gli edifici costruiti, per quanto paradossale e contraddittorio possa sembrare, passano a essere la rappresentazione di quella pienezza dell'architettura che era già stata raggiunta nei disegni. L'interesse della Casa II di Eisenman risiede nel processo di ideazione, e sono i disegni a descriverlo. Questo è ciò che ci attrae veramente, più dello spiegamento di piani verticali generato dalla costruzione²⁷. Qualcosa di simile si potrebbe dire di Hejduk, ma il presunto omaggio che gli rendono gli olandesi costruendo la Wall-House finisce per essere un esperimento fallito, perché tutta la sottigliezza dei disegni è perduta nell'esecuzione²⁸. Quanto a Rossi, quando ebbe l'opportunità di costruire, fu ben chiaro che gli edifici erano mere illustrazioni dei suoi principi e che il palpito della sua architettura era da ricercare nei disegni. Il raffronto tra i disegni di Zaha Hadid per il museo di Cincinnati e l'opera costruita ci porta alla stessa conclusione: i portatori degli attributi che assegniamo al reale sono i disegni e non l'opera costruita, che ci appare come la rappresentazione costruita degli stessi²⁹. E lo stesso si può dire del confronto con le ultime opere di Rossi, ad esempio con il complesso residenziale della Sudliche Friedrichstadt di Berlino³⁰.



Rafael Moneo durante la sua conferenza.
Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

Da tutti questi esempi emerge chiaramente che si era ormai prodotta una inversione che trasformava e sconvolgeva il senso che avevano i disegni di architettura. Questo abbandono della nozione di disegno di architettura negli anni Ottanta e Novanta va attribuito ai radicali cambiamenti introdotti dal computer nei disegni che ancora oggi fanno gli architetti? Vorrei ora dedicare il resto del tempo a disposizione per riflettere su questo tema.

L'irruzione del computer nel disegno di architettura è molto recente. Facendo memoria di ciò che furono le prime avvisaglie dei sistemi di rappresentazione digitali, di ciò che furono i primi disegni realizzati con il supporto del computer, dovremmo forse ammettere che, ancora una volta, sono stati gli artisti a intuire il potenziale di questo nuovo strumento. Infatti, ad esempio, le esperienze artistiche di Vasarely troveranno nel computer un terreno fertile³¹.

Il computer – o, se si preferisce, il monitor del computer – propugnava una geometria analitica in cui il piano è inteso come supporto di assi di coordinate che può essere interpretato come un telaio su cui si procede come tessendo una trama. I vari programmi avrebbero permesso, d'altro canto, di maneggiare e manipolare i movimenti – giri, traslazioni, rotazioni, spostamenti, simmetrie, ecc. – che consentono di configurare un disegno architettonico³².

Il disegno diventa la costruzione mediante il computer di un modello, in cui sin dall'inizio si fa affidamento sulle tre dimensioni, prescindendo dai concetti di pianta e sezione convenzionali. Detto in altro modo, la definizione tridimensionale del solido porta, sin dal primo momento, a ignorare la rappresentazione in pianta, sezione e alzato. Il passo successivo era fare in modo che il computer producesse prospettive.

Ma il laborioso processo che implica il disegno della prospettiva viene abbandonato, poiché il computer permette, una volta costruito il modello, di ottenere la prospettiva da qualunque punto di vista. Così il disegno della prospettiva si svilisce e, sebbene l'uso del computer permetta all'architetto di ottenere molteplici immagini, il tempo che prima si destinava all'elaborazione dei disegni – a cui il disegno tradizionale obbligava – viene sacrificato.

A metà degli anni Ottanta il computer, trasformato in strumento indispensabile sia per la comunicazione sia per il coordinamento delle diverse competenze specialistiche che concorrono alla costruzione di un edificio, è entrato a far parte completamente delle pratiche professionali, soppiantando i disegni di architettura tradizionali³³. Il modo in cui Frank O. Gehry ha introdotto il computer nel suo lavoro è piuttosto significativo. Nel 1985, dopo aver terminato il campus di Loyola intraprende nuovi progetti, come la Casa Lewis e il museo Guggenheim di Bilbao³⁴. Gehry è cosciente che il computer può definire geometrie e volumi complessi e lo utilizza per conferire complessità alle sue forme. D'ora in poi la sua architettura non verrà limitata dalla geometria del piano, come lo era l'architettura gotica; il computer consente di definire – e pertanto di originare – il processo di costruzione di qualsiasi architettura. Il processo giunge al culmine negli ultimi progetti, in cui Gehry utilizza il computer non solo per definire graficamente la forma ma anche per configurare gli elementi con cui costruisce l'edificio che progetta. Il computer ha così soppiantato ogni lavoro manuale. Nell'aprire le porte al disegno e alla rappresentazione di complesse geometrie, il computer ha messo nelle mani degli architetti un potenziale mondo di immagini che ha sedotto i professionisti. Un universo fatto di spazi fluidi, viscerali, che sembra riflettere la condizione dinamica del mondo generato dalla cultura della digitalizzazione. Il fatto che l'architetto intenda ciò come inevitabile riflesso dello spirito del nostro tempo, del nostro *Zeitgeist*, non ci sorprende. Se nella prospettiva convenzionale il punto di fuga dava priorità allo spettatore, adesso, davanti al monitor del computer, l'architetto è un viaggiatore assorbito dallo spazio che è stato capace di costruire in quanto immagine, ma la cui struttura – usando il concetto sia in termini letterali che metaforici – ancora sfugge. Le tecniche di rappresentazione prevalgono sia sull'iconografia cosciente sia sulla costruzione e se la prospettiva tradizionale presuppose un cambiamento nel modo di pensare l'architettura, è molto probabile che avverrà qualcosa di simile con l'apparizione di uno strumento di rappresentazione così potente come questo.

L'evoluzione dell'opera di Zaha Hadid permette di vedere con chiarezza l'impatto definitivo del computer. Il mondo affilato, tagliente che abbiamo visto a Hong Kong e in Vitra si trasforma adesso

in un mondo arrotondato, fluido e acquoso, un mondo inapprensibile, instabile, estraneo del tutto a ciò che erano le forme dell'architettura tradizionale. Perciò quando Zaha Hadid disegna piante e sezioni ci rendiamo conto che queste erano superflue. Il monitor del computer ha permesso di definire l'involucro senza tenere presente quale sarebbe stato il suo ordine interno, che sembra ormai appartenere a un altro mondo. Nel caso del disegno cui facciamo riferimento, la dissociazione tra il volume generato dal computer e il convenzionale edificio di un teatro dell'opera in esso incastrato è palese³⁵.

D'altronde, il computer è tornato a resuscitare l'ambiziosa fantasia di un'architettura capace di prodursi in un modo immediato, una volta definitene i presupposti. Un'architettura deterministica che libererebbe l'architetto da ogni responsabilità nella definizione della forma. L'architettura come mera materializzazione di circostanze particolari, di un determinato momento della storia urbana, di un episodio concreto la cui portata e condizioni possiamo esplicitare. Questa sembra essere la meta che persegue l'architettura di Greg Lynn³⁶. I suoi studi sulle "polisuperfici isomorfe" – in cui la trasformazione successiva di poliedri fa sì che questi si trasformino in complessi volumi – sembrano anticipare un'architettura in cui il computer fornisce una visione sintetica della forma. Il mondo formale che Greg Lynn esplora non sarebbe intaccato da alcun pregiudizio culturale, o se si vuole stilistico. Una posizione non molto distante è quella di Patrik Schumacher che cerca di dare una risposta più complessa facendo in modo che i parametri con cui lavora il computer includano anche riferimenti culturali, dando origine a una nuova maniera, a un nuovo stile che chiama "parametricismo".

Gli architetti fanno ancora uso delle vecchie convenzioni alle quali ci aveva abituato il disegno di architettura, ma la condizione seminale che quello aveva nel modo di pensare e immaginare l'architettura è sparita. L'architettura non si pensa più partendo dal disegno e pertanto non avrebbe senso ricorrere a esso solo come mezzo di rappresentazione. Durante quasi cinquecento anni gli architetti si sono serviti di piante, alzati e sezioni per pensare e rappresentare i loro edifici. Gli architetti "precostruivano" con i disegni, disegnare era anticipare ciò che sarebbe stata la realtà fisica dell'edificio: mediante la rappresentazione grafica dei progetti si offrivano tutte le indicazioni che permettevano di stabilire il processo della costruzione.

Il computer stravolge completamente questa sequenza: il volume, il solido che anticipa l'immagine di ciò che sarà l'edificio, emerge dagli schemi tridimensionali e si manipola, con l'aiuto di sofisticati programmi, fino a vederlo trasformato in ciò che chiamiamo – assumendo la contraddizione nei termini – "realtà virtuale". I progetti si presentano

oggi ai clienti come "realtà virtuali" che un processo di costruzione non ancora attuato renderà possibili. L'architetto elabora con l'aiuto del computer le immagini che in una seconda fase verranno costruite, ma è il risultato di un processo non esplicitato in esse. Vi è in questa nuova situazione uno "spostamento" del ruolo dell'architetto, il quale ha perso protagonismo nel processo di costruzione, sentendosi responsabile solo delle immagini e non delle conoscenze che sono necessarie per portare a termine un'opera.

Se per descrivere gli edifici si mantengono tuttora le convenzioni stabilite a partire dal Cinquecento, la loro ideazione non avviene facendo uso del disegno come strumento determinante. Sarebbe sufficiente mostrare il modo in cui il rispetto per le convenzioni viene applicato nell'opera di architetti come Frank O. Gehry, Zaha Hadid o Rem Koolhaas per verificare la validità di questa affermazione. In Gehry piante, sezioni e alzati sono semplicemente ciò che risulta dall'impiego dei criteri di rappresentazione convenzionali, ma né il disegno della pianta, né la determinazione della sezione, né l'aspetto degli alzati hanno contribuito alla definizione dell'opera costruita³⁷. Nell'architettura di Zaha Hadid, la libertà ostentata nel modellare i volumi con il supporto del computer si traduce nella produzione di un involucro in cui letteralmente si incastrano le sezioni e si disegnano le piante³⁸. Quanto a Rem Koolhaas, il fatto che intenda un edificio come la materializzazione di un diagramma che riflette gli scopi perseguiti con la sua costruzione dimostra che la rappresentazione è ciò che gli interessa veramente³⁹.

Solo la prospettiva sembra sopravvivere oggi, tempo in cui, a mio avviso, si deve ammettere che il disegno ha cessato di essere lo strumento indispensabile per svolgere il lavoro dell'architetto. Ma la prospettiva è stata banalizzata, come ho già detto, sebbene la realtà virtuale sia divenuta il mezzo di rappresentazione più diffuso, cioè l'atteso mezzo di comunicazione che ci informa su ciò che un edificio può giungere a essere. Gli architetti di oggi conoscono bene gli equivoci che sorgono quando si pensa che i "renders" possano davvero anticipare, mediante la loro condizione di realtà virtuale, ciò che sarà il progetto realizzato⁴⁰.

Giunti a questo punto mi piacerebbe terminare dicendo che vi è un modo di intendere il disegno di cui ancora fanno uso gli architetti di oggi. Abbandonato il disegno come mezzo per ideare i loro edifici, sentono che attraverso gli schizzi possono trasmettere con maggiore immediatezza le loro idee intorno all'architettura. Non saranno utilizzati per le fasi costruttive, ma contengono le matrici che generano la loro architettura.

Gli architetti che hanno abbandonato il disegno non hanno voluto prescindere dall'immediatezza che offre lo schizzo per anticipare l'edificio costruito. Si direbbe che, compiacendosi degli schizzi, riconoscano quanto l'esercizio della professione oggi

non può fare a meno di dare la priorità all'individuo, il quale diviene il protagonista di tutto ciò che è connesso con la costruzione di un edificio. Fare architettura, essere architetto, implica assumersi la responsabilità di quello che si costruisce senza la protezione che offre una conoscenza condivisa, ciò che in fin dei conti in passato si traduceva nell'uso di un linguaggio comune. Per questo gli architetti apprezzano quel primo impulso di fronte all'incarico che viene riflesso, registrato, dall'immediatezza dello schizzo. In questi primi ed elementari disegni, reagiscono alle circostanze che si presentano in un progetto specifico. E così uno schizzo può essere uno schema, un'annotazione che mette in rilievo ciò che si ritiene cruciale per il progetto, un appunto sul sito in cui l'edificio si erigerà. Permette inoltre di visualizzare, anticipare gli spazi che l'architetto vorrebbe costruire. Vi è negli schizzi qualcosa che ha a che vedere con l'istinto, la più diretta e immediata pulsione cui si sente sottomesso l'architetto. Come la calligrafia riflette la personalità degli individui e un grafologo esperto potrebbe persino indovinare il carattere dell'autore di quei testi, osservando uno schizzo si potrebbe intuire l'impostazione architettonica su cui si fonda.

Pensiamo agli schizzi di Mies van der Rohe, così vaghi, così imprecisi. Essi rispondono a una visione atmosferica di ciò che uno spazio potrebbe essere e non esigono alcuna premonizione formale. Anche "il più è meno" miesiano è dietro quei "rasguños", bella parola che usiamo nella lingua castigliana per indicare abbozzi o schizzi. Oppure pensiamo a quelli di Le Corbusier, ancora più corporei: si ha l'impressione che solo contemplandoli possiamo intuire ciò che saranno gli spazi che così efficacemente descrivono. Oserei dire che gli schizzi di Le Corbusier, a penna o a matita, sono molto diversi dai disegni cui, come pittore, ci ha abituato⁴¹.

Ancora una riflessione sull'uso dello schizzo da parte di alcuni dei nostri contemporanei. Sofferamoci su quelli di Renzo Piano, ad esempio, che cerca di sintetizzare il futuro edificio con una traccia. I suoi disegni non contengono tanto il compiacimento sensuale per la traccia quanto la volontà di condensarvi il carico strutturale del progetto⁴². In Gehry, invece, si ha l'impressione che non voglia compromettere in un disegno ciò che sarà la realtà costruita: dà libero sfogo alla mano sforzandosi di esprimere la relazione viscerale che si instaura tra l'architetto e la sua opera⁴³. Pensiamo infine ad alcuni schizzi di Siza, vero e proprio tratto identificativo della sua architettura. In Siza vi è qualcosa di molto vicino a Le Corbusier, ma vi è anche qualcos'altro: l'intenzione di catturare l'istante. I suoi schizzi contengono le sensazioni legate alle esperienze architettoniche avute nel corso della sua vita e fissate in quei quaderni che così generosamente ha condiviso con noi⁴⁴.

Come terminare questa riflessione? Il disegno, paradossalmente, da strumento architettonico è diventato palpito dell'architettura. Gli architetti – ben consapevoli del fatto che oggi la costruzione di un edificio non parte più dal disegno – sanno che l'architettura non raggiunge tutta la sua pienezza nell'immagine disegnata, come invece credeva Aldo Rossi. Tuttora attratti dal disegno, sembrano avere scoperto che l'architettura – ciò che vorrebbero che un edificio fosse – può essere affidata agli schizzi, in modo impreciso ma immediato e diretto. Come passare dallo schizzo, questo primo gesto quasi automatico, alla realtà del costruito senza l'aiuto strutturale che l'antico disegno di architettura forniva? Questa è, a mio intendere, la domanda che dobbiamo porci oggi, tempo in cui i mezzi sono tanto generosi e sofisticati – ma altrettanto equivoci – e alla quale non oserò dare risposta adesso, ora che la mia presentazione volge al termine.

Nelle note sono state riportate le indicazioni delle immagini mostrate durante la conferenza di Rafael Moneo.

1 Immagine e schema costruttivo della "palloza".

2 *Porta dei Leoni*, 1300 a.C. ca., Micene; *Tomba di Agamennone*, metà XV secolo a.C., Micene.

3 *Forma Urbis Severiana*, post 203 d.C.

4 V. de Honnecourt, *Livre de portraiture, pianta dell'abside dell'abbazia cistercense di Notre-Dame a Vaucelles e rappresentazione di un apostolo dormiente*, 1230-36, 22,5 x 14 cm, Parigi, Bibliothèque Nationale, MS. 19093, foglio 17r; V. de Honnecourt, *Livre de portraiture, pianta della cattedrale di Laon*, 1230-36, Parigi, Bibliothèque Nationale, MS. 19093, foglio 9v.

5 V. de Honnecourt, *Livre de portraiture, due soluzioni terminazioni absidali*, 1230-36, Parigi, Bibliothèque Nationale, MS. 19093, foglio 15r; V. de Honnecourt, *Livre de portraiture, raffigurazioni di modelli di strutture in pietra per pilastri e finestre dalla cattedrale di Notre-Dame a Reims*, 1230-36, Parigi, Bibliothèque Nationale, MS. 19093.

6 V. de Honnecourt, *Livre de portraiture, prospetto della torre Nord della cattedrale di Laon*, 1230-36, Parigi, Bibliothèque Nationale, MS. 19093, foglio 10 r; V. de Honnecourt, *Livre de portraiture, archi rampanti della cattedrale di Notre-Dame a Reims*, 1230-36, Parigi, Bibliothèque Nationale, MS. 19093, foglio 32v.

7 *Villa dei Misteri*, 70 a.C., Pompei, pitture murali prospettiche del cubicolo a doppia alcova.

8 J. Guas, *Disegno per il presbitero di San Juan de los Reyes*, anteriore 1492, penna e inchiostro su pergamena, Madrid, Museo del Prado, D5526.

9 B. della Volpaia, *Sezione longitudinale del Pantheon*, 1515 ca., Londra, Sir John Soane's Museum Codex Coner, foglio 32v; *Tempietto di San Pietro in Montorio; Basilica di Massenzio*.

10 R. Sanzio (attr.), *Veduta dell'interno del Pantheon*, 1507 ca., penna, bistro e tracce di matita su carta bianca, Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe.

11 S. Serlio, *Secondo libro dell'architettura, Scena Comica*, 154; S. Serlio, *Secondo libro dell'architettura, Scena Tragica*, 1545 cap. III foglio 25v; A. Palladio, *Dettaglio di Ponte Nomentano a Roma*,

- Londra, Royal Institute of British Architects, X, foglio 16r.
- 12 A. Palladio, Dettaglio di *Ponte Nomentano a Roma*, Londra, Royal Institute of British Architects, X, foglio 16r.
- 13 Sezione assonometrica; G. Tory, *Champ-fleury*, rappresentazioni in prospettiva, 1529.
- 14 A. Choisy, *L'art de bâtir chez les Romains*, 1873, Parigi, tavola 8; T. van Doesburg, *Cornelis Van Eesteren. Axonometric drawing of Hotel Particulier*, 1923, Den Haag, Van Eesteren-Fluck & Van Lohuizen Foundation.
- 15 G. Desargues, 1591-1661, Universal methods for stone cutting.
- 16 A. Pozzo, *Perspectiva pictorum et architectorum*, fig. LXXXV; J. Androuet du Cerceau, *Premier volume des plus excellents bastiments de France*, 1576-79, Parigi, p. 61; W. Herdmann, *Curvilinear perspective of an interior space*, 1853; E. Viollet Le Duc, *Perspective for the competition entry for the Opera in Paris*, 1861.
- 17 H. Labrouste, *Tempio di Minerva Medica a Roma*, sezione trasversale e parziale pianta della cupola, 1828, Parigi, Académie d'Architecture; H. Labrouste, *Progetto per un cenotafio in memoria di La Pérouse*, prospetto principale, 1829, Parigi, Académie d'Architecture; H. Labrouste, *Progetto per un cenotafio in memoria di La Pérouse*, sezione longitudinale, 1829, Parigi, Académie d'Architecture; H. Labrouste, *Progetto per il restauro del Tempio di Nettuno a Paestum*, sezione longitudinale, 1828-29, Parigi, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Rnv 22-20; H. Labrouste, *Palazzo Apostolico al Vaticano*, volte delle logge del secondo piano, viste prospettiche e dettaglio, 1830, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Prints, VZ-1030 (8)-FOL; H. Labrouste, *Bibliothèque Sainte-Geneviève*, prospetto e sezione dell'angolo sud-ovest, Parigi, 1850, Parigi, Bibliothèque Sainte-Geneviève; Labrouste, *Bibliothèque*, cit., sezione, 1850.
- 18 H. Labrouste, *Bibliothèque Sainte-Geneviève*, vista della sala di lettura, 1850, Parigi, Bibliothèque Sainte-Geneviève; Bibliothèque Sainte-Geneviève (fotografia moderna)
- 19 Le Corbusier, *Primo progetto per l'Ospedale di Venezia*, 1964, livello 3.
- 20 J. Stirling, *Selwyn College*, Cambridge, 1957.
- 21 J. Stirling, *Dorman Long Steel Headquarters*, Middlesbrough, Inghilterra, 1965.
- 22 P. Eisenman, *House II*, 1969-70, Vermont, Hardwick.
- 23 P. Eisenman, *House II*, 1967-68, Vermont, Hardwick.
- 24 J. Hejduk, *Wall House*, 1973, sezioni e prospetti.
- 25 Z. Hadid, *The Peak Leisure Club*, 1982-83, Hong Kong; A. Lorenzetti, *Veduta di città sul mare*, Siena, Pinacoteca; Z. Hadid, *Stazione dei vigili del fuoco del Vitra*, 1990-93, Germany, Weil am Rhein (fotografia); W. Kandinsky, *Cosaques*, 1910-1, olio su tela, Londra, Tate Gallery.
- 26 A. Rossi, *Progetto per il cimitero di San Cataldo*, 1971-78, Modena; *Unità residenziale e commerciale*, 1992-98, Berlin, Schützenstrasse.
- 27 P. Eisenman, *House IV*, Connecticut, 1975.
- 28 J. Hejduk, *Wall House* (fotografia contemporanea).
- 29 Z. Hadid, *Lois & Richard Rosenthal Center for Contemporary Art*, 1997-2003, Cincinnati, disegno di progetto e fotografia.
- 30 A. Rossi, *Complesso residenziale*, 1981-88, Berlino, Südliche Friedrichstadt.
- 31 V. Vasarely, *Untitled*, 1906-1997; V. Vasarely, *Cheyt-M*, 1970.
- 32 F. Briones, *Peinture modulaire*, 1968-69.
- 33 F.O. Gehry, *Loyola Law School*, 1981-91, Los Angeles.
- 34 F.O. Gehry, *The Guggenheim Museum*, 1993-97, Bilbao, fotografia del museo in costruzione; Gehry, cit., disegno tecnico di progetto.
- 35 Z. Hadid, *Stazione dei vigili del fuoco del Vitra*, 1990-93, Germany, Weil am Rhein 1994; *Performing Arts Centre*, 2007, Abu Dhabi; *Kartal Masterplan*, 2006, Istanbul.
- 36 G. Lynn, *Isomorphic polysurfaces*, 1995; *Embryonic Houses*, 1999.
- 37 F.O. Gehry, *The Guggenheim Museum*, 1993-97, Bilbao, piante e sezioni.
- 38 Z. Hadid, *Guangzhou Opera House*, 2003-2010, Guangzhou, sezioni e piante.
- 39 OMA, *Seattle Central Library*, 1999-2004, Seattle.
- 40 Herzog & De Meuron, *Elbe Philharmonie*, 2003-in corso, Hafen City, Hamburg.
- 41 L. Mies van der Rohe, *Seagram Plaza*, schizzi, 1969; *Mountain House Studies*, 1934, forse progettati per Merano, Italia, disegno del prospetto per *Glass House on a Hillside*; Le Corbusier, *Ospedale di Venezia*, schizzo di studio; *Immeuble Villa*, progetto per la terrazza, 1928/29.
- 42 R. Piano, *Beyeler Museum*; *Aula liturgica per Padre Pio*, 1991-2004, San Giovanni Rotondo, Foggia; *The New York Times Building*, 2000-07, New York.
- 43 F.O. Gehry, *The Guggenheim Museum*, 1993-97, Bilbao; *Hotel Marques de Riscal*, 2006 Elciego; *Beekman Tower*, 23 marzo 2011, New York, 8 Spruce Street.
- 44 Á. Siza, *Iberê Camargo Foundation*, 2002-08, Porto Alegre.

Ackerman-Moneo, un dialogo a due voci

Davanti ad una attenta platea James Ackerman fa apparire sullo schermo l'immagine del famoso progetto di Mies van der Rohe per un grattacielo in vetro e acciaio sulla Frederichstrasse a Berlino¹. Non si tratta di un disegno, ma di un modello, che tuttavia, per la sua capacità di esprimere un concetto da consegnare al futuro, può essere assimilato a un disegno di Leonardo da Vinci. Rafael Moneo vede in questa immagine la traduzione di come Mies intenda il grattacielo, una sovrapposizione di livelli orizzontali, sovrapposizione che è l'essenza stessa di questo edificio, risultato di una geometria complessa

e ricca che si risolve in un grande senso di unità, e sembra resa dalla mano di uno scultore.

Il disegno di un capitello dorico, opera di Henry Labrouste² [*Henry Labrouste. Structure brought to light*, catalogo della mostra, a cura di C. Bélier, B. Bergdoll, M. Le Coeur, Museum of Modern Art, New York 2013], testimonia l'importanza che il disegno ha avuto per gli architetti nell'Ottocento. È la pratica convenzionale del disegno – eseguito con estrema accuratezza, senza trascurare il minimo particolare – che offre la possibilità di esprimere tutta la corporeità del capitello. Ackerman interviene per sottolineare l'importanza della luce nel rendere la volumetria del capitello: l'architettura diventa qualcosa di prossimo alla scultura, assume corporeità, una condizione volumetrica.

ALVAR AALTO³

Alcuni disegni di progetto di Alvar Aalto vengono presentati per ragionare soprattutto sulle convenzioni della rappresentazione.

Per Rafael Moneo la pianta della Villa Mairea è una pianta convenzionale, in cui l'architetto attribuisce un valore "texturale" ai materiali – pietra, legno, calcestruzzo – con ammirabile "sensorialità". L'evidenziare i cambiamenti di materiali nei diversi ambienti della casa rende il progetto, l'idea di architettura che era nella mente del progettista, più facilmente comprensibile. In questo passaggio dall'astrattezza del disegno in pianta alla definizione dei materiali nei diversi ambienti, il disegno diventa più personale, descrive quella che sarà l'opera compiuta, la realtà del progetto. Assoluta mancanza di astrattezza caratterizza anche i disegni per l'auditorium della Helsinki University e per l'Opera di Essen. Nel primo caso, una sezione prospettica rende conto dei temi principali del progetto. In una sorta di "taglio istologico", tutti i problemi costruttivi sono descritti chiaramente: la struttura in calcestruzzo, la luce che penetra sfiorando la trave, l'acqua che scorre sui gradini. Anche nel secondo caso – una rappresentazione in pianta – il progetto è presentato con grande economia di mezzi e con una esattezza e precisione analoghi a quelli applicati nel disegno della sezione.

Nei disegni di Aalto c'è una grande naturalità, è descritta l'esperienza spaziale, sono evidenziati i materiali. Trasmettono perfettamente il senso del disegno come strumento di mediazione tra la mente dell'architetto e la realtà. Inoltre, come osserva James Ackerman, è singolare ed efficace anche il simultaneo



Si riporta in questa sezione una breve sintesi dei lavori della seconda parte della Giornata di Studio. A un intenso dialogo tra James S. Ackerman e Rafael Moneo, incentrato soprattutto sull'uso del disegno nel lavoro dei grandi protagonisti del XX secolo, è seguito un lungo dibattito. Nell'impossibilità di riportare in questa sede la versione integrale di questa discussione, se ne sono evidenziati alcuni passaggi ritenuti particolarmente interessanti. Alcuni temi affrontati nella Giornata di studio sono al centro di ulteriori ricerche e approfondimenti, i cui esiti saranno presentati in una prossima pubblicazione.

utilizzo di spaccato prospettico e proiezione ortogonale. Moneo ricorda che nella prima metà del XX secolo erano ancora vive le convenzioni stabilite nel Seicento.

JØRN UTZON⁴

Nei disegni di Jørn Utzon per l'Opera di Sidney si ritrovano gli stessi caratteri che caratterizzano gli elaborati di Aalto. Esprimono un profondo senso di unità, una organicità quasi "albertiana". Si tratta di disegni convenzionali che richiamano alla tradizione rinascimentale, secondo cui compito del disegno di architettura, strumento vario e duttile nelle mani dell'architetto, è di trasmettere il maggior numero possibile di informazioni. Il disegno della pianta è permeato di classicità, rara nell'architettura contemporanea, ma al tempo stesso è equivoco, per l'ambiguità dei due auditori. Questi sono espressione di un ideale impossibile ma la loro capacità seduttiva è tale da convincere la giuria a fare una scelta così azzardata. È difficile esprimere tanti concetti in maniera così sintetica come in questo disegno. Anche qui, allo stesso modo che nei disegni di Labrouste, è importante il ruolo delle ombre, che rendono possibile la comprensione delle variazioni di livello e, più in generale, restituiscono la condizione "pittorica" dell'Opera di Sidney. È evidente che ancora nel 1957 il disegno era il veicolo per capire l'intenzione del progetto, come l'edificio voleva essere, e altrettanto evidente è il fatto che nessuno oggi presenterebbe un progetto con questa economia di mezzi. La realtà virtuale cui siamo abituati rende ormai impossibile restituire una visione sintetica così potente come quella dei disegni di Utzon. Uno schizzo dell'edificio nel suo insieme assume un valore plastico che lo rende paragonabile a un'opera del Rembrandt pittore, con una intensità e una densità simili a quella di alcuni disegni di Leonardo. Le coperture non si disegnano. Si immaginano, quasi si sognano.

Alla domanda di Ackerman su quali problemi si presentassero per la realizzazione del progetto, Moneo risponde evidenziando una doppia difficoltà: la costruzione delle coperture – per la loro sagoma – e l'impossibile contiguità tra i due teatri. Ma il pregio dell'opera era soprattutto nel suo valore simbolico, e nel fortissimo impatto paesaggistico. Ancora, dunque, il disegno come anticipazione di un'idea. Moneo sottolinea la differenza tra disegni che vogliono essere l'espressione delle potenzialità dell'architettura e disegni che restituiscono la realtà materiale, testimoniandone in qualche modo la "materializzazione".

LOUIS KAHN⁵

Una sequenza di disegni di Louis Kahn è introdotta dal racconto di James Ackerman di una visita al foro



Maria Cristina Loi durante il suo intervento nel corso del dibattito. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

Romano, nel 1960, quando l'architetto risiedeva all'Accademia Americana. Kahn amava i vuoti regolari generati dagli scavi, le loro forme, che lo interessavano ancor più degli edifici stessi. Da queste visite ricavò suggestioni per molti suoi progetti, come è ad esempio evidente nei corpi cilindrici della biblioteca di Exeter. Moneo sottolinea la vicinanza dei disegni di Kahn a quelli di Utzon: in un certo senso esprimono la stessa volontà di sintesi, pur nella loro compiutezza, e rivelano la stessa matrice idealista, lo stesso spirito dell'illuminismo sempre presente nei disegni convenzionali di Kahn.

Di Kahn sono analizzati anche gli schizzi di viaggio in Egitto, in Grecia, a Roma. Moneo sottolinea l'istinto pittorico di Kahn evidente in alcuni fogli, dove dominano i colori rosso, blu, verde. Sono tra i primi esempi, da parte di molti architetti della generazione di Kahn, dell'uso dei colori in modo non naturalistico. Nei suoi schizzi Kahn non introduce nessun elemento di invenzione, eppure questi assumono una dimensione astratta. L'architetto vi trasferisce infatti la sua personale visione, nei suoi appunti raffigura ciò che è rimasto impresso nella sua mente, gli elementi che ai suoi occhi costituiscono la scena. Per questo, ad esempio, nei disegni dell'Acropoli di Atene tutta l'architettura anonima della città quasi sparisce, in primo piano sono le colonne del tempio di Zeus, e oltre ad esse l'Acropoli. Ancora oltre, le nuvole. Kahn, tenendo a mente le pulsioni di artisti e pittori, ci mostra veramente come si percepisce tutta la massa dell'Acropoli. L'occhio fissa la sua attenzione sugli elementi importanti. Così un architetto può descrivere il racconto di un viaggio in un taccuino: trattenendo nel fondo della sua memoria elementi



Francesco Moschini durante il suo intervento nel corso del dibattito.
Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

che potranno rivelarsi utili per il suo futuro. È evidente anche l'importanza che Kahn attribuisce ai problemi della struttura e alle misure, sempre avvalendosi delle forme geometriche fondamentali, il cerchio e il triangolo, e dei loro sviluppi volumetrici. Nel progetto, rimasto irrealizzato, di un monastero per le monache domenicane, Kahn si sente libero nell'organizzazione degli spazi di una comunità che ha regole e programmi precisi. Rappresenta l'inversione di un chiostro tradizionale riempiendone i vuoti. La tecnica con cui è eseguito il disegno, a carboncino, consente delle sfumature che non troviamo negli schizzi. Francesco Moschini fa notare che in questo particolare progetto è contenuta in nuce l'idea della concatenazione degli spazi, ripresa dal piranesiano Campo Marzio, che si ritrova anche a Dacca. È l'idea della proliferazione spaziale, dello spazio inteso come gemmazione. Anche in altri progetti di Kahn vi sono tracce di memorie archeologiche romane, poi circoscritte in una sorta di enclave, quasi sottratte spazialmente e storicamente, decontestualizzate. Secondo Rafael Moneo questi disegni appartengono ancora a una fase in cui Kahn è consapevole che questa non è la vera architettura, che la vera architettura deve ancora arrivare. Questo accadrà invece nei disegni di Aldo Rossi.

ALDO ROSSI⁶

L'analisi di alcuni disegni di Aldo Rossi sottolinea un momento di profondo cambiamento, quando, a partire dagli anni Settanta-Ottanta è apparsa un'architettura che aveva fiducia nell'espressione

attraverso il disegno, più che in qualunque altra cosa. Negli studi per la scuola di Broni, ad esempio, l'essenza e la sostanza del progetto sono espressi più chiaramente nei disegni a colori e a mano libera, in cui si individuano chiaramente il vuoto del cortile, il valore dei corpi degli edifici singoli, che negli elaborati tecnici consegnati al Comune. In questo momento l'architettura sembrava davvero essere finita e completa nei disegni. James Ackerman evidenzia che sono presenti due stili nel lavoro di Rossi, testimoniati da un lato dal disegno delle case di Borgo Ticino, semplici capanne che sembrano edificate in legno, e dall'altro dal Gallaratese, completamente diverso nella sua impostazione. Moneo ricorda che nei disegni di Michelangelo o di Palladio l'indagine era genuina, spinta dalla necessità di comprendere cosa fare. Nel caso di Rossi, invece, il disegno sembra avere un senso in se stesso. È il disegno ad inchiostro che meglio si presta a questo tipo di rappresentazione, perché permette di enfatizzare l'incrociarsi di più tracciati, il gioco delle ombre. In questa fase Rossi è ormai cosciente del valore dei suoi disegni, che sono al centro dell'interesse, prima ancora dell'architettura stessa.

Nei disegni per la Fiera di Mantova, Rossi sembra trasferire sul foglio tutta la carica dell'architettura, restituendo l'immagine di come sarebbe dovuto essere il progetto. Secondo Moneo in questo modo riesce a trasmettere il significato della sua architettura, e sembra portare, o essere esso stesso, parte dell'architettura.

JOHN HEJDUK⁷

L'influenza di Aldo Rossi è evidente in molti disegni di John Hejduk, tanto da non sembrare, a volte, di sua mano. I tratti sono incisi usando la penna in modo libero, seguendo lo stesso procedimento, tipico di molti disegni di Rossi.

ZAHA HADID⁸

I disegni di Zaha Hadid esprimono l'intento di fare un'architettura d'avanguardia.

Nel progetto di concorso per la casa del Primo Ministro d'Irlanda, la casa è interpretata come un insieme di intersezioni di realtà diverse. È un insieme complesso, disegnato molto bene.

Tutti i disegni di Zaha Hadid sono bellissimi. La sua idea di architettura si esprime negli spazi contenuti tra i muri, che sembrano esplodere, e questo è possibile solo quando si è capaci di vedere e interpretare l'edificio come un oggetto. Secondo Zaha Hadid non è possibile fare nulla in architettura senza ripensare alla globalità degli elementi.

Secondo James Ackerman è interessante come in questi disegni si ritrovi l'idea di una natura influenzata dall'architettura, una concezione in cui le strutture sono pensate come sculture.



Alcuni scatti fotografici degli interventi da parte dei presenti durante il dibattito. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.



ÁLVARO SIZA⁹

Il tema degli schizzi viene affrontato con la discussione su alcuni disegni di Álvaro Siza. Attualmente gli architetti non pensano più l'architettura facendo uso del disegno, ma rimane viva la tradizione classica di fare gli schizzi, che rappresentano il momento del contatto tra l'idea e qualcosa che deve ancora prendere forma.

Franco Purini afferma che l'architettura è un'arte e, di conseguenza, il disegno di architettura è esso stesso Arte, appartiene all'Arte. Concetto, questo, non sempre condiviso da architetti e teorici. Purini ricorda la tesi di Bernard Rudofsky, secondo cui è possibile costruire senza un progetto, perché è possibile ripetere ciò che è già stato realizzato da altri. Fa poi riferimento al famoso apologo *L'ape e l'Architetto*, in cui si dimostra la differenza tra il costruire biologico, che non necessita di un progetto, e il costruire dell'architetto, che necessita invece di una prefigurazione. Circa l'abbandono, oggi, del disegno convenzionale da parte degli architetti, Purini si dimostra convinto che immaginazione e invenzione si possano evidenziare con altri strumenti e che quando, con l'aiuto del computer, si affermerà un nuovo modo di costruire, immaginazione e invenzione si esprimeranno con mezzi e modalità diverse. Il che è già evidente nell'opera di architetti quali Gehry e Rossi. Secondo Purini il disegno non è solo uno strumento. Nel considerarlo tale, si perderebbero



molte possibilità conoscitive, invece operanti nel disegno come materiale vivente dell'architettura, della pittura, della scultura, di ogni espressione artistica. Quindi il disegno è qualcosa di più: ricordando Federico Zuccari, il disegno è l'idea. Senza disegno non c'è architettura. A proposito del disegno digitale, Purini ne "ridimensiona" il ruolo, affermando che i nuovi strumenti di rappresentazione hanno soltanto permesso di eseguire con maggiore facilità le realizzazioni più complesse. Perché un panneggio di Bernini è molto più complesso del Guggenheim di Frank O. Gehry dal punto di vista dell'articolazione delle superfici. Il computer rende più semplici e anche più economiche alcune operazioni che, se fatte nel metodo tradizionale, manuale, richiederebbero

molto più tempo. Ackerman fa notare che Ghery nelle prime fasi di un progetto pensava sempre in tre dimensioni, affidando poi la redazione del progetto ad altri.

Francesco Cellini puntualizza che alla grande trasformazione apportata dall'informatica, dove la mano è sostituita dalla macchina, si affianca la trasformazione nella produzione delle architetture, rappresentata dalle società di ingegneria. Ma aggiunge che il giovane che lavora a un progetto sul computer, mentalmente produce qualcosa di simile al disegno.

Maria Cristina Loi ricorda che molti architetti della generazione di Franco Purini e Francesco Cellini sapientemente utilizzavano il disegno come strumento di studio, di lavoro, di insegnamento, di pura rappresentazione. Questa realtà, di cui rimane testimonianza in una documentazione intensa e multiforme, rischia di andare in parte perduta. Pur non volendo giungere ad affrettate generalizzazioni, e senza negare l'importanza del computer anche nel lavoro dell'architetto, sembra infatti indubbio che oggi molto è cambiato nel modo di fare, pensare e descrivere l'architettura. Progettando prevalentemente con il computer, le più giovani generazioni di studenti potrebbero trascurare, o comunque non sviluppare pienamente, alcuni momenti cruciali del processo creativo.

Rafael Moneo sottolinea i sostanziali cambiamenti dei modi di pensare gli edifici oggi, molto diversi rispetto a quanto avvenuto nel corso di oltre cinquecento anni. Non condivide completamente l'idea che l'architettura è un'arte: se è vero che molteplici sono le occasioni in cui è permeata da una capacità di espressione tipica dei linguaggi artistici, non sempre l'architettura è soltanto un'arte. Moneo chiarisce inoltre che il fatto che il disegno convenzionale non sia, oggi, così pregnante e pertinente, non significa che l'immaginazione e l'invenzione non siano

possibili con altri strumenti. Quando con l'aiuto del computer saremo capaci di fondare un altro modo di costruire, senz'altro l'immaginazione e l'invenzione potranno essere nuovamente possibili. Ma non sarà secondo il concetto di disegno di cui abbiamo parlato, oggi in crisi. Emblematico è l'esempio di Frank O. Gehry, artista che pensa agli edifici in un modo che si distacca dalle convenzioni che abbiamo raggruppato sotto il nome di disegno. Moneo sottolinea che l'idea di disegno architettonico cui fa riferimento in queste riflessioni è la stessa che Wolfgang Lotz individua alla fine del Quattrocento. Quando Gehry pensa un'architettura oggi, lo fa in un altro modo, non con i mezzi del disegno; il disegno "interviene" nel processo progettuale in una fase più avanzata e diventa descrittivo, ma in esso non vi è la matrice delle architetture che realizza.

Oggi l'importanza del disegno convenzionale di architettura è in crisi. E in un certo senso questa crisi del disegno potrà cambiare il modo di fare architettura, ad esempio rispetto agli aspetti costruttivi, di cui spesso attualmente gli architetti, concentrati nel fare proposte formali, non sempre hanno consapevolezza. Forse questa sarà l'eredità per le generazioni future. In questa fase di profondo cambiamento l'uso dello schizzo diventa un momento irrinunciabile. Di nuovo, si può far riferimento a Frank O. Gehry, alla sua capacità di trasformare un movimento, un gesto grafico sulla carta, in un edificio. Questo è il mestiere dell'architetto oggi, ma senza che questo strumento e mestiere sia il disegno convenzionale di cui hanno parlato Lotz, o Pozzo, o Monge, o che ha permesso a Labrouste di essere architetto. Dire che questo tipo di disegno non c'è più è il riconoscimento di una situazione, una constatazione.

Con il saluto del professor James Ackerman e dell'architetto Rafael Moneo si chiude la giornata che l'Accademia di San Luca ha voluto dedicare al disegno di architettura.

Nelle note sono riportate le indicazioni delle immagini mostrate durante il dialogo tra James S. Ackerman e Rafael Moneo.

1 L. Mies van der Rohe, *Progetto per un Glass Skyscraper sulla Friedrichstrasse a Berlino*, 1922.

2 H. Labrouste, *Paestum, Temple de Ceres, l'Ordine Dorico*.

3 A. Aalto, *Villa Mairea*, pianta, Noormarkku, Finland, 1938-39; *Auditorium, Sezione prospettica*, Helsinki University of Technology, Otaniemi, 1961-64; *Concorso per l'Opera di Essen*, pianta, 1959.

4 J. Utzon, *Opera House*, Sidney, 1957-1973.

5 L. Kahn, *City, Tower, "Tomorrow's City Hall"*, 1957; *Piazza Campidoglio*, Roma, 1970; *Giza, schizzo di viaggio*, 1951; *Acropolis from the Olympieion*, Atene, 1951; *Lettera ad Anna Tyng, con*

schizzo per una sinagoga, agosto 1954; *Pianta per il convento non realizzato per le suore domenicane*, Media, PA, 1965-1966.

6 A. Rossi, *Disegno per il Gallaratese 2*, Milano 1973; *Scuola di Broni*, disegno, 1980; *Case a palafitta. Case a Borgo Ticino*, 1975; *Schizzo di progetto per la Fiera di Mantova*, Fiera Catena, 1982; *Teatro del Mondo*, Venezia.

7 J. Hejduk, *Berstein House*, 1968; *Detached Ambiguity*, esposizione Cooper-Hewitt, 1973; *Progetto per una casa*, 1979; *Cannaregio*, Venezia, 1979.

8 Z. Hadid, *Concorso per la casa del Primo Ministro d'Irlanda*, Phoenix Park, Dublino, 1979-1980; *The Peak overall isometric drawing*, 1982-83 Hong Kong (?); *Rosenthal Contemporary Art Center*, Cincinnati, 1997-2007.

9 Á. Siza, *Iberê Camargo Foundation*, 2002-08, Porto Alegre.





LECTIO MAGISTRALIS

Paolo Portoghesi
Omaggio a Maurizio Sacripanti

14 dicembre 2016

Mercoledì 14 dicembre 2016, presso la sala Guido Reni del MAXXI, Paolo Portoghesi ha tenuto una Lectio Magistralis su Maurizio Sacripanti (1916-1996), uno tra gli architetti italiani del Novecento più aperti alla ricerca e alla sperimentazione, il cui pensiero si è costantemente arricchito del confronto con artisti, letterati e scienziati. L'evento è stato organizzato dall'Accademia Nazionale di San Luca e dal MAXXI per rendere omaggio a Sacripanti in occasione del centenario della nascita e del ventennale della sua scomparsa.

Il testo propone integralmente la lezione di Paolo Portoghesi.

Ove non diversamente indicato, le immagini pubblicate sono riproduzioni di materiali conservati nel Fondo Sacripanti dell'Accademia Nazionale di San Luca.

La fotografia di Maurizio Sacripanti pubblicata nelle pagine precedenti è stata gentilmente concessa dagli eredi.

Maurizio Sacripanti nei primi mesi del 1995 ha donato il suo archivio progetti all'Accademia Nazionale di San Luca. A settembre dello stesso anno la Soprintendenza Archivistica per il Lazio ha dichiarato il Fondo, composto da disegni, fotografie e diapositive, di notevole interesse storico.

Sacripanti, Accademico di San Luca dal 1979, affidando all'Accademia gli esiti più importanti della sua ricerca progettuale, i suoi disegni, ha dato ulteriore valore al lavoro avviato sul finire degli anni Settanta per la creazione di una specifica sezione degli archivi accademici dedicata ai fondi degli architetti del XX secolo.

Il primo omaggio a Sacripanti l'Accademia lo rivolge nel 1997, a meno di un anno dalla sua scomparsa, allestendo in Palazzo Carpegna una grande mostra monografica.

Nel maggio 2015, venti anni dopo quell'atto di donazione liberale, l'Accademia Nazionale di San Luca ha realizzato e messo online il sito web www.fondosacripanti.org nel quale è raccolto e reso disponibile al pubblico l'intero Fondo Maurizio Sacripanti.

Nel 2011 gli eredi Sacripanti hanno concesso in comodato d'uso al MAXXI un'altra parte dell'archivio progetti dell'architetto romano.

Maurizio Sacripanti 1916-1996

La religione della vita

Ho conosciuto Maurizio Sacripanti nei primi anni Cinquanta. Lo incontravo spesso, vestito con un montgomery bianco, in qualche chiesa romana, non perché fosse particolarmente devoto ma perché, non diversamente da me, era un romano legato alla sua città da una appassionata curiosità. All'inizio degli anni Sessanta, all'epoca delle proteste degli studenti e delle occupazioni della facoltà, iniziò un periodo di incontri indimenticabili. Nel 1961 pubblicai su "Comunità" il suo quartiere INA Casa di Verona (1956-1958) lodandone la compostezza e la misura. E fui in qualche modo partecipe del suo passaggio dalla prima fase della sua attività professionale alla fase matura e indubbiamente rivoluzionaria del suo lavoro. Su "Marcatré", la rivista diretta da Eugenio Battisti, di cui ero diventato redattore per la sezione dedicata all'Architettura, pubblicammo nei primi numeri con grande entusiasmo il progetto per il Quartiere Cinthya per i dipendenti dell'Italsider di Bagnoli (1964) e quello per il Teatro Lirico di Cagliari (1964-1965). Era l'epoca in cui allestivamo, sotto l'egida di Bruno Zevi, la mostra su Michelangelo e,

insieme a Renato Pedio e Vittorio Gelmetti, stavamo progettando una manifestazione letterario-musicale-architettonica dedicata ai fatti di Reggio Emilia, primo sussulto di un'Italia avviata ad appiattirsi politicamente all'insegna del compromesso.

L'ipotesi condivisa da molti era allora quella di riallacciarsi ai temi dell'avanguardia storica, ma quello che mi faceva sentire più vicino a Sacripanti era l'amore per le testimonianze del passato e la convinzione etica che l'architettura serve a migliorare la vita degli uomini. Le idee guida che circolavano erano l'arte programmata, la conquista della quarta dimensione, la memoria creativa, l'opera aperta: il tutto sotto l'influenza determinante della linguistica e dello strutturalismo.

Da questo crocevia di percorsi intellettuali nacquero ipotesi diverse che si svilupparono anche in modo antitetico; ma esistevano, come ho sottolineato, punti di partenza comuni non privi di significato. Ebbi quindi spesso occasione, seduti intorno ai tavoli da disegno inutilizzati sparsi allora nelle aule di Valle Giulia, di parlare con Sacripanti dei suoi progetti che ammiravo e di apprezzare la sua figura umana, così amichevole e coinvolgente. Più tardi militammo in campi avversi e fu lui a ribattezzare la "Via Novissima" come "Via Nerissima", ma questo non ha mai impedito a me, come anche ad Aldo Rossi, di comprendere e ammirare il suo lavoro, pur non condividendone i principi.

Giustamente Luca Canali, in una sua testimonianza riportata nel volume *Maurizio Sacripanti maestro di architettura*, catalogo della mostra tenutasi all'Accademia Nazionale di San Luca nel 1997, lo ricorda come un "uomo pigro, schivo, sottilmente beffardo, in apparenza semplice, in realtà complesso



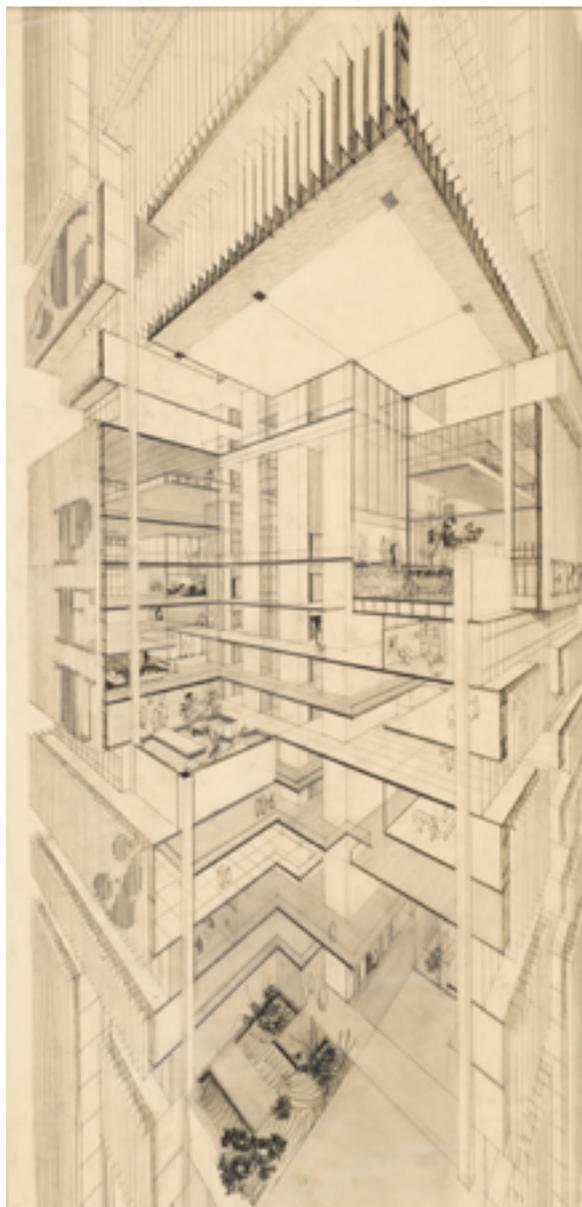
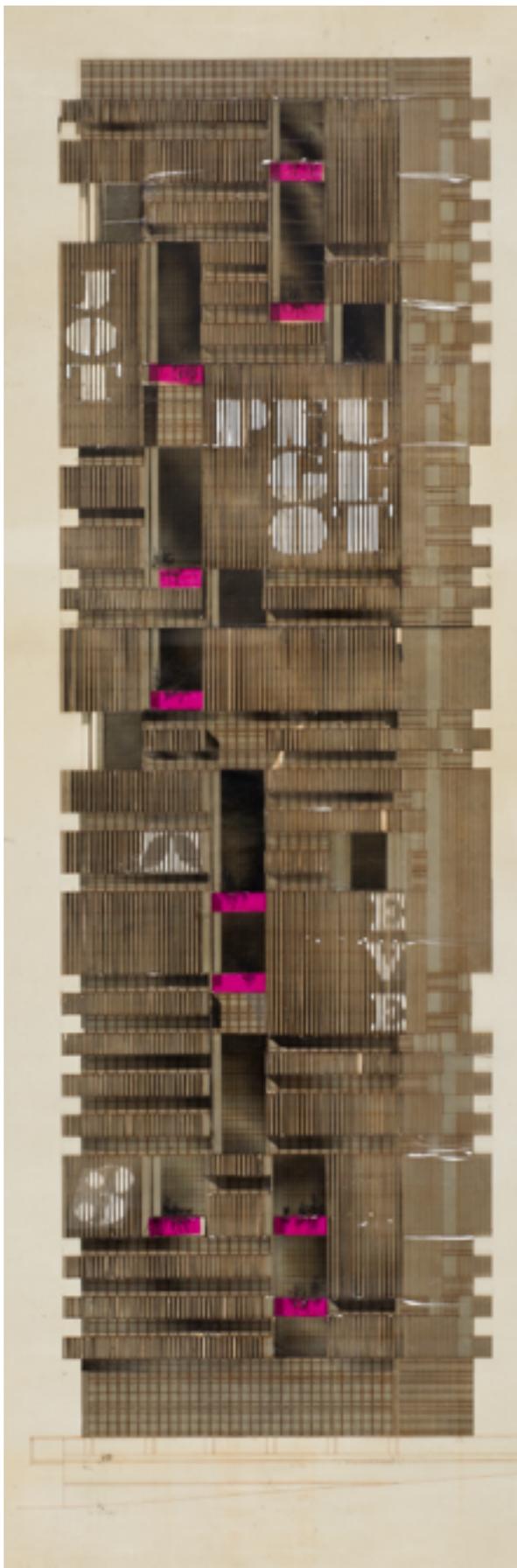
A sinistra

1-2. M. Sacripanti, Quartiere INA Casa "Santa Lucia II" a Verona, 1956-1958; con G. Bisoffi, E. D'Andrea, N. Di Cagno, G. Malatesta, P. Moroni.

A destra

3. M. Sacripanti, Progetto per il Quartiere Cynthia, case operaie per i dipendenti delle industrie siderurgiche a Bagnoli, Napoli, 1964; con A. Nonis, G. Lo Jacono, F. Medin, A. Martinelli (strutture). Veduta del modello.





A sinistra

4. M. Sacripanti, Progetto per il Grattacielo Peugeot a Buenos Aires, 1961; con F. Frigerio, M. Mafai, M.L. Neri, R. Nigro, L. Tombini. Prospetto.

5. Progetto per il Grattacielo Peugeot a Buenos Aires, 1961. Sezione prospettica.

fino all'indecifrabile". Parlava sempre con una spiccata calata romanesca, usando anche vecchie locuzioni dialettali, ma il suo eloquio era profondo e inquietante, richiedeva attenzione e riflessione. Usava con compiacimento espressioni ermetiche che costringevano a pensare e ripensare, magari la sera a letto, in attesa di prendere sonno. Alessandra Muntoni ricorda questa frase sibillina: "L'architettura è la protezione della propria sacralità". Su questa ipotesi si potrebbe scrivere un libro, magari andando anche in direzioni del tutto differenti dal suo pensiero. Quello che si percepiva nettamente era la sua religiosità. Una religiosità laica per la quale la divinità si identificava con la vita. La religione della vita. Renato Pedio nel catalogo della mostra del 1997 ci ha lasciato una indimenticabile testimonianza del suo modo schietto e ironico di comunicare. Alle



6. Progetto per il Grattacielo Peugeot a Buenos Aires, 1961. Prospetto (particolare).

obiezioni del poeta sulla simmetria sia pure rovesciata dell'edificio di Osaka, a due giorni dalla scadenza del concorso l'architetto rispose: "Ah Rena', mò devo consegnarlo. Ma t'ò prometto. Si m'ò fanno fa', lo cambio. T'ò prometto". Pedio era certo che l'avrebbe cambiato. Io ho qualche dubbio.

La parabola dell'opera di Sacripanti è stata chiaramente definita da Pedio nel volume *Maurizio Sacripanti. Altrove* edito nel 2000: inizia con un lungo periodo di preparazione in cui l'architetto si carica dei grandi insegnamenti ricevuti dalla attualità e dalla storia, dalla frequentazione degli artisti, dei letterati, dei cineasti, dei poeti, ma anche dalla lettura appassionata di testi letterari e di immagini artistiche e architettoniche. Poco di questa carica aveva trovato esito nelle immagini, ma sarebbe servita poi per l'imminente esplosione di cui sono testimonianza i grandi progetti per Buenos Aires, Cagliari, Osaka, Padova, Roma.

La parte finale della parabola è una discesa a terra. Sacripanti non è più costretto a disegnare soltanto, ma *costruisce* i suoi ultimi progetti, la scuola di Santarcangelo di Romagna, la piazza parcheggio di Forlì e il museo di Maccagno, inaugurando una sua

poetica del cemento armato memore del brutalismo ma non aliena da femminee finezze e tenerezze. Alla fine di un percorso ideale, a Maccagno riesce a realizzare, dopo avercene promessi tanti nel mondo delle idee, un capolavoro "in carne ed ossa", un "ponte", una "casa dell'arte" alla foce di un fiume, che fa eco, a distanza di mezzo secolo, alla casa sulla cascata di Frank Lloyd Wright.

La preparazione, la lenta ma decisiva accumulazione di ricerche, di riflessioni, di ribellioni, dura quasi vent'anni: dal 1943, l'anno della laurea, fino al 1961, quando a quarantacinque anni, Sacripanti progetta il Grattacielo Peugeot a Buenos Aires.

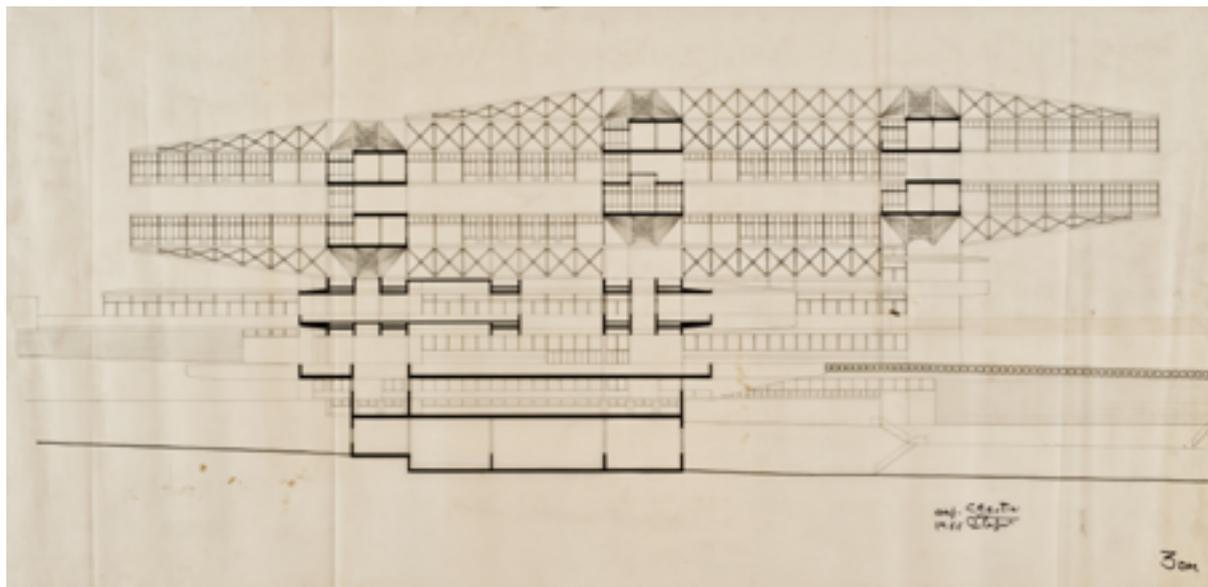
I progetti di questo periodo, ad eccezione di quello di per il Ponte Olimpico a Tor di Quinto del 1957, non si distaccano dalla produzione corrente e raggiungono nel quartiere INA Casa di Verona, felicemente realizzato, la qualità formale, un obiettivo che si rivelerà del tutto superato negli anni del fervore creativo.

Dal 1961 al 1967 Sacripanti vive una stagione di impressionante forza creativa, in cui esprime compiutamente la poetica della quarta dimensione e dei processi strutturali generativi, progettando architetture che si sollevano, si smembrano, addirittura pulsano, come un gigantesco cuore artificiale. Ma soprattutto si danno, si offrono con generosità invitando a un nuovo modo di vivere basato sulle relazioni umane, contenuto supremo delle sue immagini. Non credo che questa esplosione creativa sia comprensibile senza una contestualizzazione nella cultura romana di quegli anni. Sono gli anni, non dimentichiamolo, in cui Roma ha acquistato una centralità non solo italiana ma europea per l'intensità di alcune opere memorabili che sarebbe troppo lungo elencare.

Come si può dimenticare la contemporaneità di pellicole quali *La notte* e *Deserto Rosso* di Antonioni, *La Dolce Vita* e *Otto e mezzo* di Fellini, *Le mani sulla città* di Rosi, la *Battaglia di Algeri* di Pontecorvo o, nell'architettura, di episodi quali il Cimitero di Modena di Aldo Rossi, i progetti per Venezia di Ludovico Quaroni e Saverio Muratori che continuano e approfondiscono il dibattito sulla città. Ma sul piano della rottura e dell'innovazione emergono due sole ipotesi, tutte e due romane: Maurizio Sacripanti e Sergio Musmeci.

Né si può dimenticare che il quadro internazionale, nel solo campo dell'architettura, vede esperienze discordanti ma di altissimo valore che non rimangono estranee alla ricerca di Sacripanti.

Il progetto per il Grattacielo Peugeot a Buenos Aires rompe decisamente con il modello miesiano del volume prismatico, non perché ne abbandoni la enunciazione volumetrica, ma perché ne contesta l'autonomia rispetto alla complessità del paesaggio urbano del quale diventa lo specchio anamorfico. Il dato volumetrico è affermato e contestato da



In questa pagina, dall'alto

7. M. Sacripanti, Progetto per un Centro per la cura e la rieducazione dei silicotici a Domodossola, 1965-1966; con A. Martinelli, F. Purini. Sezione.

8. Progetto per un Centro per la cura e la rieducazione dei silicotici a Domodossola, 1965-1966. Prospetto.

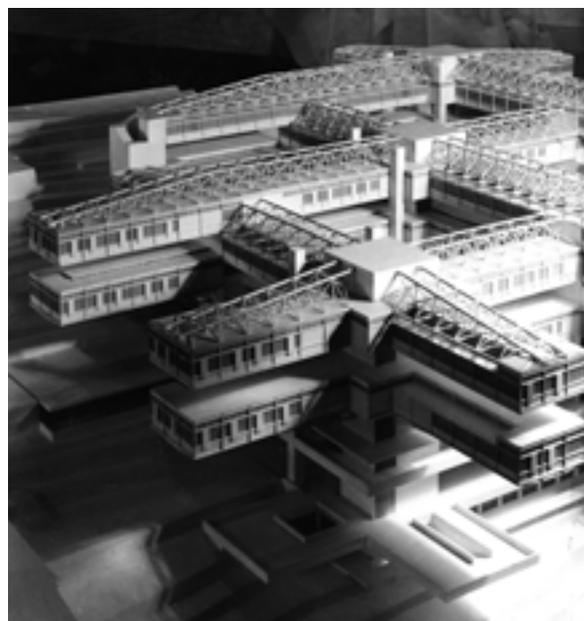
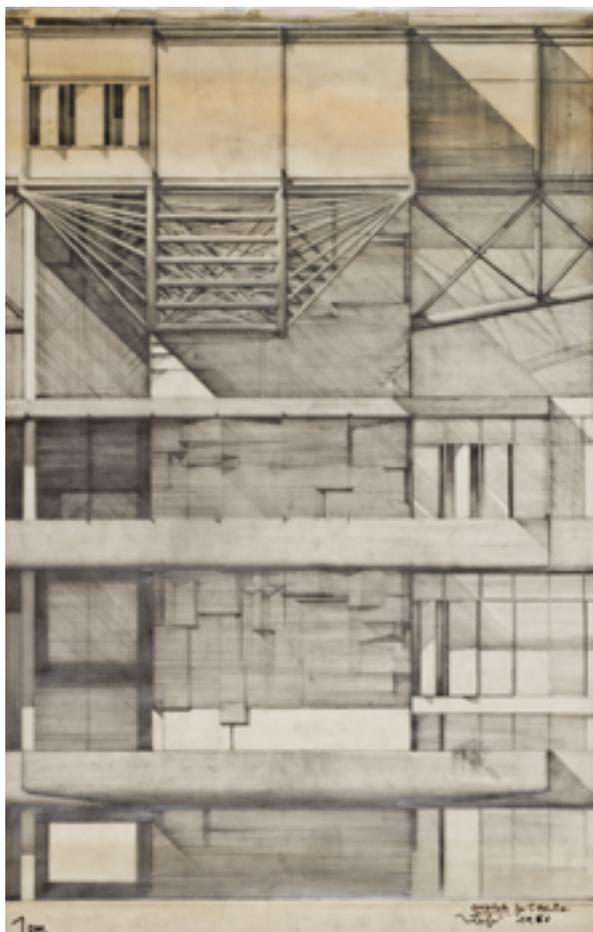
9-10. Progetto per un Centro per la cura e la rieducazione dei silicotici a Domodossola, 1965-1966. Vedute del modello.

Pagina a fronte, dall'alto

11. M. Sacripanti, Progetto per il Quartiere Cynthia, case operaie per i dipendenti delle industrie siderurgiche a Bagnoli, Napoli, 1964; con A. Nonis, G. Lo Jacono, F. Medin, A. Martinelli (strutture). Veduta prospettica.

12. Progetto per il Quartiere Cynthia, case operaie per i dipendenti delle industrie siderurgiche a Bagnoli, Napoli, 1964. Planimetria generale.

13. Progetto per il Quartiere Cynthia, case operaie per i dipendenti delle industrie siderurgiche a Bagnoli, Napoli, 1964. Modello di aggregazione di cellule abitative.



una superficie frammentata e corrosa in cui ciascun frammento esibisce una sua razionalità, ripetendosi ciclicamente ma disobbedendo a qualunque regola intuitiva. Per di più, ad accentuare l'aleatorietà della immagine, al tessuto si sovrappongono scritte

pubblicitarie impostate sia in modo orizzontale che verticale. Sembra che le insegne, così presenti nella configurazione dell'ambiente urbano, come scollate dalle strategiche collocazioni originarie, si siano proiettate sul volume edilizio per distruggerne la



compattezza e l'autonomia. L'architettura si veste quindi delle forme che meglio esprimono i caratteri di una società in cui domina il valore di scambio e il consumismo sta diventando un fattore centrale.

Sacripanti sicuramente già avverte del consumismo, il rischio, il carattere inquietante e invasivo, ma ne sente tutta l'importanza come segno dei tempi; ne avverte la funzione innovativa che rende la città sempre più un nodo di relazioni ad alta intensità. Trasformando la pubblicità in un ingrediente della sua architettura, Sacripanti aderisce fino in fondo a un processo reale che non si sente chiamato ad assolvere o a condannare, ma piuttosto a capire nella sua logica e a utilizzare in una poetica della "vitalità". Lo stesso Martin Heidegger ammoniva che non ci può essere una vera svolta senza riconoscere e subire l'abisso che ci sta accanto: "Posto che, in genere, a questa epoca sia ancora riservata una svolta questa potrà aver luogo solo se il mondo si capovolge da capo a fondo, cioè se si capovolge a partire dall'abisso. Nell'epoca della notte del mondo, l'abisso deve essere riconosciuto e subito fino in fondo".

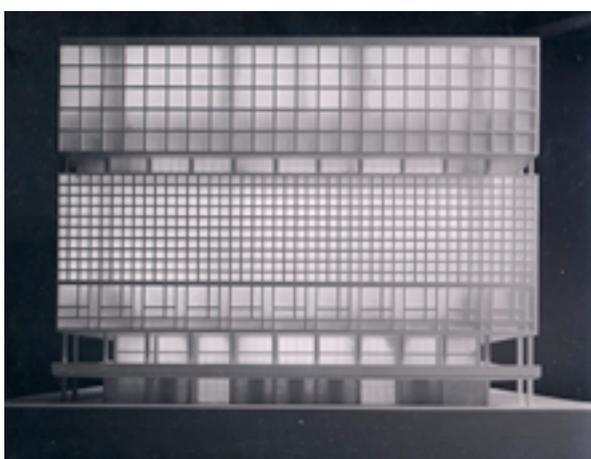
L'abisso non intimorisce un personaggio che ama le profondità, come Sacripanti; lui stesso parlerà della "bellezza dell'abisso che sta in fondo ad ogni cuore". Ma, più che subirlo, Sacripanti l'abisso vuole percorrerlo, vuole servirsi dell'ombra.

Molti anni dopo, nella prolusione del suo corso universitario, Sacripanti dimostra di aver perfettamente capito i rischi del consumismo e della pubblicità che lo nutre: "Il mercato, quindi il potere - scrive - non chiede dei ricercatori di arte sperimentale, ma chiede al contrario tecnici specialisti alienati, affinché l'esito della ricerca dia i risultati voluti e più possibile tranquilli e di conseguenza funzionali al sistema stesso. Contro una ricerca siffatta [...], per sottrarsi alla massiccia

mercificazione, non rimane che il gesto negativo, l'architettura che funzioni come un 'guasto'. Il sistema del potere favorisce la non comunicazione, ed ecco la scienza ridursi a tecnologia di consumo, l'arte a mercato e solipsismo".

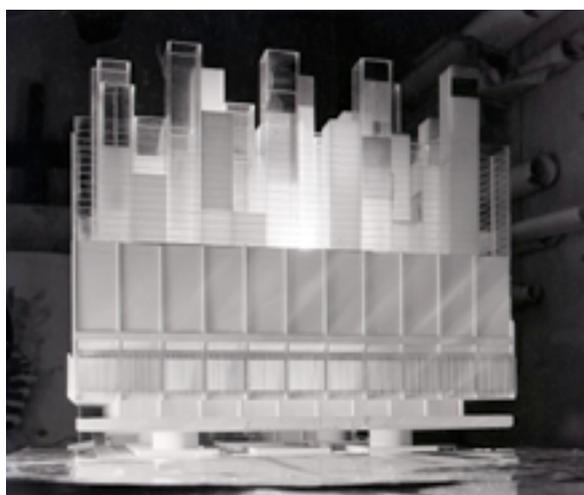
Se il progetto per il Grattacielo Peugeot è la presa di coscienza di un mondo in rapida metamorfosi che comincia a rivelare nuovi caratteri, nuove forme linguistiche, la seconda tappa, il progetto per il Centro per la cura e la rieducazione dei silicotici a Domodossola (1966-1967), guarda al futuro, rivendica il diritto di una società in movimento capace di superare le inibizioni del realismo che pure aveva dato all'Italia un inaspettato ruolo centrale nel mondo del cinema. L'architettura deve sollevarsi da terra, mostrare le possibilità della tecnica di sfidare la forza di gravità. Lo sbalzo, quello che Frank Lloyd Wright aveva definito nella sua biografia "il più romantico e il più libero di tutti i principi costruttivi", diventa il cavallo di battaglia di una concezione in cui l'architettura non sta più necessariamente sotto il cielo ma riempie il cielo, crea trasparenze inedite, commistioni tra l'opera dell'uomo e l'atmosfera, luci e ombre che si librano nel vuoto. Il modello è l'albero che con l'orizzontalità dei rami si libera dal tronco. Ma prima di essere adottato come modello l'albero deve anzitutto moltiplicarsi, trasformarsi in piantagione secondo le regole dell'agricoltura. L'albero deve anche, come quelli dipinti da Mondrian, razionalizzarsi, diventare un albero mentale, diventare "edaburi", parola giapponese proposta da Wright per esprimere il concetto di "alberità", obbedire quindi alla legge dell'ortogonalità, alla quale Le Corbusier nel 1955 aveva dedicato il *Poème de l'Angle Droit*.

Nel 1964 Sacripanti torna ad occuparsi di abitazioni nel concorso di Bagnoli e lo fa convinto ormai che le esperienze realistiche, come quella di Verona, non solo non rispondevano alle esigenze di rinnovamento, ma costituivano quello "che non si poteva più fare". Erano gli anni in cui Giulio Carlo Argan aveva scritto un saggio importante che gli architetti avevano letto con grande interesse. Si intitolava: *Modulo misura e modulo oggetto*. A Bagnoli l'architetto prende posizione a favore del modulo oggetto: gli oggetti modulari, con la loro forma cubica diventano le cellule di un organismo che si forma per aggregazione, per ripetizione per sovrapposizione, per tangenza. Ne nasce un tessuto di volumi puri che si offrono al gioco delle luci e delle ombre. Scrive Sacripanti: "Si è individuato un sottomultiplo minimo come unità di misura di un reticolo spaziale che è diventato la griglia da cui si è proceduto per la progettazione urbanistico-architettonica di tutto il complesso. Questo sottomultiplo, questo modulo, che condiziona e risolve tutta la composizione non è stato estratto come la misura, che potesse rispondere a un prefabbricato industriale o che



risultasse da un lavoro di questo genere, ma è stato fissato da una cubatura che, rappresentando la dimensione della cellula di partenza dell'alloggio si trasforma nella maglia spaziale tipica della struttura [...]. In questa maniera il modulo non è rimasto una invenzione o solo una convenzione tecnologica ma si è caratterizzato in un oggetto che già di per sé dà, nel momento stesso in cui si usa in una determinata quantità, la possibilità di intuire sempre l'ordine di grandezza cui ci si riferisce". In questo caso la massa costruita non si libra nell'aria ma aderisce a una situazione orografica complessa con forti pendenze, e tende, attraverso delle "combinazioni seriali", a creare un tessuto discontinuo in cui "nasce un gioco di trasparenze - è sempre Sacripanti che scrive - che annullano il valore di barriera che dei corpi in linea potrebbero creare, lasciando filtrare luce e paesaggio".

Il 1965 è l'anno del progetto di concorso per il nuovo Teatro Lirico di Cagliari, un progetto che cresce in se stesso e viene sviluppato dall'autore anche dopo il deludente esito finale del concorso. Più che assolvere al compito di offrire a una città una inedita macchina teatrale, il progetto si presenta come il manifesto di una rivoluzione radicale dello



spazio teatrale tradizionale basata sulla convenzione della parete di cristallo. Dell'organismo teatrale viene messo in discussione tutto: la divisione anzitutto tra platea e palcoscenico, la collocazione frontale della scena, il contrasto tra una zona plasmabile in mille modi diversi, che è quella al di là del boccascena, e una zona immutabile in cui si ripete all'infinito lo stesso rito di passività del pubblico di spettatori. Il modo in cui questa rivoluzione si compie è quello di concepire lo spazio teatrale con incredibile capacità visionaria come qualcosa di elastico posto tra l'incudine e il martello: due superfici, un cielo e una terra, che un sistema meccanico consente di modellare a piacimento perché suddivise in tanti prismi, dei veri e propri pixel in cui l'immagine si scompone, che possono salire e scendere e fermarsi dove volta a volta si decide di fermarli per poter creare un luogo di rappresentazione basato sulla frontalità, o un palco centrale posto tra due platee, o una platea tra due palchi o addirittura un unico

A sinistra, dall'alto

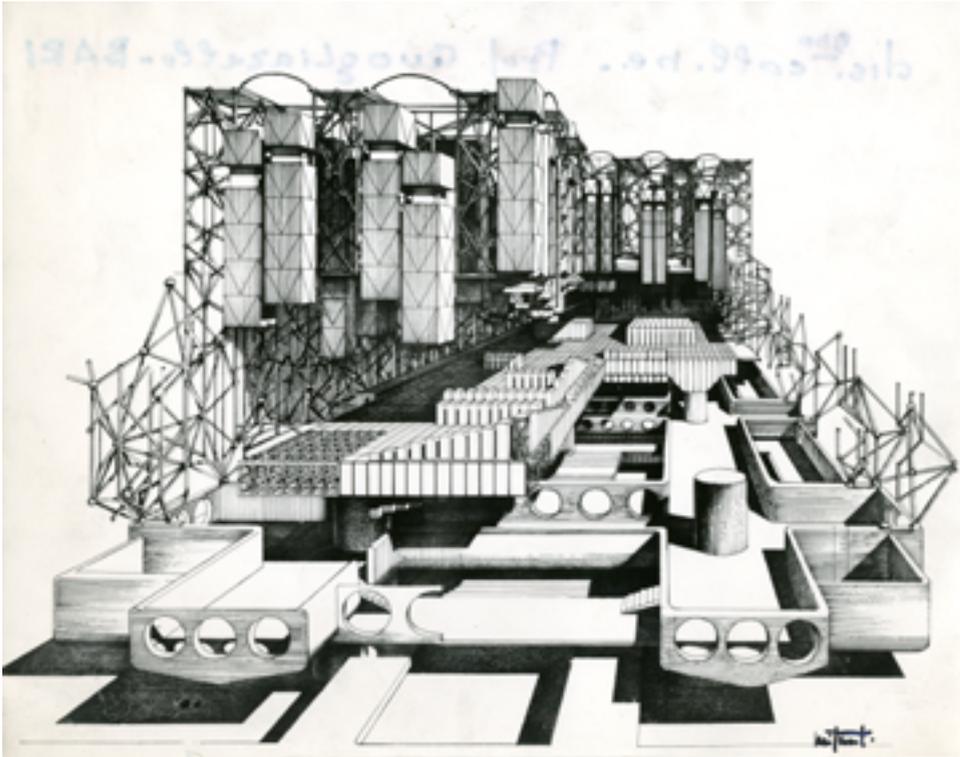
14. M. Sacripanti, Progetto di concorso per il nuovo Teatro Lirico di Cagliari, 1964-1965; con F. Frigerio, A. Nonis, G. Pellegrineschi (automatismi), G. Perucchini (strutture), F. Purini, A. Perilli (secondo premio; motto: "Oui, c'est bon!"). Veduta del modello (prima soluzione, fronte principale).

15. Progetto di concorso per il nuovo Teatro Lirico di Cagliari, 1964-1965. Veduta del modello (prima soluzione, fronte secondario).

A destra, dall'alto

16. Progetto di concorso per il nuovo Teatro Lirico di Cagliari, 1964-1965. Schizzo prospettico.

17. Progetto di concorso per il nuovo Teatro Lirico di Cagliari, 1964-1965. Veduta del modello (seconda soluzione).



A sinistra, dall'alto

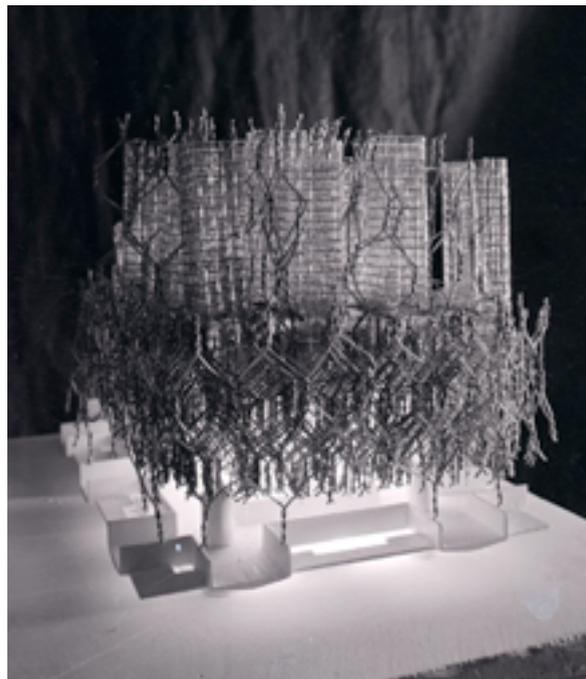
18. Progetto di concorso per il nuovo Teatro Lirico di Cagliari, 1964-1965. Sezione prospettica.

19. Progetto di concorso per il nuovo Teatro Lirico di Cagliari, 1964-1965. Veduta del modello (soluzione definitiva).

A destra, dall'alto

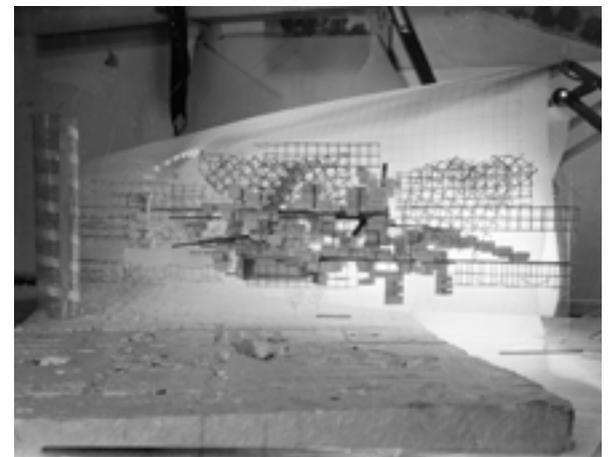
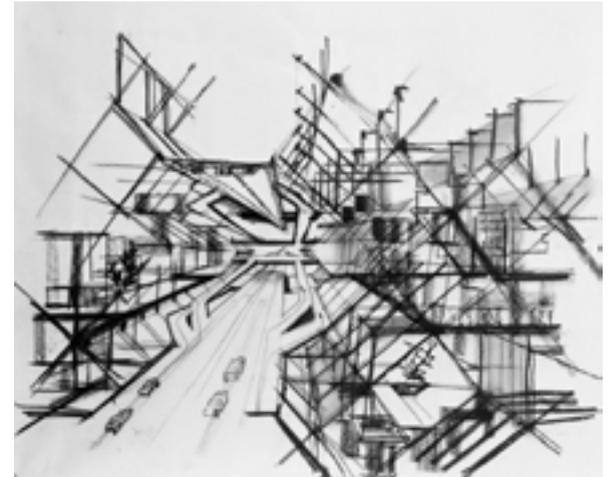
20. M. Sacripanti, Progetto per una Città-ponte sullo Stretto di Messina, 1965; con F. Purini. Veduta prospettica.

21. Progetto per una Città-ponte sullo Stretto di Messina, 1965. Veduta del modello.



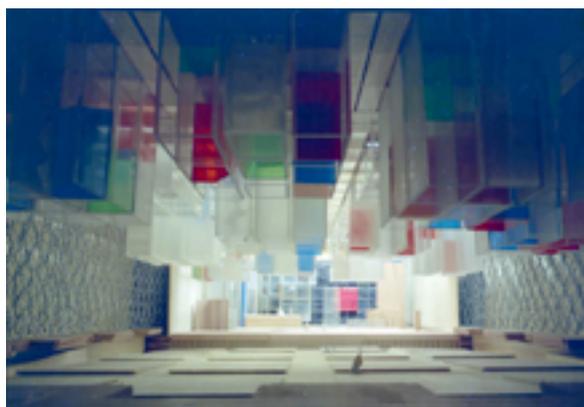
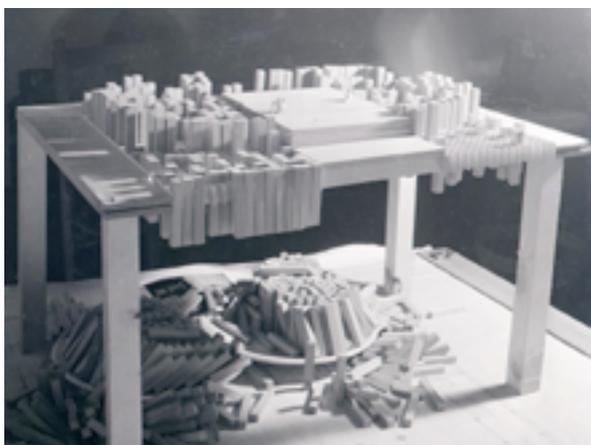
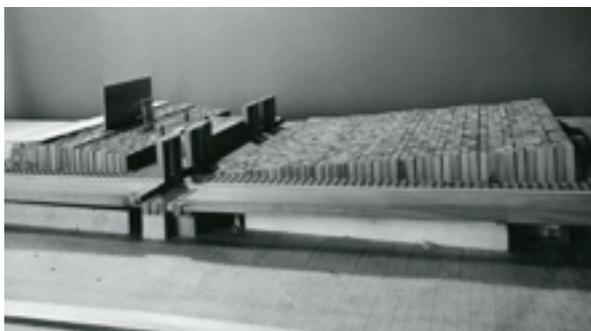
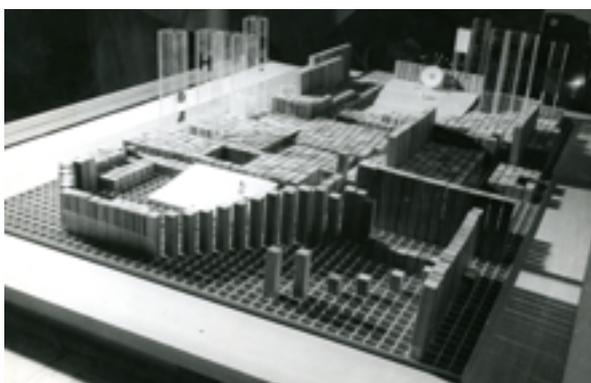
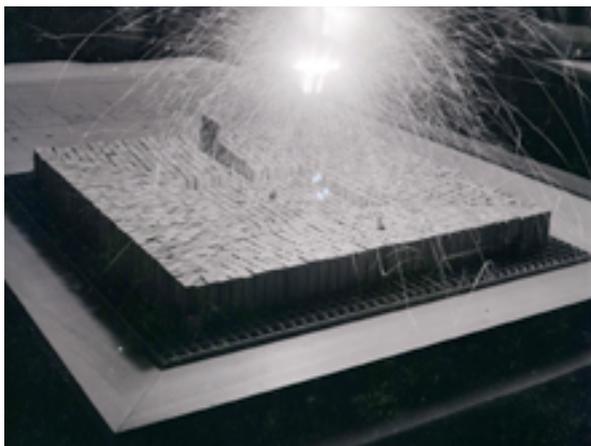
spazio in cui spettatore e attore convivano, come molti anni dopo Ronconi riuscirà a fare a Milano, in piazza del Duomo, con lo spettacolo dell'*Orlando Furioso*, smembrandone la rappresentazione in episodi fruibili in contemporanea da gruppi diversi di spettatori.

Il progetto, da quanto appare dalle immagini conservate nel Fondo Sacripanti dell'Accademia Nazionale di San Luca, disegni, schizzi e bellissime



fotografie del modello, molte delle quali eseguite da Oscar Savio, ha avuto diverse fasi di elaborazione. L'involucro originario era un volume prismatico disegnato con grande eleganza ma che comunque "racchiudeva" la macchina, separandola nettamente dallo spazio esterno. Nella seconda versione la scatola, seguendo una suggestione wrightiana continuamente ripresa da Bruno Zevi, si scompone. Anzi, Sacripanti non si accontenta di scomporla in lastre, come aveva fatto Mies a Barcellona, ma la smaterializza; la trasforma in una rete filtrante suggerita attraverso un plastico scultoreo che manifesta chiaramente la volontà di estendere il sistema flessibile dell'interno al volto esterno dell'edificio. La terza tappa poteva essere la trasformazione del teatro in città; e l'ipotesi formulata da Sacripanti nel 1965 per una Città-ponte sullo Stretto di Messina, come un traliccio che invade il paesaggio e si offre con i suoi spazi a una infinità di possibili usi, come le fronde di un albero offrono una trama per i nidi degli uccelli, non è che una estensione all'infinito della sua idea di teatro, teatro della vita e quindi mobile, flessibile, soggetto alla potente attrazione della terra e del cielo.

Dobbiamo ringraziare Sacripanti di aver continuato a progettare anche dopo la sconfitta (a quel concorso

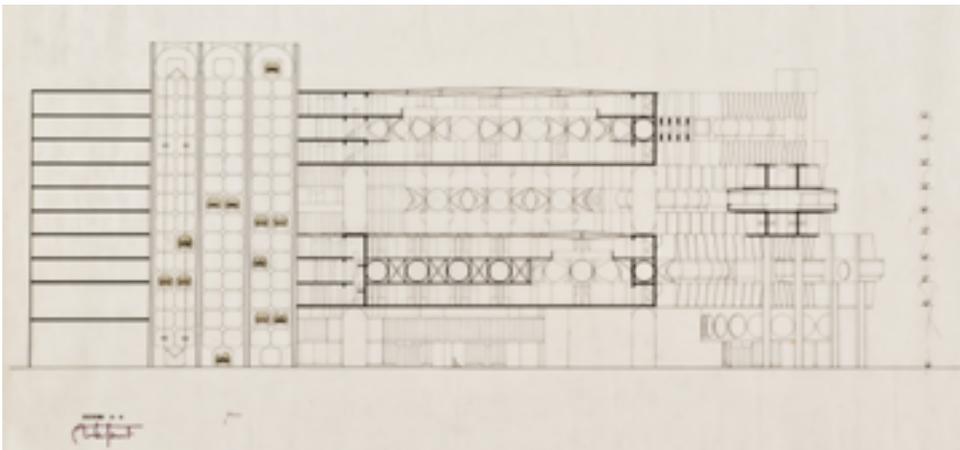
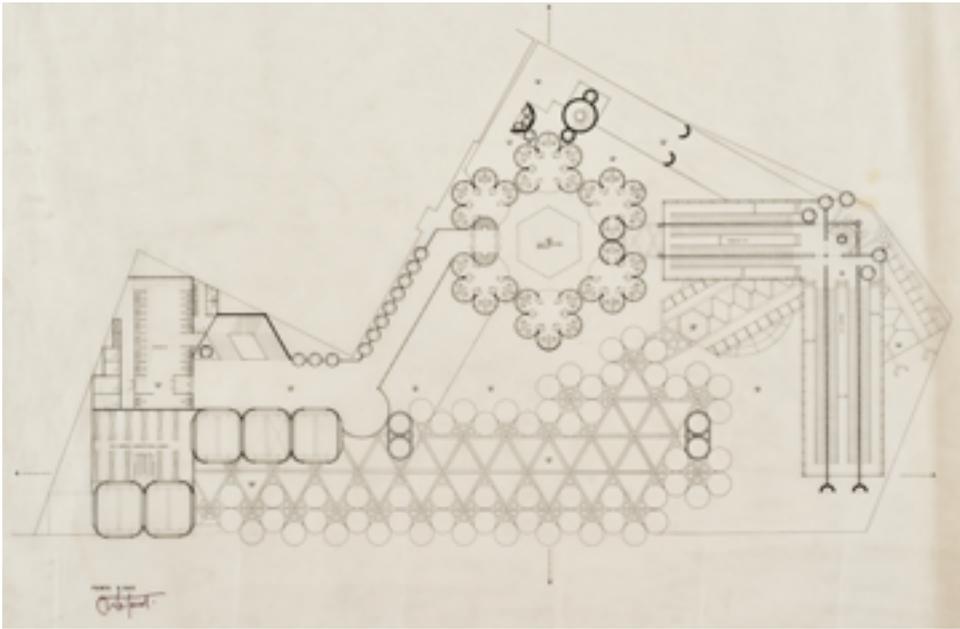


A sinistra, dall'alto
22-25. Progetto di concorso per il nuovo Teatro Lirico di Cagliari, 1964-1965. Interno: veduta del modello (composizioni e scomposizioni).

A destra, dall'alto
26. Progetto di concorso per il nuovo Teatro Lirico di Cagliari, 1964-1965. Schizzo prospettico dell'interno.

27. Progetto di concorso per il nuovo Teatro Lirico di Cagliari, 1964-1965. Veduta del modello (interno, soluzione definitiva).

ottenne un consolatorio secondo premio) perché ci ha consegnato la storia di una utopia operante nella sua virtualità contagiosa e illimitata, partendo da un nucleo ben definito per "spaziare" sempre più al di là del possibile o addirittura del concepibile. Il mio progetto di Dikaia del 1968, la città che si forma



A sinistra, dall'alto

28. M. Sacripanti, Progetto per i nuovi Uffici della Camera dei Deputati a Roma, 1967; con F. Frigerio, G. Pellegrineschi, G. Perucchini, F. Purini (motto: "Omaggio a Mafai"). Pianta quota 14,40.

29. Progetto per i nuovi Uffici della Camera dei Deputati a Roma, 1967. Sezione.

A destra, dall'alto

30. Progetto per i nuovi Uffici della Camera dei Deputati a Roma, 1967. Schizzo prospettico.

31. Progetto per i nuovi Uffici della Camera dei Deputati a Roma, 1967. Veduta prospettica. FFMAAM Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva A.A.M. Architettura Arte Moderna.

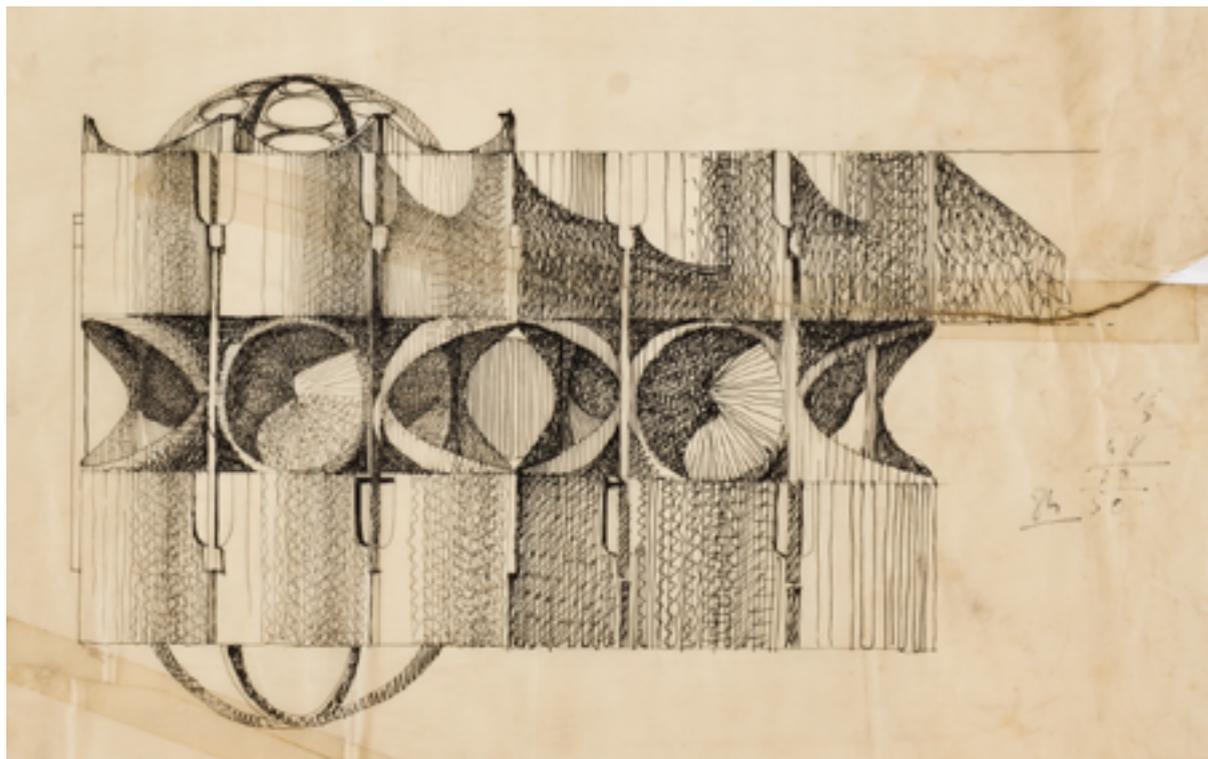
ascoltando i desideri dei cittadini, doveva molto – lo confesso – al progetto di Sacripanti, anche se voleva garantire – utopia nell'utopia – la partecipazione creativa dei cittadini e la pluralità linguistica.

Il progetto del Teatro di Cagliari portò Sacripanti sulla scena mondiale e apparve come il modo di continuare la ricerca di Walter Gropius del Total Theatre nel clima che si era creato negli anni Sessanta di fiducia nelle possibilità estreme della tecnologia, creata dalle immagini proposte da Yona Friedman, da Robert Le Ricolais, da Konrad Wachsmann, da Frei Otto, e la cultura italiana aggiungeva con Sacripanti a questa fiducia salvifica nella tecnica un istintivo rispetto per l'armonia e la bellezza della forma plastica. La ricerca di nuove spazialità è andata avanti, anche in questi ultimi decenni, pure se al rigore e alla ispirazione etica si è spesso sostituito l'arbitrio individuale, l'auto-referenzialità e la spettacolarità fine a se stessa. Molti giovani però si rivolgono oggi a Sacripanti per recuperarne il rigore e la vastità

di orizzonti, in cerca di un metodo, e dobbiamo ringraziare l'Accademia Nazionale di San Luca e il MAXXI, Franco Purini, Laura Thermes, Maria Luisa Neri e Alfonso Giacotti, per la loro battaglia in atto per non dimenticare Sacripanti. Generazioni diverse si scambiano fiaccole a dispetto di chi vorrebbe cancellare ogni tradizione, anche quella del nuovo. Nel 1967 Sacripanti partecipa al concorso per gli Uffici della Camera dei Deputati da costruirsi accanto alla facciata di Montecitorio di Ernesto Basile che i romani avevano definito con intelligente ironia "il croccante".

Il concorso vedeva schierate tre diverse generazioni e rispecchiava le tendenze che si erano sviluppate in quegli anni. Giovanni Muzio, Giuseppe Samonà e Ludovico Quaroni, insieme a Saverio Muratori, che giocava in sordina con i suoi allievi, rappresentavano le generazioni dei maestri; Sacripanti la generazione di mezzo e il GRAU, Nino Dardi, Mario Manieri Elia, Francesco Bonfanti e il sottoscritto, le ultime generazioni che si affacciavano senza timidezze nell'arengo dell'architettura di allora.

Il concorso si concluse con un niente di fatto e un rimborso spese per ben quattordici progetti, messi tutti sullo stesso piano. Guglielmo De Angelis



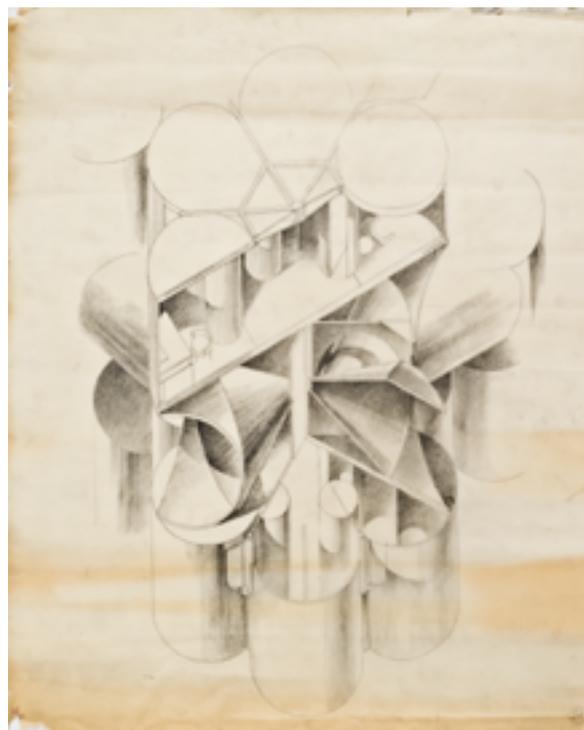
32. Progetto per i nuovi Uffici della Camera dei Deputati a Roma, 1967. Studio per il prospetto.

33. Progetto per i nuovi Uffici della Camera dei Deputati a Roma, 1967. Veduta assonometrica.

d'Ossat, di cui in quel momento ero assistente, mi disse che la commissione, di cui faceva parte insieme a Pier Luigi Nervi, si trovò d'accordo nel non assegnare premi perché i progetti migliori avevano tutti "la febbre a quaranta". Quello di Sacripanti, insieme al progetto del GRAU, era il più clamoroso e più lontano dalle aspettative moderate della commissione. Portava avanti la intuizione di Domodossola di una architettura che si stacca dalla terra, si unisce alle nuvole e punta sul gioco delle trasparenze; una architettura di piloni e di ponti, imparentata con *Le Carceri* di Piranesi ma anche con le ardite ipotesi di Kenzo Tange della città pensile sul mare.

Come vedremo nel progetto per il Museo della Scienza, l'aspetto più originale che distingueva il progetto di Sacripanti dagli altri era l'imprevedibile interesse per l'aggregazione di cellule secondo schemi simmetrici di evidente fascino decorativo, da mettere in relazione forse con le ricerche contemporanee di Frei Otto sulle cellule componibili. Si può pensare che l'architetto avesse percepito la tendenza delle macchine a cambiare radicalmente morfologia e volesse esprimere un "macchinismo aggiornato" che traesse origine da uno sguardo curioso e indiscreto nell'interno dei grandi computer o degli apparecchi della comunicazione: i fili intrecciati, i circuiti stampati con le saldature brillanti e i transistor, i primi *led* puntiformi e quell'universo magico che appariva allora particolarmente seducente quando si entrava negli *enclaves* delle grandi banche o nelle sagrestie dell'Università.

Il tono della ricerca è dato dalla relazione che parla



con insistenza del rapporto con Roma: il progetto vuole aderire alle tensioni di una realtà evolvente, dinamica, funzionale e meccanica. Propone nuove strutture, materie e figurazioni, nel senso che sono implicite, spesso attive nelle nostra vita e cultura; come sempre, conquistando una immagine aperta, tesa e aggiornata si recupera l'eredità fondamentale

34. M. Sacripanti, Progetto per il Padiglione italiano all'Esposizione Universale Expo '70 a Osaka, 1968; con A. Nonis, M. Decina (strutture mobili), G. Perucchini (strutture), F. Purini, A. Latini, A. Perilli, R. Pedio, G. Leoncilli Massi. Veduta del modello.

35. Progetto per il Padiglione italiano all'Esposizione Universale Expo '70 a Osaka, 1968. Veduta prospettica.

36. *Epitonium scalare*. Fotografia di Paolo Portoghesi.

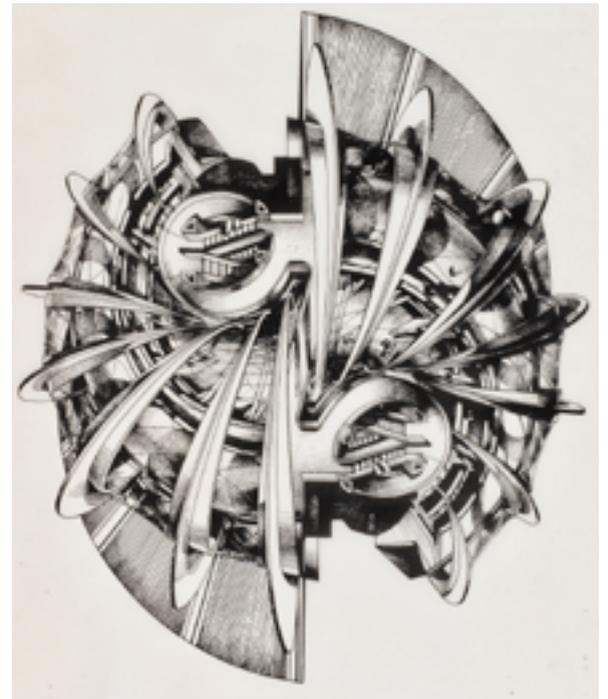
del passato. Applicando in pieno prefabbricazione, automazione, aggregazione e connessione abbiamo ritrovato l'energia e la tessitura spregiudicata e risonante di Roma.

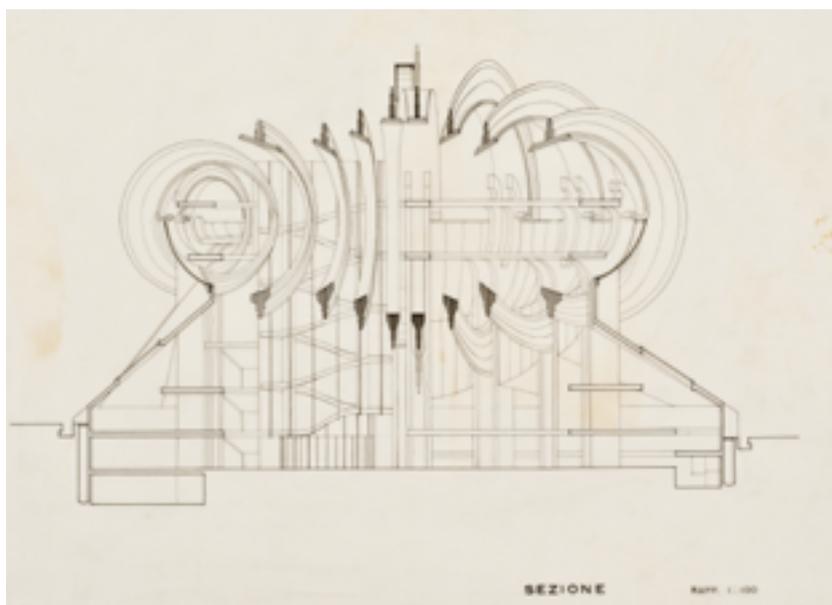
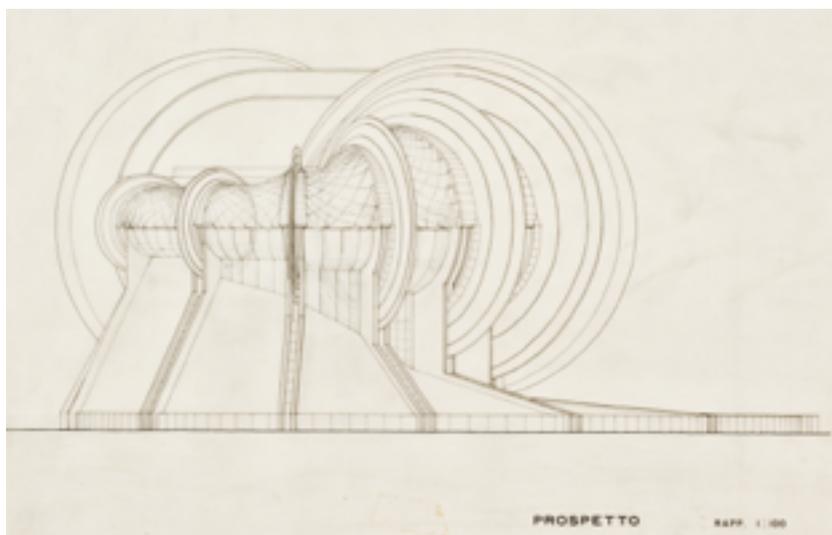
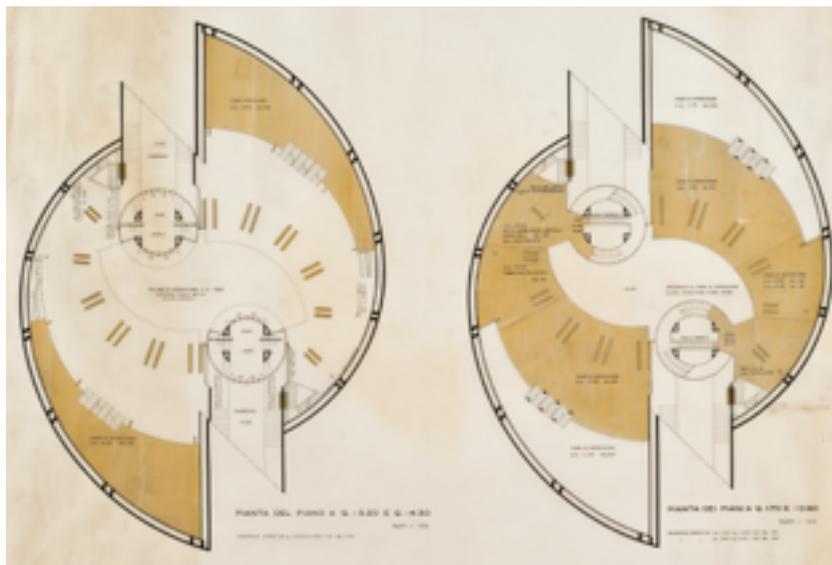
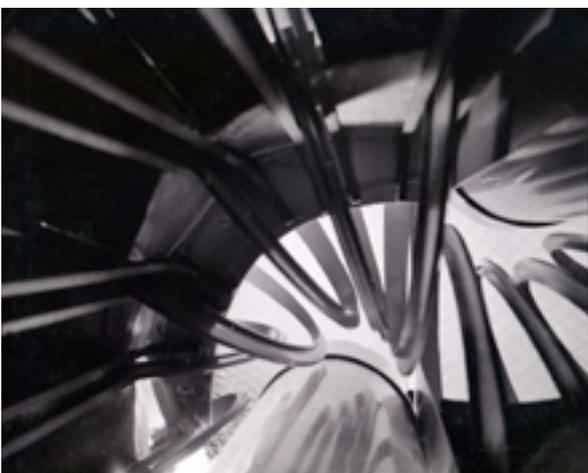
Manfredo Tafuri, al suo esordio in veste di critico autorevole del presente, non si preoccupa di capire, ma applica con furore la critica giudiziaria per giungere alla famosa conclusione che paragona il progetto a una *punk sculpture*, una scultura fatta di rifiuti. "La distruzione della forma è totale. L'osservatore è immerso violentemente in un'orgia di spazi esplosi, di oggetti ammassati e violentati, di vuoti allucinanti [...]. La tecnologia enfatizzata da Sacripanti è il prodotto di una mistura venefica, non di una balsamica distillazione. Essa penetra la forma architettonica sconvolgendola, riducendola ad un ammasso di cose private di ordine e lasciando l'architetto di fronte ad una ossessiva montagna di rifiuti che, malgrado tutto, egli tenta di organizzare". A rilleggerlo oggi questo scritto, a distanza di mezzo secolo, qualcosa non torna. Il critico ha evitato lo sforzo di capire quanto c'è di aleatorio e di ironico nel progetto, attribuendo all'autore una forma di nichilismo violento, lontano mille miglia dalla gioiosa parata di sbalzi, di ponti che danno conto di una lettura personale della città e mettono in rilievo la disordinata bellezza di molti dei luoghi più segreti di Roma: il Portico di Ottavia, la salita del Grillo, la rampa dei Savelli sull'Aventino, l'arco della ciambella, l'arco di Druso, le situazioni spaziali imprevedibili e surreali formate dai cavalcavia che uniscono i palazzi, dai ruderi che mettono fuori scala il tessuto edilizio. Così l'affettuosa ironia e il candore vengono scambiati per una volontà distruttiva.

A distanza di molti anni, nel 1989, Sacripanti insiste sull'ironia: "inventai questo luogo finto per persone finte [...] però a rivederlo a posteriori, questo apparente gioco di oggetti che restano come sospesi 'tra il carnevale e la quaresima' non era proprio male, era ironico". Ancora una volta l'autocritica batte la critica di molte leghe.

Siamo arrivati così al 1968; gli studenti si asserragliano nelle università e mimano una rivoluzione che la classe operaia guarda da lontano con indifferenza. Sacripanti partecipa al concorso per il padiglione della Expo di Osaka inventando una architettura semovente che pulsa come il cuore di un animale dotato di sistema circolatorio, ricordo forse di un Pantheon "messo in moto", dove la cupola diviene un sistema di lame in bilico e le murature sembrano trasparenti, memoria forse della capanna e della tenda. Di certo il progetto esprime con chiarezza la volontà di "riscoprire uno spazio del tempo dove l'ombra frantumata, non più statica, lascia il cielo elusivo ed abitabile insieme".

Acciaio e plastica gli consentono di creare un fantastico orologio, un meccanismo preciso e nello stesso tempo mutevole, un inno alla mutevolezza





programmata. La struttura divisa in due parti inversamente simmetriche è costituita da una serie di anelli di acciaio che crescono progressivamente di dimensione, come avviene nelle conchiglie. I cerchi poi sono collegati da veli di plastica translucida. Non mi sembra possibile che Sacripanti non abbia osservato e studiato il celebre *Epitonium scalare*, una conchiglia un tempo rarissima che Caterina di Russia acquistò per una somma incredibile e che

Pagina a fronte, a sinistra, dall'alto

37. *Nautilus*, sezione della conchiglia. Fotografia di Paolo Portoghesi.

38. Progetto per il Padiglione italiano all'Esposizione Universale Expo '70 a Osaka, 1968. Veduta del modello. Fotografia polarizzata di Oscar Savio.

39. Progetto per il Padiglione italiano all'Esposizione Universale Expo '70 a Osaka, 1968. Veduta del modello.

A destra, dall'alto

40. Progetto per il Padiglione italiano all'Esposizione Universale Expo '70 a Osaka, 1968. Piante vari livelli.

41. Progetto per il Padiglione italiano all'Esposizione Universale Expo '70 a Osaka, 1968. Prospetto.

42. Progetto per il Padiglione italiano all'Esposizione Universale Expo '70 a Osaka, 1968. Sezione.

In questa pagina

43-44. M. Sacripanti, Progetto per il nuovo Museo nella zona degli Eremitani a Padova, 1968; con A. Nonis, G. Pellegrineschi, G. Perucchini, F. Purini. Schizzi prospettici degli spazi espositivi.

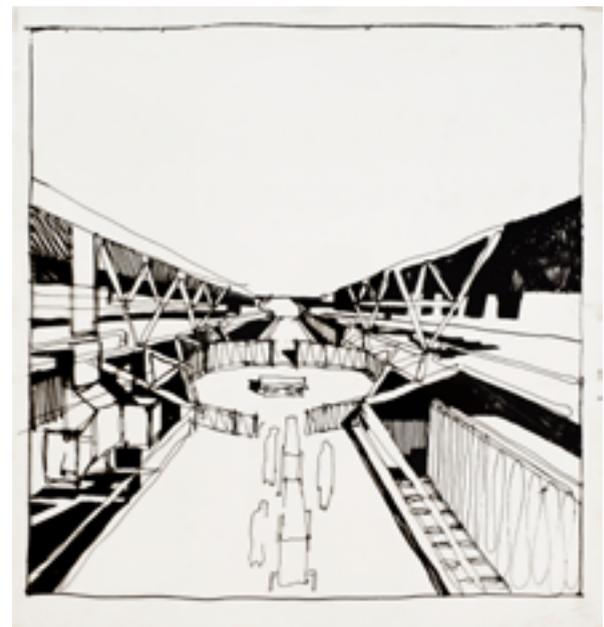
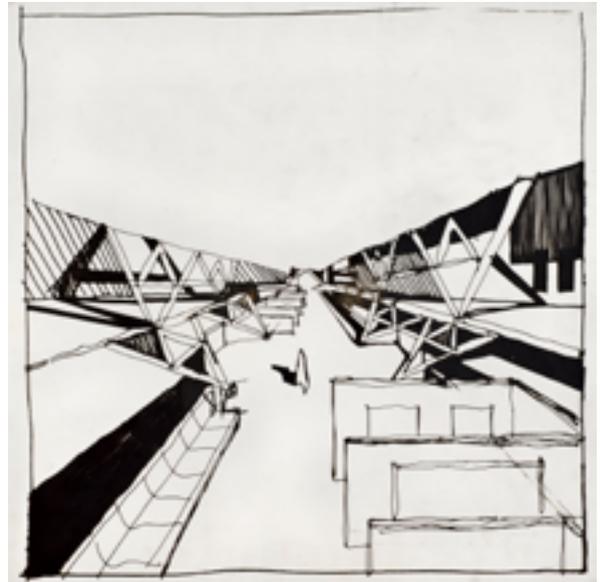
ora si può comprare anche sulle bancarelle di Porta Portese; una conchiglia in cui il guscio è ritmato e irrigidito da una serie di anelli che diventano sempre più grandi verso l'orifizio. Sacripanti accosta in senso inverso di crescita due volumi in tutto simili a due conchiglie del genere, colloca tra l'una e l'altra due scale a chiocciola e crea per il raccordo a terra una doppia superficie conica.

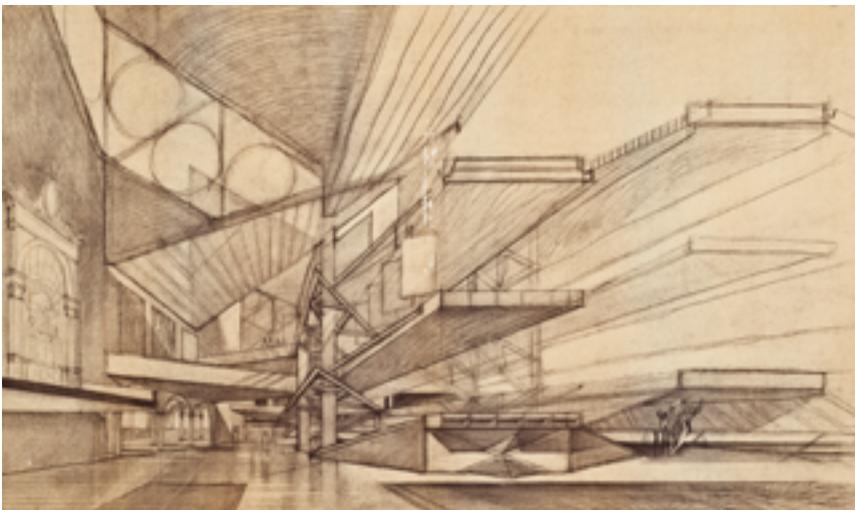
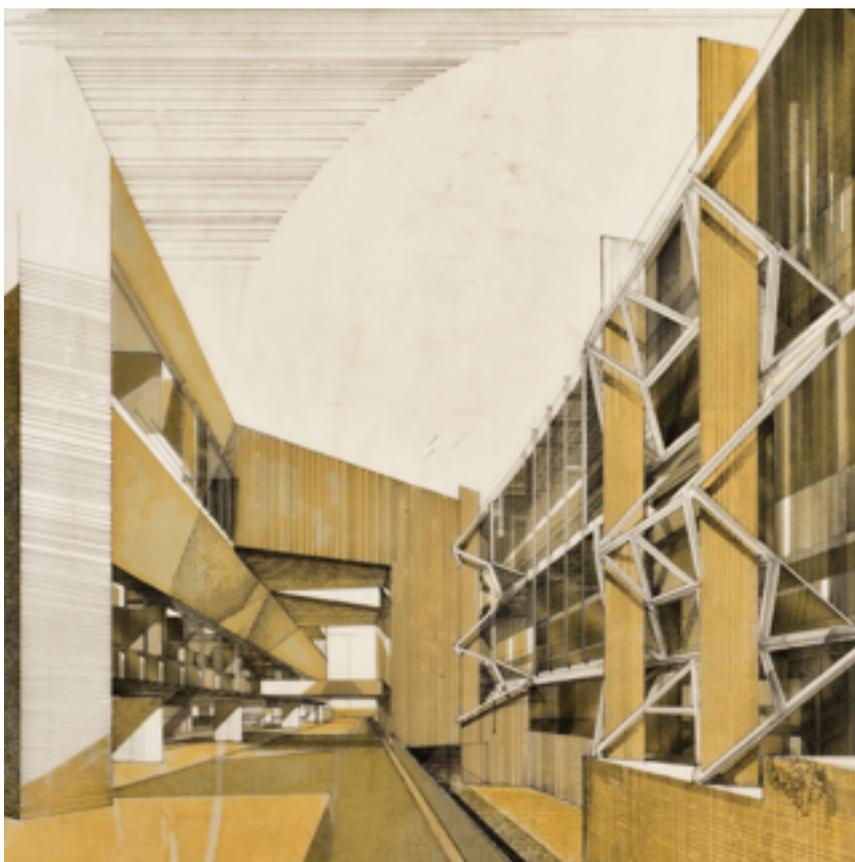
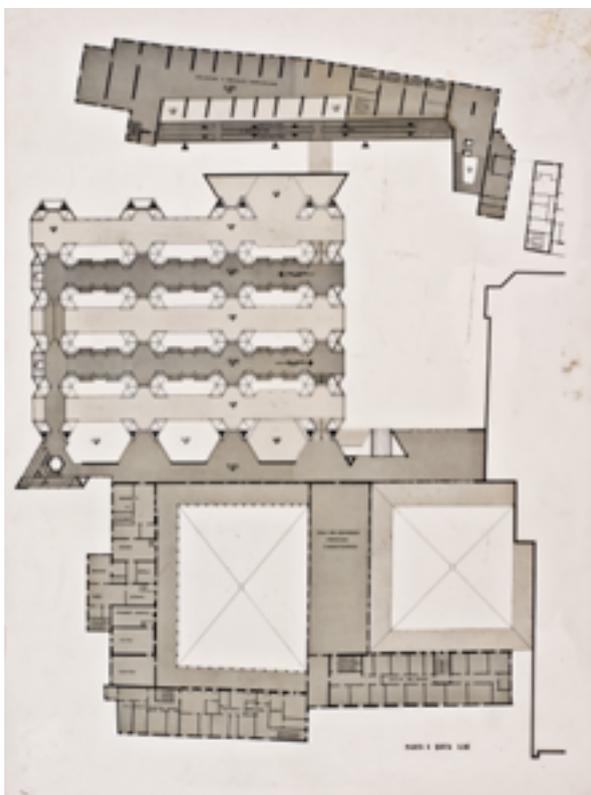
La sfida si rivolge direttamente a un edificio mitico, anch'esso dotato di parti mobili: il Monumento alla III Internazionale progettato nel 1919, l'anno della Rivoluzione d'Ottobre, e del quale, proprio nel 1968, era stata realizzata in Svezia la prima ricostruzione postuma. L'edificio immaginato da Tatlin conteneva all'interno quattro volumi rotanti, destinati ad ospitare le più importanti istituzioni statali: un cubo, una piramide, un cilindro e una semisfera, inseriti uno sopra l'altro in mezzo a una struttura metallica elicoidale alta 400 metri il cui asse era inclinato come l'asse di rotazione terrestre. Ciascuno dei volumi ruotava con velocità diversa. Il cubo doveva impiegare un anno per compiere una rotazione completa, la piramide un mese, il cilindro un giorno e la semisfera un'ora. La simbologia cosmica era evidente e anche il riferimento alla biblica Torre di Babele, solo che il significato doveva essere l'opposto di quello biblico: la torre doveva rappresentare non la *ὑβρις* (*hybris*), la sfidante dismisura, ma la incontrastata vittoria della autonomia dell'uomo da qualunque entità superiore. Sacripanti non si preoccupa troppo della differenza tra il clima intellettuale post-rivoluzionario e quello della Italia democristiana di allora. Il compito era quello di mostrare in Giappone l'immagine di una società che si era evoluta lentamente senza scosse e rotture e che comunque era in movimento; un paese che era diventato una potenza industriale in via di sviluppo e ospitava un manipolo di intellettuali tutt'altro che ossequianti e allineati. D'altra parte le dimensioni del padiglione pensato per Osaka erano in scala con l'Italia del tempo, non più di 25 metri in altezza, un percorso affascinante all'interno di una specie di strumento musicale, una cornamusa o una fisarmonica racchiusa in teli di plastica, con un involucro capace di muoversi dilatarsi e contrarsi, una sorta di accompagnamento e di stimolo al flusso musicale dei visitatori. Una specie di apparato digerente, forse.

Nelle grandi Expo che si sono succedute nel tempo dopo Osaka, e soprattutto negli ultimi decenni, abbiamo visto padiglioni di ogni forma e dimensione, oggetti sorprendenti fatti per attrarre e stupire. Ma la piccola chiocciola di Sacripanti, simile a un animaletto, a una lumachina forse, o piuttosto a un gioiello, a un amuleto, mantiene senza dubbio ancora il primato della eleganza, della organicità, della accattivante bellezza.

Sempre nel 1968 Sacripanti si cimenta, a Padova,

per la prima volta, con il tema congeniale del museo. Congeniale perché nel mondo dell'arte il contrasto tra il futuro da anticipare e il presente in cui inserirsi si attenua e sparisce, e il tema è quello di plasmare uno "spazio altro", lo spazio dell'arte intesa come conoscenza ma anche come libera espressione dell'inconscio. Il progetto nasce in aperta polemica con l'idea stessa di museo come luogo di contemplazione e di conservazione. Il nuovo museo non deve quindi essere un rispettoso scrigno neutrale in cui ciascuna opera possa coltivare la propria autonomia, un luogo del silenzio in cui ogni opera parla di sé stessa, ma, al contrario, una macchina suggestiva in sé in cui le opere entrano ciascuna a suo modo in un contenitore dalla forza





travolgente. Opere pensate quasi sempre per stare dentro uno spazio architettonico avrebbero così ritrovato, a suo modo di pensare, una postura più simile a quella originaria.

Il rischio diventa quello di passare dal silenzio a un rumore assordante, o meglio una musica, una sorta di composizione elettronica che mette in agitazione il pensiero anche se fa male alle orecchie. A parte il problema espositivo dal quale si poteva ovviamente dissentire, ma che avrebbe comunque ricevuto una soluzione di indubbio interesse, l'immagine architettonica era estremamente rigorosa e coerente. La struttura metallica godeva di una visibilità



Pagina a fronte, a sinistra, dall'alto

45. Progetto per il nuovo Museo nella zona degli Eremitani a Padova, 1968. Veduta prospettica d'insieme.

46. Progetto per il nuovo Museo nella zona degli Eremitani a Padova, 1968. Pianta quota 5,00.

A destra, dall'alto

47. Progetto per il nuovo Museo nella zona degli Eremitani a Padova, 1968. Veduta prospettica.

48. Progetto per il nuovo Museo nella zona degli Eremitani a Padova, 1968. Veduta prospettica dello spazio espositivo.

49. Progetto per il nuovo Museo nella zona degli Eremitani a Padova, 1968. Veduta del modello.

In questa pagina, a sinistra, dall'alto

50. M. Sacripanti, Progetto per una chiesa a Partanna, Trapani, 1972. Veduta prospettica del fronte principale.

51. Progetto per una chiesa a Partanna, Trapani, 1972. Prospetto interno.

A destra, dall'alto

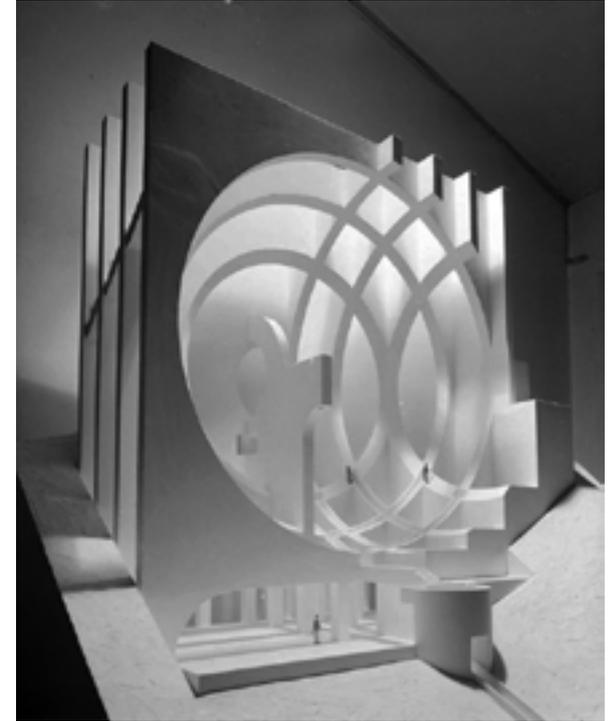
52. Progetto per una chiesa a Partanna, Trapani, 1972. Veduta del modello.

53. M. Sacripanti, Progetto di un Museo della Pace a Montecassino per la scultura di Umberto Mastroianni, 1974; con F. Purini. Veduta del modello.

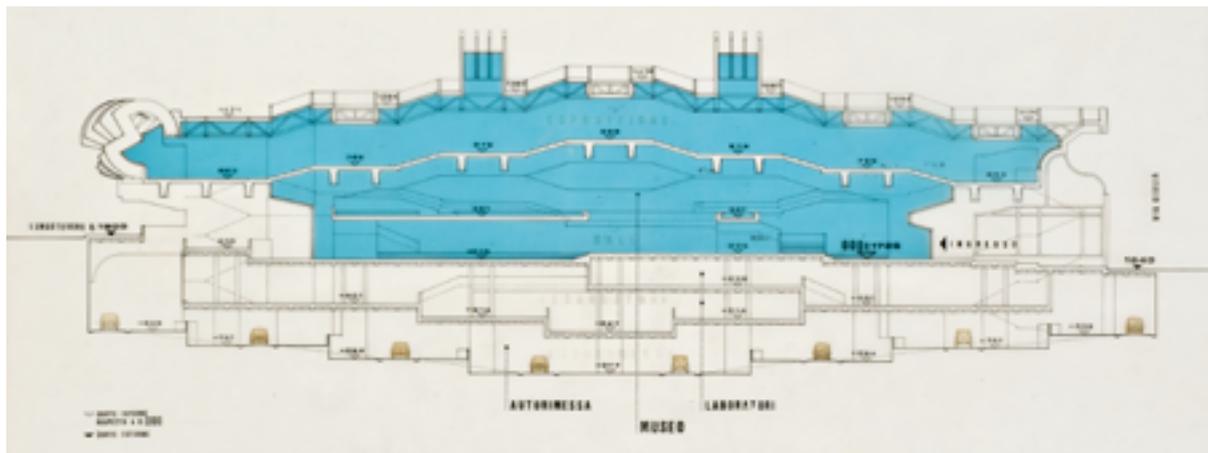


integrale da ogni punto di osservazione poiché non vi erano suddivisioni tra gli spazi interni e l'uso di elementi tubolari inclinati avrebbe creato un insieme di cellule esagonali, in un *continuum* spaziale variabile, controllato per quanto riguarda la intensità luminosa e le caratteristiche ambientali per mezzo di cellule e di sensori: una macchina per esporre che avrebbe trovato una allora imprevedibile consonanza con quell'arte dell'*happening* e dell'allestimento che ha preso consistenza negli ultimi decenni.

Negli anni Settanta Sacripanti affronta anche il tema della chiesa a Partanna con un progetto di cui bisognerebbe realizzare, per comprenderlo a fondo, una ricostruzione digitale che ne consenta una compiuta lettura visiva. Dai disegni rimane impresso nella memoria il tema dei cerchi concentrici ricavati dalla intersezione di una sfera con due serie ortogonali di setti sorgenti da terra. Ne deriva uno spazio colto allo stato germinale, enunciato nella sua assolutezza, che mette in contatto un sotto tenebroso con un sopra inondato dalla luce che filtra tra un cerchio e l'altro e trasforma lo spazio percorribile in



un'emozionante ascesa affermata e negata come cosa nello stesso tempo possibile e impossibile: forse una metafora della fede in cui ancora una volta ombra e luce entrano in insanabile conflitto. Viene in mente quello che Sacripanti affermava a proposito della nascita di un progetto, simile a quella di un bambino. La stessa immagine riappare nel Monumento alla Pace (1974) progettato sulle pendici del Monte



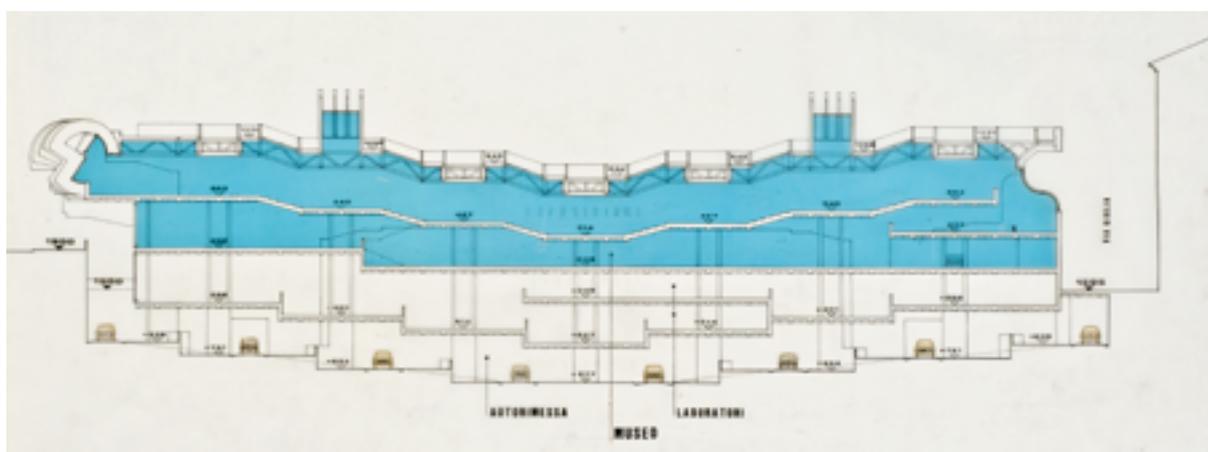
54-55. M. Sacripanti, Progetto per un Museo della Scienza in via Giulia a Roma, 1982-1983. Sezioni.

Pagina a fronte, dall'alto

56-57. Progetto per un Museo della Scienza in via Giulia a Roma, 1982-1983. Fronte verso via Giulia (fotomontaggi).

58. Progetto per un Museo della Scienza in via Giulia a Roma, 1982-1983. Schizzi prospettici lungo via Giulia.

59. Michelangelo Buonarroti, profili per le porte del vestibolo e della sala della Biblioteca Laurenziana. Firenze, Fondazione Casa Buonarroti.



Cassino per un'opera dello scultore Umberto Mastroianni, in cui il dialogo con l'esplosione plastica della scultura e l'architettura ha qualcosa di magico nel formarsi di un imprevedibile accordo tra due modi contrastanti di trattare la materia che pure generano una reciproca sussidiarietà.

Con il progetto per il Museo della Scienza da realizzare in via Giulia, Sacripanti si confronta con l'antico e dimostra quanto complesso, intenso, contraddittorio sia stato per lui il rapporto con la tradizione, fatto di amore ma anche di riverenza e di reciproca intoccabilità, come se veramente il tempo separasse per sempre attraverso distanze incolmabili quello che si deposita sulla terra. Tutto questo vivendo in una città come Roma in cui i tempi si intrecciano, si sovrappongono, si mescolano e le forme continuamente riappaiono, rinascono identiche e nuove, così come è avvenuto nei rinascimenti che si sono susseguiti nei secoli.

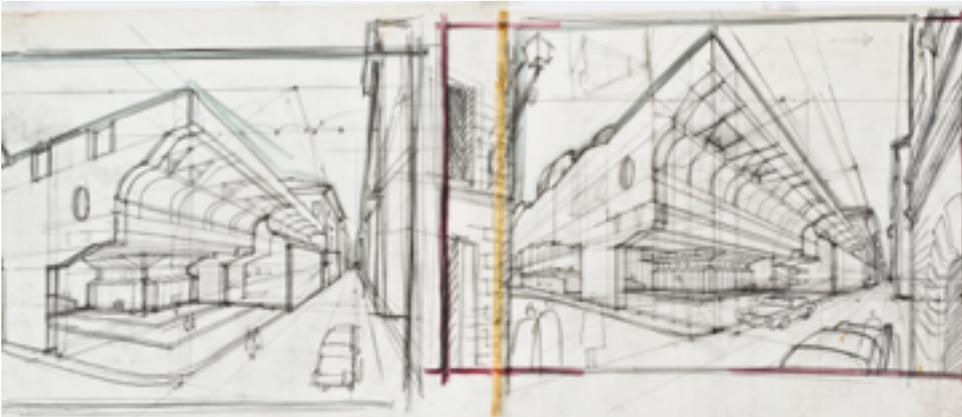
“Per me l'antico esiste solo perché vado al museo, non perché 'amo l'antico', nel senso che per me è un mito”, dichiara Sacripanti polemicamente a proposito del progetto di Forlì. Ma poco prima aveva affermato: “Nella mia produzione ho sempre

cercato di recuperare la memoria antica e riordinare gli stimoli dell'inconscio”. E, ancora: “[...] se ariamo il passato scopriamo nel tessuto apparentemente unito dei tempi, improvvise fratture, distanze dove spazio e tempo si impennano lasciandosi alle spalle quanto non serve più: nel fluire cala, o si coagula, un filtro. Oltre le scorie consumate procede l'origine del fluire ed il segno dei simboli è mutato, è nato un futuro”. Qualcosa di simile aveva scritto Heidegger. “Progettare – scrive Sacripanti – è oggi anche proporre un tipo di simbiosi tra passato e futuro. Il passato: la nostra cultura, la tessitura i ogni riferimento vivo; il futuro: la nostra molteplicità”. Non meno significativo del rapporto creativo con la storia sono le osservazioni entusiaste sul tema della cupola. “La cupola ci riconduce all'origine, ci riconduce ai genii, ai segni primordiali del positivo e del negativo”.

Il progetto di via Giulia è rimasto sulla carta per la miope ostilità delle soprintendenze. Ma, al di là di ogni esteriore ripulsa per una pretesa estraneità rispetto all'antico, esso è la dimostrazione di una volontà di connessione, di armonia, non solo e non tanto con l'ambiente, con gli edifici confinanti,



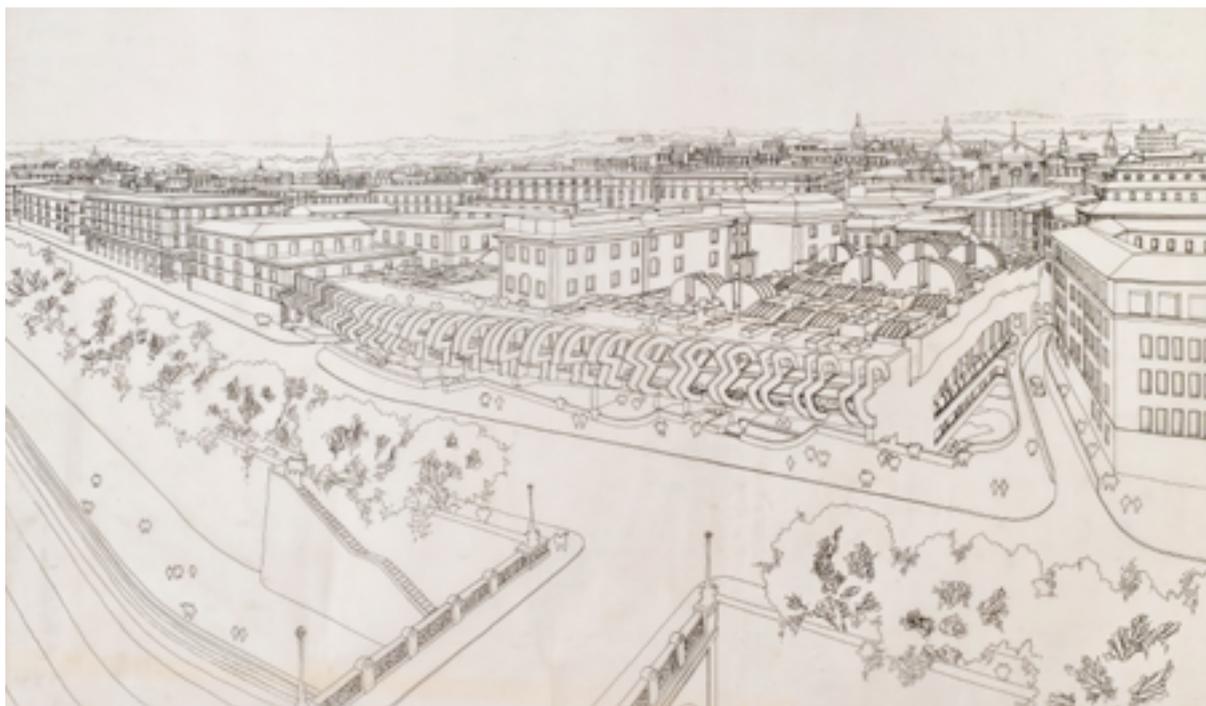
quanto con lo spirito della città: con il *Genius Loci*. Naturalmente il progetto va letto più che come un insieme di pareti e di strutture come un insieme di spazi. Osserviamo l'affaccio verso via Giulia – non la chiamo facciata per non offendere l'avversione teorica dimostrata dall'architetto verso questo elemento della architettura. Sacripanti si accorge anzitutto della importanza della quinta costituita dal Carcere di Antonio del Grande, uno degli esempi di semplicità barocca. Ne continua per un tratto la cesura orizzontale creando una dichiarata parentela, anche con l'inclinazione della parete, e scegliendo poi, per il corpo di fabbrica, una altezza minore che lascia al vecchio edificio un ruolo dominante. Il muro che realizza questo rapporto si conclude con un grande squarcio, un invito a entrare che non rinuncia certo a porsi come imponente brano plastico che rompe la continuità della quinta stradale e si associa agli altri episodi monumentali che ritmano il percorso stradale, il giardino di Palazzo Farnese, le chiese, il Palazzo Falconieri, i frammenti bramanteschi del Palazzo di Giustizia di Giulio II. Sacripanti immagina l'ingresso come il negativo di una cornice classica. Posso comprendere la contrarietà e la difficoltà ad accettare questa mia indicazione da parte di chi vede in Sacripanti il nemico di ogni citazione, ma bisogna riflettere sul fatto che lui stesso, in una nota autobiografica così si racconta: "Divenni buon orafo. Scoprii la materia, le pietre, il significato antico dell'oro, scoprii le osterie e le prostitute. Disegnavo, imparavo l'arte del calco, conobbi il mòdano e le sagome antiche. Una vecchia arte in una vecchia città". E ancora, in un altro testo Sacripanti afferma: "L'ombra, rimbalzo dell'opaco, trova un nuovo interlocutore nel cornicione, una scultura nell'aria". Questa è la chiave che giustifica la mia indicazione di uno spazio plasmato che diventa "scultura nell'aria".



Ma cosa è il *mòdano*, si chiederà qualcuno; il mòdano altro non è che quel regolo di legno che si usava per "tirare" le cornici di stucco con le loro modanature. Il confronto tra il profilo del muro che chiude la grande parete vetrata e la vetrata stessa, una scultura virtuale di ferro e vetro che plasma lo spazio e divide l'interno dall'esterno e, ad esempio, un disegno di Michelangelo che raffigura il modello di carta che serviva per tracciare la sagoma sul mòdano, chiariscono la mia ipotesi che spiega la complessità delle superfici rettilinee e curvilinee che si combinano con impeccabile eleganza e che l'architetto ha disegnato di sua mano, non una sola volta ma in una decina di disegni diversi. E forse, ancor più che Michelangelo, direi che in questa opera fa capolino Borromini.

Naturalmente, se in questo aspetto che riguarda l'accoglienza dei visitatori e la presenza nella immagine urbana l'architetto ha dimostrato, oltre al ricordo più o meno inconscio delle modanature,





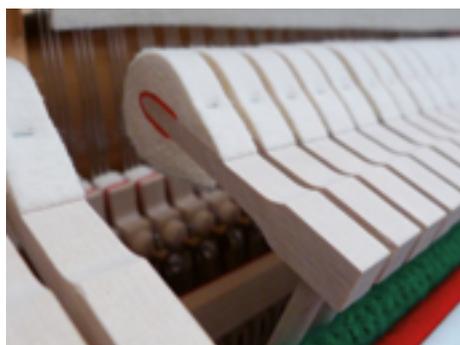
60. Progetto per un Museo della Scienza in via Giulia a Roma, 1982-1983. Veduta prospettica dal Gianicolo.

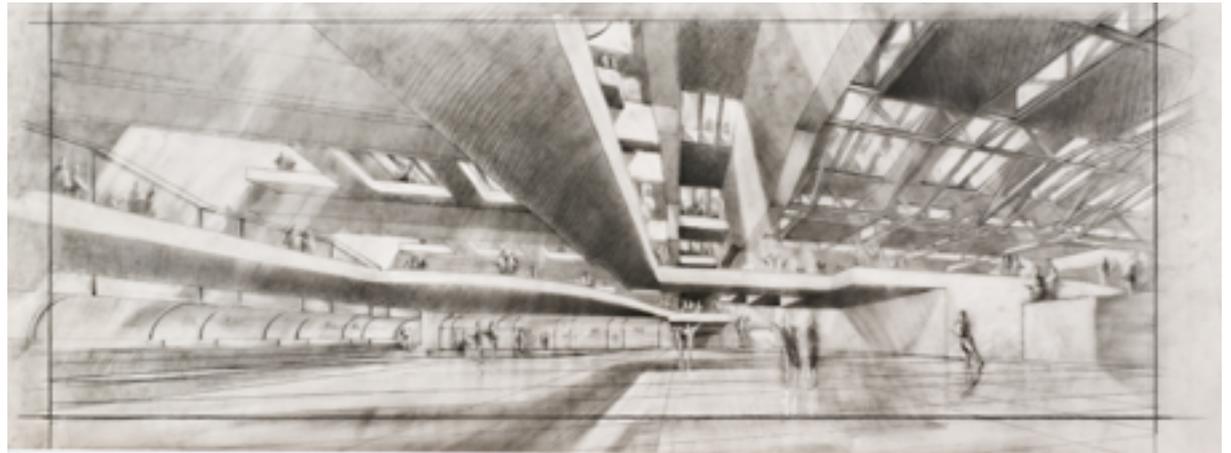
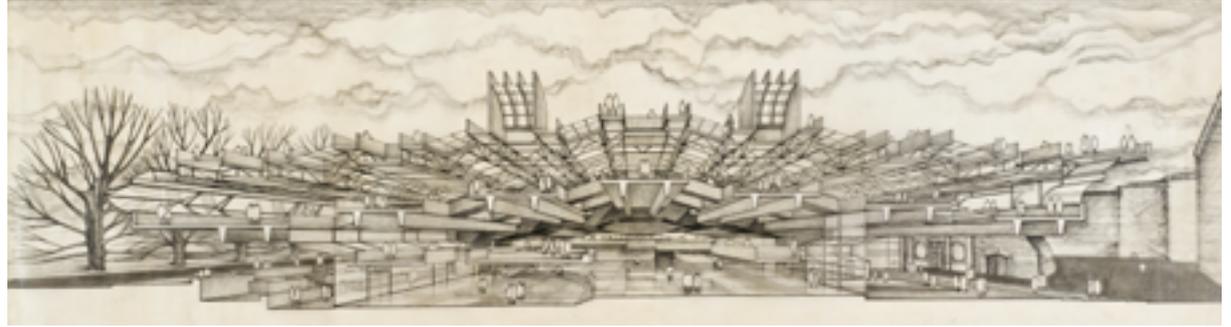
61-63. Progetto per un Museo della Scienza in via Giulia a Roma, 1982-1983. Schizzi prospettici del fronte sul lungotevere.

64-65. I martelletti di un pianoforte. Fotografie di Giampiero Bucci.



la sua sensibilità e persino la sua discrezione, il progetto si sviluppa poi in modo autonomo così da creare nel cuore della città uno spazio di incontro, un sistema di piazze, un museo inteso come spazio di vita dedicato ai *flâneur*, strumento didattico e di intrattenimento piuttosto che esibizione di cimeli. La prospettiva dal Gianicolo dimostra questa intenzione di disegnare un pezzo di città tenendo conto di tutte le esigenze pratiche che possono nascere dall'inserimento nel centro storico di





66-68. Progetto per un Museo della Scienza in via Giulia a Roma, 1982-1983. Schizzi di studio per gli spazi interni.

69. Progetto per un Museo della Scienza in via Giulia a Roma, 1982-1983. Sezione prospettica.

70. Progetto per un Museo della Scienza in via Giulia a Roma, 1982-1983. Veduta prospettica del foyer.

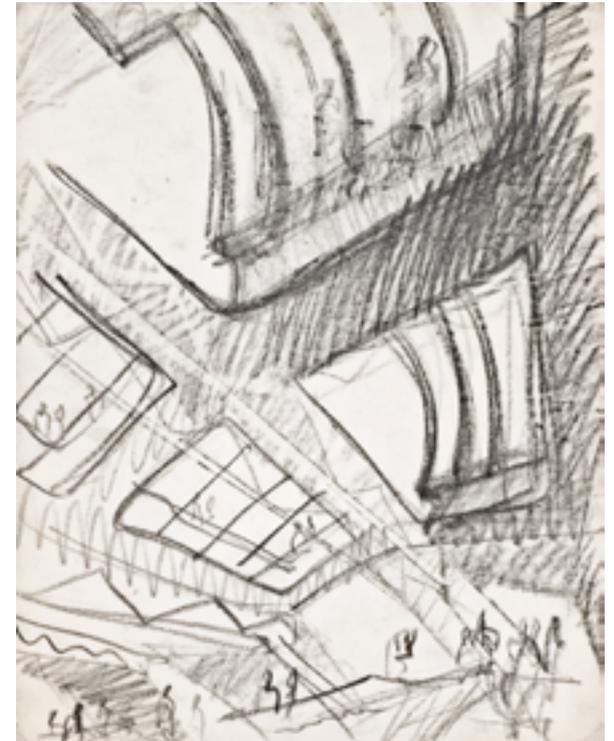
71. Progetto per un Museo della Scienza in via Giulia a Roma, 1982-1983. Schizzo di studio per lo spazio interno.

una funzione culturale, ma anche delle esigenze psicologiche di poter passare dallo spazio prospettico vincolante e unidirezionale di via Giulia a uno spazio vettoriale, colto nel suo momento generativo; uno spazio per un modo di incontrarsi e di stare insieme tutto da inventare.

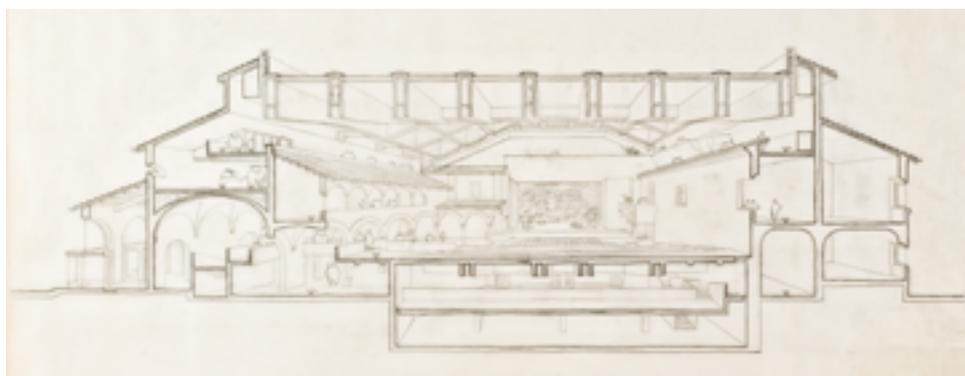
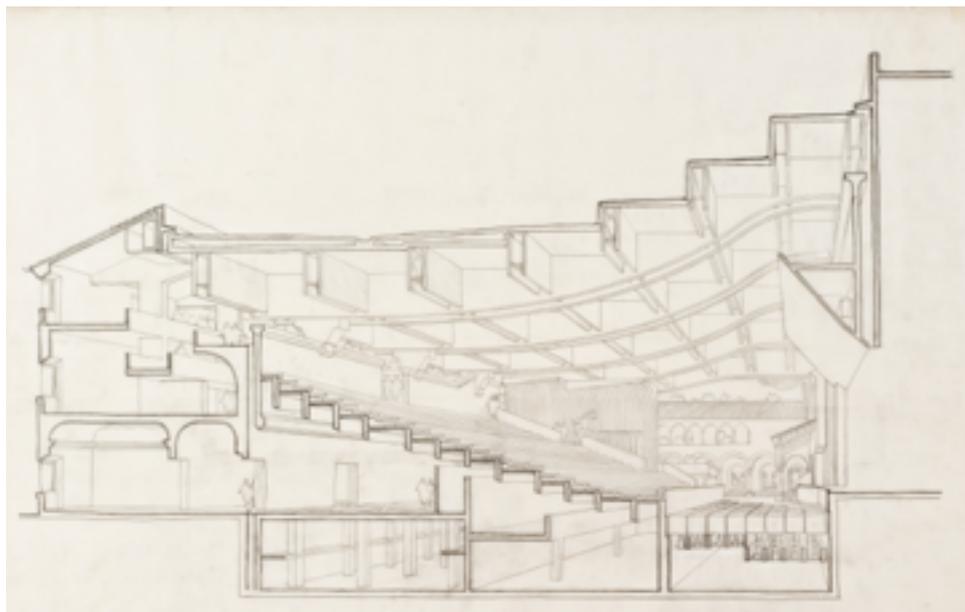
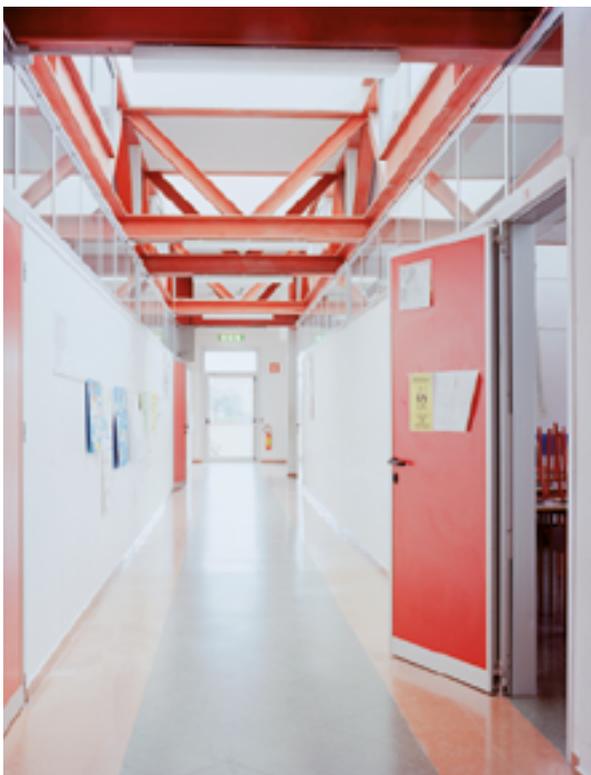
Non so se in modo cosciente o inconscio Sacripanti rievoca qui non tanto la struttura interna di una macchina, quanto i meccanismi degli strumenti musicali. L'analogia con i martelletti di un pianoforte fa capire che il macchinismo di Sacripanti non è più quello arcaico, rigido e stridente delle ruote dentate, ma un macchinismo sottile, soffice e allusivo, che fa pensare a Duchamp, nato dalla liberazione della macchina dalle sue morfologie tradizionali. Sacripanti aveva captato, come abbiamo notato nel progetto per Montecitorio, l'avvento e la imminente diffusione della morfologia digitale con i suoi interni filamentososi, i suoi piccoli transistor sporgenti dai circuiti stampati dalle forme simili ai ricami.

All'interno il museo si presenta in una forma che direi piranesiana, con spazi intrecciati e labirintici, ma attraverso un rovesciamento di valori, facendo prevalere la luce sulle ombre, trasformando le pesanti superfici voltate in cupole trasparenti e sostituendo alla ostentata gravità la aerea leggerezza ottenuta allontanando dalla vista dell'osservatore i sostegni verticali, in modo che la struttura appaia sospesa come un cielo nuvoloso.

L'esperienza di Sacripanti si compie negli ultimi



decenni del secolo con tre opere realizzate che segnano, nel loro complesso, una discesa a terra: non più progetti che sfidano la realizzabilità, strutture che, allontanati i sostegni, creano l'illusione di una architettura sospesa. Sacripanti ora è costretto, come Rimbaud, ad abbracciare la "rugosa realtà".



Con la Scuola media di Santarcangelo di Romagna Sacripanti si trova alle prese con un edificio di piccola taglia lontano dalla grande dimensione con cui si era cimentato gloriosamente. L'architetto affronta il problema con la consueta radicalità, ma è costretto a scontrarsi poi con la realtà della scuola italiana che ben raramente ha affrontato il tema della sperimentazione, della visione critica, delle consuete divisioni e cristallizzazioni dell'esperienza didattica. La struttura è simile a quella dei grandi progetti: "due setti lineari lunghi trenta metri, fuori terra tre, cui si agganciano in alto e in basso quattro travi di cemento armato e reticolari d'acciaio": scrive Giancotti. In questo modo al piano terra si sviluppa una grande palestra mentre sopra il corpo delle aule si presenta come un potenziale spazio unico, diviso da pareti mobili che slittano in alto e in basso e basse pareti ripiegate a libretto. Questa plasmabilità dello spazio interno con i diaframmi mobili approfondisce la proposta di Gerrit Rietveld per la casa Schröder e la estende alla fruibilità degli spazi più ampi, al di là della funzione scolastica. Tuttavia, l'elasticità della impostazione planimetrica

A sinistra, dall'alto

72. M. Sacripanti, Scuola media a Santarcangelo di Romagna, Forlì, 1977; con G. Perucchini. Veduta del fronte principale. Fotografia di Allegra Martin.

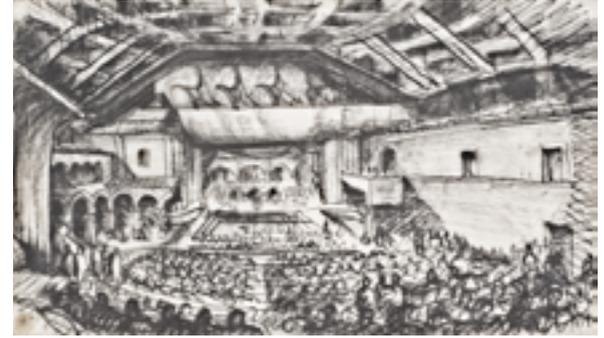
73. Scuola media a Santarcangelo di Romagna, Forlì, 1977. Veduta notturna. Fotografia pubblicata in R. Pedio, *Scuola a Santarcangelo di Romagna*, in "L'Architettura. Cronache e Storia", 302, 1980.

74. Scuola media a Santarcangelo di Romagna, Forlì, 1977. Il corridoio delle aule scolastiche. Fotografia di Allegra Martin.

Pagina a fronte, a destra, dall'alto

75. M. Sacripanti, Progetto per il nuovo Teatro comunale di Forlì, 1976-1990; con R. Carrieri, M. Decina, R. Fregna, G. Perucchini, L. Vignali, P. Zarlunga. Sezione prospettica lungo la platea.

76. Progetto per il nuovo Teatro comunale di Forlì, 1976-1990. Sezione prospettica lungo il palcoscenico.



In questa pagina, in alto

77-78. Progetto per il nuovo Teatro comunale di Forlì, 1976-1990. Schizzi prospettici.

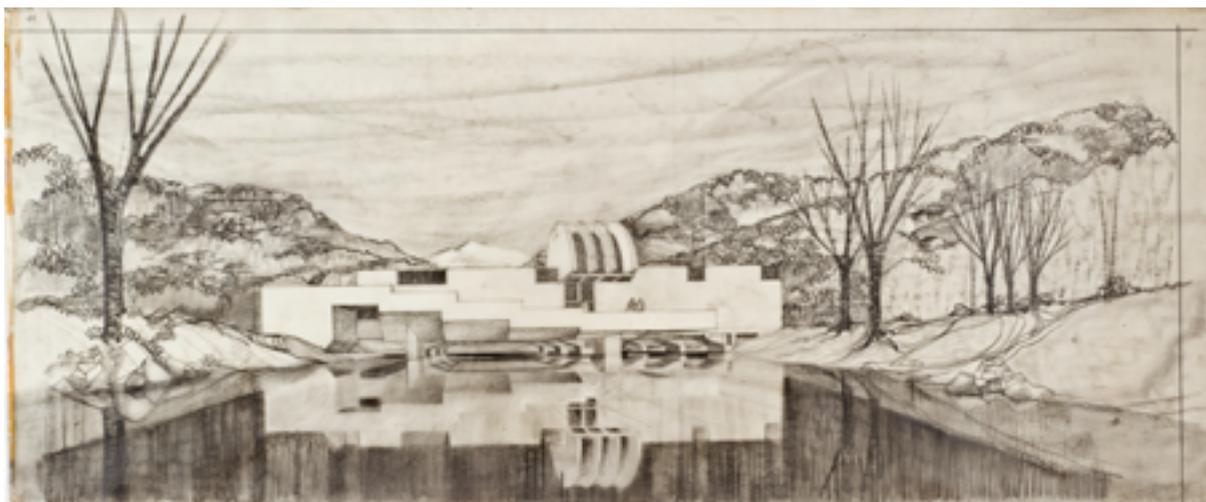
In basso

79-81. M. Sacripanti, Piazza e parcheggio Guido da Montefeltro a Forlì, 1980. Fotografie pubblicate in *Maurizio Sacripanti. Maestro di architettura 1916-1996*, a cura di M.L. Neri e L. Thermes con A. Giancotti e C. Serafini, Roma 1998.

rimane poco utilizzata; l'espansione progettata non viene eseguita e col tempo l'inserimento di un padiglione davanti al fronte principale di fruizione ha distrutto l'eleganza della volumetria, così evidente nella visione notturna originaria. Rimangono i dettagli, l'impostazione cromatica basata sulla opposizione tra bianco e rosso, le finestre ad occhio che propongono al bambino l'ideale viaggio in transatlantico alla "scoperta del mondo". "Ho disegnato e plasmato meditando sul bambino, sulla misteriosa età puberale che, scendendo i sessi, sdoppia l'ermafrodito avviandolo alla ricerca di sé". I progetti per Forlì ce lo mostrano ancora, lancia in resta, a sfidare il buon senso e la pigrizia del potere istituzionale. Qui, finalmente, Sacripanti che si lamentava di arrivare sempre "secondo", salvo riconoscimenti postumi dei membri delle giurie, vince il concorso, ma perde al secondo tempo, quello della realizzazione. Il progetto è ambizioso e polemico. Di fronte alla ostinazione di chi vede il passato come qualcosa da custodire e isolare racchiudendolo in sé stesso, Sacripanti include un monumento di un pezzo di città nuova: trasforma una chiesa e un chiostro in un teatro, non accostando il nuovo all'antico ma facendoli convivere come avviene di fatto nella città. Zevi aveva predicato la "Urbatettura" che Sacripanti realizza non attraverso il disegno urbano ma tramite la contaminazione, la compenetrazione, l'annientamento della distanza storica. La navata

della chiesa diventa palcoscenico, la platea con la sua inclinazione stabile occupa il vuoto del chiostro mentre il soffitto, sia dello spazio scenico sia della sala, è fatto, come nel Teatro di Cagliari, di prismi scorrevoli che plasmano lo spazio e proiettano la luce. Frammenti del chiostro rimangono visibili e si mescolano agli altri ingredienti in modo visionario, come in una eisensteiniana dissolvenza incrociata. La platea inclinata diventa una scalinata barocca, il soffitto unifica platea e palcoscenico, mentre le colonne e gli archi del chiostro dialogano a distanza in un groviglio di scale ascendenti. Il progetto realizza solo in parte l'atmosfera onirica degli schizzi che sono tra i meno belli, tra i più "aspri", ma anche tra i più rivelatori dell'immaginario sacripantiano. Il progetto del teatro comprendeva la realizzazione di una piazza e di un grande parcheggio sottostante che venne realizzato, ma non completato mentre continuavano le infinite discussioni sulla opportunità di realizzare la provocatoria macchina teatrale. Il parcheggio scatenò a sua volta reazioni contrastanti e se ne propose, a un certo punto, persino la demolizione. Il paradosso è che Sacripanti, abituato a considerare il sopra e il sotto, l'ombra e la luce in continua dialettica, ha qui l'occasione di poter elaborare un "sotto" senza poter elaborare un "sopra", per cui la piastra superiore rimane un vuoto su cui galleggiano gli antichi edifici che appaiono come sradicati, mentre il "sotto" si trasforma in

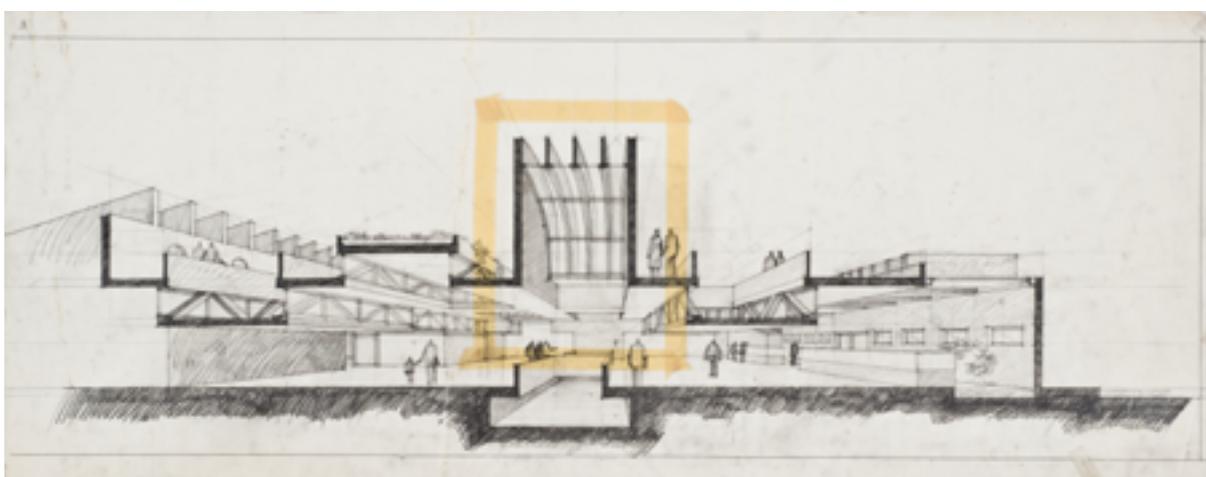




82. M. Sacripanti, Civico Museo Parisi-Valle a Maccagno, Varese, 1979-1998; con G. Noris. Veduta prospettica.

83. Civico Museo Parisi-Valle a Maccagno, Varese, 1979-1998. Sezione prospettica.

84. Civico Museo Parisi-Valle a Maccagno, Varese, 1979-1998. Planimetria generale.



un affascinante criptoportico rivelando, ancora una volta, come l'inconscio dell'architetto sia ricco di memorie assimilate. Certamente riuscita la caratterizzazione plastica del limite della piastra, con lo sbalzo dei setti paralleli che dialogano con gli archi rovesci e le mensole, rievocando trasfigurato il tema a lui caro, o caro al suo inconscio se preferite, della cornice classica.

Sacripanti riceve nel 1979 l'incarico di costruire il Museo Parisi-Valle per il quale continuerà a lavorare fino alla sua scomparsa. Finalmente non richiede verifiche da parte di committenti e fruitori perché è un'opera destinata ad ospitare il mondo dell'arte, e quindi il mondo delle ipotesi aperte e imprevedibili. Qui non si ripete l'esperienza del museo di Padova, che costringe l'arte a confrontarsi con la prepotenza della struttura spaziale. Gli spazi interni sono liberi bianchi flessibili perché protagonista dell'architettura è il suo rapporto con la terra e con il cielo, con la creazione e il paesaggio. Il ponte, dalla parte della foce non si accontenta di attraversare il corso d'acqua, che tra l'altro è ritmato dalle briglie che si succedono continuamente, ma si solleva a



Da sinistra

85. Civico Museo Parisi-Valle a Maccagno, Varese, 1979-1998. Il fronte verso la foce. Fotografia di Allegra Martin.

86. Civico Museo Parisi-Valle a Maccagno, Varese, 1979-1998. Le finestre a nastro inclinate. Fotografia di Allegra Martin (particolare).

87. Civico Museo Parisi-Valle a Maccagno, Varese, 1979-1998. Lo spazio espositivo. Fotografia di Allegra Martin.

scatti verso l'alto per ricordarsi con un sistema di scale che vincono il dislivello tra le rive, simulando un movimento di crescita, mentre a monte si profila netto come semplice connessione tra le due sponde, attraversata da una fessura continua, plasmata ancora una volta come il negativo di una cornice che si spinge ad accogliere e proteggere. Lo *skyline* è definito da un proliferarsi di volumi che si percepisce in tutta la sua complessità solo nelle visioni da lontano e dall'alto. Si tratta prevalentemente di prese di luce che all'interno generano spazi ben differenziati all'ambito di un *continuum* che ancora una volta ripropone il tema dello spazio stratificato e pulsante sotto una copertura mutevole. Il "la" alla sequenza spaziale è dato dalle finestre a nastro inclinate, che da una parte invitano lo sguardo allo spettacolo dell'acqua scorrente, e nella piccola corte interna invece materializzano la luce nell'ambiguo involucro geometrico delle lastre riflettenti.

Coraggiosamente Sacripanti si confronta con il capolavoro di Wright, come dimostra l'affaccio della terrazza sul fiume. D'altra parte le briglie che costringono il fiume a piegarsi a salti, non simulano un'astratta cascata? Così il Museo Parisi-Valle può essere visto come il "museo sulla cascata", differenziandosi dal modello sia per la destinazione pubblica sia per il confronto con una natura non più selvaggia ma domata dalle mani dell'uomo.

Il respiro gioioso di questa opera finale, la sola che possa considerarsi un vero capolavoro in carne ed ossa, sta soprattutto nello stupore con cui l'architetto dimostra di aver accolto una grande occasione scritta nel suo destino. Il museo infatti offrì a Sacripanti, costruttore di ponti metaforici che uniscono solo punti di appoggio, la possibilità imprevedibile di realizzare un vero ponte che unisce due rive non solo attraverso una strada ma più saldamente: con



uno straordinario organismo spaziale. "Il ponte – ha scritto Heidegger – è lo slancio oltrepassante: si slancia 'leggero e possente' al di sopra del fiume. Esso non solo collega due strade già esistenti. Il collegamento stabilito dal ponte – anzitutto – fa sì che le due rive appaiano come rive [...]. Esso porta il fiume e le rive e la terra circostante in una reciproca vicinanza [...]. Il ponte conduce su e giù gli itinerari esitanti o affrettati degli uomini, permettendo loro di giungere sempre ad altre rive e, da ultimo passare come mortali, dall'altra parte".

Prima che il suo ponte fosse finito Sacripanti se n'è andato e ci ha lasciato una eredità che è nostro compito, non sotterrare solennemente, ma cercare, scegliendo ognuno la parte che gli spetta, di mettere a frutto. La parola stessa di ponte – diceva Maurizio – è carica di sacro: si varca un rigagnolo, o si supera il guado tra vita e morte. Ponte allude a "oltre".



Con il nome del figlio Maurizio attraverso lo specchio di Paolo

Nel mondo oltre lo specchio di Paolo Sacripanti, “affascinante pittore di mari capovolti, dolci cerbiatti e liocorni in carole stellari, cieli rovesci, schiume di galassie in bilico su una falange”, come di lui scrisse Renato Pedio, si accede consapevoli di potersi perdere. Bisogna passare attraverso lo specchio, entrare dove ogni rassicurante certezza è negata, dove è facile l'improbabile. E qui, oltre il limite, si può comprendere meglio anche l'architettura di Maurizio, suo padre.

Perché i progetti di Maurizio Sacripanti, anche quelli rimasti tali, hanno tutti i parametri per la loro concreta realizzazione e la forza di prefigurazioni future, anticipazioni di un mondo speculare accessibile a chi abbia la fantasia e la ragione per spingersi oltre, attraverso lo specchio. Progetta il mutevole, Maurizio, dall'interno delle sue

architetture, negando solide certezze e disgiungendo facili assiomi. Anche i quadri di Paolo raffigurano il mutevole, quella inquieta condizione dell'essere che imprime anche alle cose, agli oggetti, agli animali immaginari, dando una rappresentazione coincidente di possibile e fantastico. Un paradosso logico che, come in una vertigine, porta chi osserva verso una interminabile caduta libera nel blu di un cielo che è anche mare, nella tela tesa di una vela issata sulla fronte di un elefante, nel circo di funamboli non più in equilibrio, nelle chiome di alberi rossi che volano su piazza Navona invasa dal grano maturo, mentre un unicorno sui tetti osserva un sole sorgere e un altro tramontare.

Paolo, giovane uomo capovolto in un mondo non capovolto, muore nel 1976. Da questo momento Maurizio firmerà i suoi progetti anche con il nome del figlio, facendolo precedere al suo.



Pagina a fronte

1. Paolo Sacripanti, *Il circo*, 1974. Collezione privata.
2. Paolo Sacripanti, *The garden*, 1972. Collezione privata.
3. Paolo Sacripanti, *Piazza Navona*, 1975. Collezione privata.

In questa pagina

4. Paolo Sacripanti, *La nave*, 1972. Collezione privata.

Statuti & Ordini dell'
Accademia in tempi diversi
STATUTI
1473 al 1889

Comitato Storico
14

LIBRI POSTUMI
PRINCIPALI
8

11
10 al 24
10 24

Posizione
delle Botteghe
e
Misure di
Fabbriche
25
25

26
26
26



Un nuovo *Ritratto di Isabella de' Medici* di Alessandro Allori all'Accademia Nazionale di San Luca

Non è questa la sede più opportuna per ripercorrere le vicende biografiche e i traffici più o meno leciti nel mercato dell'arte del vulcanico barone romano Michele Angelo Lazzaroni, vissuto costantemente e pericolosamente all'insegna del rischio economico e dell'affarismo spregiudicato, come ben testimonia il coinvolgimento, nelle vesti di direttore, nel gravissimo scandalo della Banca Romana che portò nel dicembre del 1893 alla caduta del governo Giolitti¹. «Studioso e storico dell'arte, collezionista, mercante, restauratore dilettante e perfino pittore», pratica che esercitò con discrete competenze in virtù di una formazione al fianco dell'artista di Siviglia Francisco Peralta del Campo², il barone Lazzaroni raccolse un'ingente collezione di opere d'arte antica, talvolta caratterizzate da una non comune qualità formale e per lo più acquistate seguendo il gusto eclettico tipico della cultura europea a cavallo tra il XIX e il XX secolo³. Molti tra i dipinti rinascimentali che componevano la sua collezione furono oggetto di pesanti integrazioni o restauri quando non di vere e proprie falsificazioni truffaldine, di cui fu

spesso incaricato il pittore di paesaggio e restauratore francese Louis Vergetas, attivo a Parigi tra i due secoli e che, «con sapienti aggiustamenti, tramutava in capolavori le opere di artisti mediocri, oppure guastava irrimediabilmente quelle di artisti eccellenti per il solo piacere di alterarle»⁴.

Accademico d'onore di San Luca dal 1890, nel 1934 il barone Lazzaroni decise di trasmettere per testamento alla Galleria dell'Accademia la facoltà di scegliere dieci tra i suoi migliori dipinti di epoca antica, una selezione che sarebbe stata operata poi da tre illustri studiosi quali Federico Hermanin, soprintendente alle Gallerie di Roma, Pietro Toesca, professore di Arte del Rinascimento, e Gustavo Giovannoni, presidente dell'Accademia. Definita a ragione come «un nucleo problematico, anzi una interessante campionatura di interventi manipolatori»⁵, la donazione Lazzaroni fu pubblicata nel 1935 da Elena Berti Toesca in un esile quanto acritico catalogo⁶.

Quel che interessa prendere in esame in questo breve saggio è un pregevole ritratto femminile cinquecentesco che faceva parte del lascito Lazzaroni (fig. 1), un quadro che – secondo la descrizione della Berti Toesca – raffigura «un nobile ritratto di gentildonna, al quale si potrebbe con certezza assegnare il nome di Angiolo Bronzino se le qualità di compiuta stilizzazione che il maestro ebbe sempre in così alto grado non fossero un po' diminuite dalla prospettiva non del tutto sicura del tavolo a fianco della donna e dal disegno delle mani: indizi che il dipinto sia da assegnare piuttosto alla bottega di lui»⁷. Pur se platealmente ridipinto per addolcire i tratti del volto, inducendo a sospettare che dietro l'intervento possa celarsi il Vergetas⁸, autore di un intervento non troppo diverso su un presunto *Ritratto di Margherita Gonzaga* di Lavinia Fontana⁹, il ritratto possiede le caratteristiche inconfondibili della maniera del Bronzino alla metà del Cinquecento, richiamando alla mente il nome del suo allievo più dotato e fedele collaboratore, Alessandro Allori. Il che appare ancor più verosimile se la giovane e avvenente nobildonna è da identificare, come sembra altamente probabile, con Isabella de' Medici¹⁰, figlia del duca di Firenze e poi granduca di Toscana Cosimo I.

Nato a Firenze nel 1535, l'Allori dovette entrare già intorno ai quindici anni nella prestigiosa bottega del Bronzino, che alla metà del secolo poteva essere considerata a tutti gli effetti il principale *atelier* della città gigliata e da cui uscivano con grande regolarità non solamente pale d'altare a tema sacro o raffinati quadri a soggetto mitologico, ma anche una notevole quantità di ritratti ordinati dalla nobiltà fiorentina o



1. Alessandro Allori,
Ritratto di Isabella de' Medici.
Roma, Accademia Nazionale
di San Luca.

dalla corte medicea¹¹. Il giovane Allori, ereditando o portando a termine commissioni che il suo oboerato maestro non era in grado di completare, iniziò sin dallo scorcio degli anni '50 a dipingere ritratti di patrizi fiorentini o di membri della corte dei Medici, in cui rientra appieno anche il ritratto di Isabella, paragonabile per la ricercatezza formale a quelli del Bronzino, i cui ritratti dalla metà del secolo fino alla morte nel 1572 erano e sono tuttora confusi con quelli del suo discepolo più talentuoso¹². A differenza dei ritratti del Bronzino però, come è stato osservato, quelli dell'Allori mostrano mani «di una languida e affusolata eleganza, svuotate della energia di quelle bronzinesche, gli occhi dalla palpebra abbassata, il tocco più minuto e brillante delle stoffe preziose che testimoniano il precoce interesse del nostro per l'arte fiamminga»¹³, elementi che tornano puntualmente nel quadro dell'Accademia di San Luca. E che possono essere riscontrati anche in altri ritratti dell'Allori quali, a titolo d'esempio, il *Ritratto di Cosimo de' Medici* della Galleria Borghese o il *Ritratto di Eleonora di Toledo* della Gemäldegalerie a Berlino, entrambi a olio su tavola e copie di originali commissionati al Bronzino nel 1560 dallo stesso duca di Firenze¹⁴. Quanto alla magnificenza che connota l'abito del dipinto in San Luca, un confronto probante può essere istituito con altri ritratti dell'Allori come il *Ritratto di una Maddalena* e il *Ritratto di nobildonna* (fig. 2), due tavole transitate sul mercato antiquario statunitense alla fine degli anni '80 dello scorso secolo¹⁵.

L'olio su tavola di medie dimensioni (cm 115 x 86) (fig. 1), di cui non si può non notare la vistosa caduta nella scorretta fuga prospettica tracciata dal tavolo ricoperto da un panno verde, mostra una giovane patrizia intorno ai diciotto anni, vestita con un sontuoso abito in raso color porpora e caratterizzata da un sobrio sfoggio di gioielli quali l'anello all'anulare sinistro e varie perle sotto forma di una collana, di un orecchino a goccia e di una sorta di diadema che chiude la raffinata acconciatura dei capelli. Se nella mano destra, appoggiata all'altezza del polso sul bordo inferiore del tavolo, la donna esibisce un libretto – verosimilmente un *petrarchino* tanto in voga all'epoca – di cui tiene il segno con il dito medio, con la sinistra stringe un morbido fazzoletto in seta bianca, portato all'altezza del ventre quasi a voler celarlo. Il ventre gonfio infatti, al pari del viso che in origine – prima cioè del discutibile intervento di restauro dovuto forse al Vergetas – era più pingue¹⁶ (fig. 5), tradisce con ogni probabilità il fatto che la giovane fosse incinta. A una dimensione simbolica nuziale, del resto, alludono sia l'ampio velo trasparente che copre il capo e le spalle della donna sia quella sorta di gomito di lana bianca sul tavolo che forma il cosiddetto nodo di Salomone, che sin dall'antichità classica aveva un «significato base di unione [...] fra opposti o complementari



[...], manifestantesi nelle quattro direzioni (o elementi) cardinali [...], che a loro volta nel valore simbolico più autentico esprimono una completezza riconducibile all'unità»¹⁷. Merita segnalare che tale simbolo, anche in ossequio alla moda dell'epoca, compare in altri importanti ritratti cinquecenteschi quali il *Ritratto di Francesco I* di Jean Clouet al Museo del Louvre (1530 ca.) o il *Ritratto di giovane donna detta Antea* del Parmigianino al Museo di Capodimonte (1535 ca.), in entrambi i casi ricamato in oro sulle vesti dei personaggi¹⁸.

Il confronto più calzante con un'altra effigie di Isabella de' Medici è quello con un ritratto, un olio su tavola (cm 88 x 71) ancora ascrivibile ad Alessandro Allori e custodito in una collezione privata inglese, in cui la giovane nobile fiorentina appare nella stessa posa di tre quarti verso la sua destra, quasi a figura intera, riccamente ingioiellata e con la mano sinistra dipinta nuovamente nell'atto di stringere un fazzoletto bianco all'altezza del ventre e la destra che accarezza un cagnolino rivolto anch'esso verso l'osservatore (fig. 3). Questo ritratto, come è stato suggerito, oltre a trasformarsi rapidamente in un modello iconografico molto fortunato, «was understood to celebrate her married state, perhaps even her fertility»¹⁹, mentre la presenza del piccolo cane «probably celebrates faithfulness and physical love sanctioned by marriage»²⁰, al pari del garofano rosso che spunta dal fazzoletto e della cintura da sposa, secondo una simbologia nuziale affine a quella del ritratto qui analizzato. Dai due prototipi conservati all'Accademia di San Luca a Roma e in Inghilterra derivano evidentemente le più tarde e

Da sinistra

2. Alessandro Allori,
Ritratto di nobildonna.
Ubicazione ignota.

3. Alessandro Allori,
Ritratto di Isabella de' Medici.
Inghilterra, collezione privata.

4. Alessandro Allori,
*Ritratto di Isabella de' Medici con
il figlio Virginio*.
Hartford, Wadsworth Atheneum
Museum of Art.



5. Alessandro Allori, *Ritratto di Isabella de' Medici*. Roma, Accademia Nazionale di San Luca. Fotografia in bianco e nero del 1907 (a destra), confrontata con il dipinto attuale (sopra, fig. 1).



6. Bottega di Alessandro Allori, *Ritratto di Isabella de' Medici*. Firenze, Galleria degli Uffizi.



deboli copie degli Uffizi (fig. 6) e della villa medicea del Poggio Imperiale²¹, realizzate anch'esse dalla folta bottega dell'Allori e incaricate di alimentare e diffondere il mito di una nobildonna celebre nel Cinquecento per la sua straordinaria bellezza e la vastità della sua cultura umanistica.

Se fissiamo l'età della donna all'epoca del ritratto intorno ai diciotto anni, siamo indotti a datare il quadro verso il 1560. Terzogenita di Cosimo de' Medici ed Eleonora di Toledo, Isabella era nata a Firenze il 31 agosto 1542 e sin dalla tenerissima età di cinque anni era stata avviata allo studio del latino e del greco sotto la supervisione di Antonio Angeli da Barga e Pier Vettori, mentre ad appena nove anni, come avrebbe scritto Mariotto Cecchi all'allora precettore della bimba Pier Francesco Riccio, maggiordomo ducale, essa era in grado di comporre «[versi] latini che sono lunghi più che una bibbia»²². A soli undici anni, per rinsaldare l'antica alleanza tra i Medici e gli Orsini, fu data in sposa al signore di Anguillara e Bracciano, il dodicenne Paolo Giordano Orsini d'Aragona, anche se il matrimonio – come documentano le cronache dell'epoca – sarebbe stato consumato nel palazzo mediceo di via Larga a Firenze solamente il 3 settembre 1558, alla fine della guerra tra papa Paolo IV e gli spagnoli cui l'Orsini aveva partecipato. Per parte sua, dando seguito alla munificenza che sempre lo aveva contraddistinto, Cosimo de' Medici mise a disposizione della nuova famiglia, come dote per la figlia, la considerevole

somma di 50.000 ducati d'oro più 5.000 in gioielli²³, il che non sorprende se si osserva la fastosità dei preziosi costantemente esibiti da Isabella nei suoi ritratti.

È assai plausibile che il ritratto dell'Allori sia da datare poco dopo questo evento, che segnò un momento di gioia e unione familiare cui di fatto alludono tutti i simboli nuziali disseminati nel dipinto. E che la giovane sposa potesse essere incinta è testimoniato dalla lunga serie di aborti – tra cui uno nei primi mesi del 1560 – che precedettero la tanto sospirata nascita, rispettivamente nel 1571 e nel 1572, dei figli Francesca Eleonora e Virginio, con il quale una matura (e ormai non più avvenente) Isabella si sarebbe fatta effigiare ancora dall'Allori in un algido *State portrait* oggi presso il Wadsworth Atheneum Museum of Art di Hartford in Connecticut²⁴ (fig. 4): un'opera tipicamente controriformistica dipinta nel 1574, ad appena due anni dalla morte della donna, sopraggiunta il 16 luglio 1576 nella villa medicea di Cerreto Guidi a seguito di una lunga malattia e di una violenta sequela di febbri intermittenti. Come avrebbe annotato Agostino Lapini nel suo *Diario fiorentino*, già immediatamente dopo la morte Isabella «parse a chi la vidde uno mostro, tanto era nera e brutta»²⁵, a causa della devastante malattia che l'aveva trasfigurata nell'ultimo periodo della sua breve esistenza e che le aveva strappato la bellezza giovanile che emerge vivida dai ritratti dell'Allori come quello all'Accademia di San Luca.

- 1 Sul Lazzaroni cfr. E. SAMBO, *Un falso Rinascimento? 1. Michele Lazzaroni (1863-1934), tra contraffazione e restauro*, e L. LORIZZO, *Un falso Rinascimento? 2. Il barone Michele Lazzaroni e la scultura*, in "Studiolo", XI, 2014, pp. 95-107, 109-119.
- 2 SAMBO, *Un falso Rinascimento?*, cit., p. 95.
- 3 Ivi, pp. 95 e sgg.
- 4 Ivi, p. 99.
- 5 Ivi, p. 106, nota 10.
- 6 E. BERTI TOESCA, *La donazione del barone Michele Lazzaroni alla R. Accademia di S. Luca in Roma*, Roma 1935.
- 7 Ivi, p. 7.
- 8 Il che è indirettamente avallato dal fatto che il dipinto giunse con ogni probabilità alla collezione Lazzaroni dalla vendita della collezione Sedelmeyer a Parigi, svoltasi tra il 3 e il 5 giugno 1907: cfr. *Catalogue des tableaux composant la collection Ch. Sedelmeyer. Troisième vente comprenant les tableaux des Écoles flamande, italienne, espagnole et des Maîtres primitifs*, Paris 1907, p. 118 e fig. 104, dove l'opera era attribuita al Bronzino. Ringrazio la dottoressa Valentina Oodrah per la notizia.
- 9 Sulla tela, passata poi alla Collezione Algranti a Milano e attualmente irreperibile, cfr. SAMBO, *Un falso Rinascimento?*, cit., p. 101 e fig. 5, e <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it>, scheda n. 38493, foto n. 89824.
- 10 Devo ancora alla generosità di Valentina Oodrah il prezioso suggerimento.
- 11 S. LECCHINI GIOVANNONI, *Alessandro Allori*, Torino 1991, pp. 33 e sgg.
- 12 Ivi, pp. 300-301.
- 13 Ivi, p. 300.
- 14 Ivi, p. 304, nn. 185-186.
- 15 Ivi, p. 307, nn. 193, 196.
- 16 Come mi ha comunicato la dottoressa Lucilla Pronti, la riflettografia infrarossa condotta recentemente presso i laboratori di restauro della Sapienza Università di Roma ha inoltre evidenziato che il volto mostrava in origine tratti somatici più duri.
- 17 U. SANSONI, *Il nodo di Salomone. Simbolo e archetipo d'alleanza*, Milano 1998, p. 24.
- 18 Ivi, p. 155.
- 19 G. LANGDON, *Decorum in Portraits of Medici Women at the Court of Cosimo I, 1537-1574*, Ph.D. Dissertation, The University of Michigan, Ann Arbor 1992, pp. 360 e sgg.
- 20 EADEM, *Medici Women. Portraits of Power, Love, and Betrayal from the Court of Duke Cosimo I*, Toronto-Buffalo-London 2006, p. 156.
- 21 Ivi, pp. 157, 168 e fig. 51; cfr. anche K. LANGEDIJK, *The Portraits of the Medici 15th-18th Centuries*, 3 voll., Firenze 1981-1987, II, pp. 1091, 1097, nn. 63.1, 63.16.
- 22 Per le notizie sulla vita di Isabella de' Medici, oltre alla voce di E. MORI nel *Dizionario biografico degli italiani*, Roma 1960 e sgg., LXXIII, pp. 104-106, cfr. della stessa studiosa, *L'onore perduto di Isabella de' Medici*, Milano 2011; F. WINSPEARE, *Isabella Orsini e la corte medicea del suo tempo*, Firenze 1961; C.P. MURPHY, *Isabella de' Medici. La gloriosa vita e la fine tragica di una principessa del Rinascimento*, Milano 2011.
- 23 WINSPEARE, *Isabella Orsini*, cit., p. 35.
- 24 LANGDON, *Medici Women*, cit., pp. 149 e sgg.
- 25 *Diario fiorentino di Agostino Lapini dal 252 al 1596 ora per la prima volta pubblicato da Giuseppe Odoardo Corazzini*, Firenze 1900, p. 192.

Allestire accademie: appunti sul mecenatismo culturale del cardinal Francesco Barberini, aggiunte su Bernini e Cortona alle Accademie di San Luca e degli Humoristi

Il 21 dicembre 1629, in una ormai celebre congregazione dell'Accademia di San Luca, Cassiano dal Pozzo riferiva all'assemblea l'ordine perentorio di Francesco Barberini, cardinale protettore dell'istituzione, affinché l'anno successivo fosse eletto principe il Cavalier Giovan Lorenzo Bernini¹. Una tale ingerenza, senza precedenti, del cardinal nepote sulla tradizionale autonomia dell'istituzione, oltre a imporre il porporato quale indiscussa autorità in campo artistico nell'Urbe, costituiva in realtà una vera e propria dichiarazione d'intenti. Essa rinnovava il programma d'indirizzo dell'Accademia, destinata a rappresentare di nuovo il punto di riferimento – fucina di pensiero e di ricerca artistica – per l'immagine di Roma e della Santa Sede. A seguito degli anni disorganici del lungo regno borghesiano, Francesco Barberini, ma soprattutto Urbano VIII, amico e fautore dello scultore fiorentino, spostava le attività e gli sforzi dell'Accademia verso una nuova e desideratissima concezione di ben progettata “arte totale”²; il nuovo corso metteva da parte la consueta concentrazione degli accademici sui temi di rappresentazione

prevalentemente pittorica e designava quale nuovo principe il primo interprete dello «stile» di Urbano VIII e della corte Barberini³.

Il primo gennaio 1630 si tenne la prima congregazione e la contestuale cerimonia: Bernini ricevette dal Cavalier d'Arpino, suo potentissimo predecessore, il sigillo dell'Accademia e le chiavi dell'archivio. Si diede altresì seguito alle ulteriori disposizioni del cardinale, quali le nomine di Agostino Ciampelli, Simone Lagi, Pier Francesco de Rossi e Michelangelo Guidi rispettivamente primo e secondo rettore, camerlengo e provveditore⁴. Bernini, che già da tempo era stato impegnato da Urbano VIII alla realizzazione del grande baldacchino vaticano, e – proprio a partire dal 1629 – subentrava a Carlo Maderno nella direzione delle fabbriche di San Pietro e di palazzo Barberini, mantenne, come consuetudine, la carica di principe un solo anno, sino alla nuova nomina di Giovanni Lanfranco nel 1631, ugualmente investito per volontà del cardinal padrone⁵. Nella generale carenza di fonti documentarie disponibili sulla storia dell'Accademia nei primi decenni del XVII secolo – almeno sino al 1634 – risaltano poche annotazioni sulle attività svolte collegialmente dagli artisti nell'anno in questione. Fra esse emergono alcune note di elargizioni per la festa di san Luca del 18 ottobre 1630⁶ che si differenziano dalla questione abituale della tassazione degli accademici dominante in gran parte delle adunate⁷. A questo esiguo elenco possiamo oggi aggiungere un'inedita postilla rinvenuta fra le Giustificazioni del cardinale Barberini. Si tratta della Misura e Stima di alcuni lavori di falegnameria, datata al dicembre 1630, e redatta dai maestri Alessandro Nave e Francesco Bartolomei. I lavori erano da farsi «nella chiesa di San Luca in Campo Vaccino, stanza dove che si fa l'Accademia [...] il tutto ordinò il Cavaliere Bernino», che altresì tara e firma in calce il conto (fig. 1)⁸.

Si tratta di un breve e marginale consuntivo di un'opera che, tuttavia, oltre a documentare l'unico intervento architettonico a oggi noto di Bernini per l'Accademia, ci fornisce altresì alcune informazioni concernenti l'antica sede di via Bonella prima del generale rifacimento operato da Pietro da Cortona a partire dal 1635. Grazie soprattutto ai decisivi studi di Karl Noehles si dispone di una certa quantità di informazioni circa la conformazione del primevo edificio (scomparso definitivamente circa nel 1930 con gli sventramenti di via Alessandrina), oltre che dell'antica chiesa⁹.

Dall'anno di insediamento sotto Sisto V (1588)

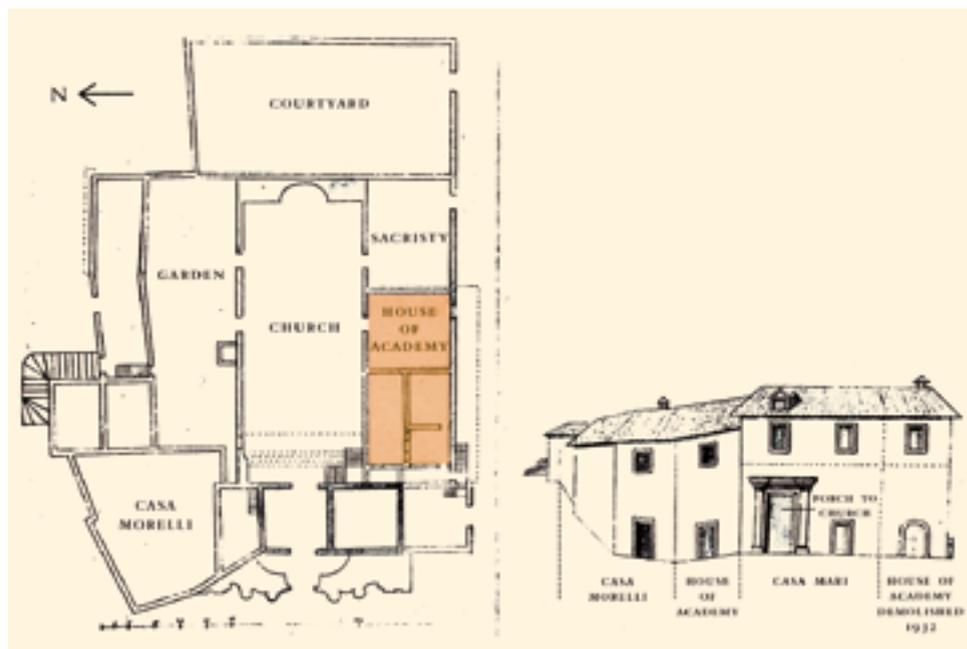


1. Conto de lavori di legnami per servizio dell'emin.mo Sig. Card. le Barberini da mastro Alesandro Nave e Francesco Bartolomei falegnami. Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio Barberini. Giustificazioni I. Vol. 51, n. 1518, c. 51r. In calce la firma di Bernini.

dell'allora Congregazione dei pittori, in seguito Accademia delle Arti della Pittura, della Scultura e del Disegno, nella chiesa di Santa Martina presso l'arco di Settimio Severo in sostituzione della demolita chiesa di San Luca all'Esquilino, nonostante i numerosi progetti di rinnovamento dell'intero complesso, gli interventi effettivamente messi in atto prima del rifacimento progettato da Pietro da Cortona furono assai esigui. Da un documento del 1596 si ha nozione che la «stanza dell'accademia» era stata ricavata da un vecchio granaio situato sopra un'osteria, per l'utilizzo del quale l'istituzione pagava ancora un canone annuo. Il possesso definitivo della chiesa e sue adiacenze si ebbe soltanto a partire dal gennaio 1620 mentre dagli inizi del 1625 si registrano alcuni lavori di muratura per la ristrutturazione di tale aula¹⁰.

In una congregazione del 26 dicembre dello stesso anno l'allora accademico Giovan Lorenzo Bernini e il cavaliere Ottavio Leoni erano stati incaricati «acciò procurino dell'elemosina per fare et far fare la soffitta della Stanzia dello studio, et l'ornamento del quadro di S. Luca della bona memoria di Rafaele d'Urbino in honore di S. Luca et della Congregatione»¹¹. L'intervento di cinque anni dopo pagato dal cardinale Barberini riguardò essenzialmente la messa in opera di un soffitto ligneo, ma per la maggiore «stanza dell'Accademia», approntato su responsabilità dello stesso Bernini. Esso venne realizzato in forme assai semplici, in abete a «regolo per convento» ossia con le giunture delle orditure e delle travi foderate da regoli, e recante al centro un riquadro per l'arme di sua eminenza, forse dipinta o scolpita nel legno. Le misure (palmi 48 $\frac{3}{4}$ x 3[0] $\frac{1}{6}$, ovvero metri 10,89 x 6,74)¹² ci consentono ipotizzare l'ubicazione della sala, il cui perimetro corrisponderebbe al piano superiore di due altri ambienti terreni riscontrabili nella nota pianta della collezione Sardini-Martinelli, in un'ala dove era già stata individuata una delle case dell'Accademia (fig. 2). Essa doveva altresì essere provvista di tre finestre per le quali vengono realizzate altrettante «impannate».

Che l'ambiente fosse stato ricavato in un granaio sopraelevato sarebbe un'altra volta confermato dalla spesa di «[...] due parapetti della scala che cala abbasso in chiesa uno sopra l'altro sotto [...]» che documentano la presenza di una gradinata probabilmente a doppia rampa¹³. L'aspetto generale dei due unici ambienti di cui era composta la sede accademica sino al 1635 era sino a oggi noto soltanto nel suo mobilio dai numerosi inventari di arredi e suppellettili che oltre a elencare i vari strumenti di studio, bozzetti, modelli e oggetti d'arte, era soprattutto abbellita dal gran numero di ritratti degli accademici. In tali documenti è abbastanza chiara la destinazione d'uso di due sale, che vengono più volte nominate come distinte: quella dove si fa l'Accademia e lo Studio¹⁴. Tale primitivo assetto venne alterato già pochi anni dopo, e definitivamente trasformato con



la nuova chiesa realizzata dal Cortona, che comportò l'ampliamento del vecchio sacello e la conseguente rimodulazione delle sale circostanti¹⁵.

Com'è noto, la ricostruzione della chiesa e dell'annessa Accademia furono promosse da Urbano VIII in virtù del ritrovamento delle supposte spoglie di Santa Martina nell'ottobre 1634, da parte di Pietro da Cortona. Un altro documento, sempre contenuto nelle Giustificazioni del cardinal Francesco, ha attirato il nostro interesse per la sua inerenza con il patrocinio barberiniano dell'Accademia e con l'intera «operazione Martina», se così si può definire quella vasta e portentosa azione di propaganda della nuova Santa martire romana¹⁶, che ci riferisce delle spese per i festeggiamenti di tale scoperta appena prima dell'inizio dei lavori¹⁷. L'Accademia predisponneva annualmente, a proprie spese o grazie a elemosine, oltre alle ricordate celebrazioni in onore di san Luca, quelle di santa Martina, festa istituita da Urbano VIII ogni 30 gennaio¹⁸. I conti di Bastiano Morosini, *festarolo* del cardinale¹⁹, ci forniscono un'idea sulla dinamica e le tipologie di paramento solitamente allestite in occasione di tali avvenimenti, da leggersi soprattutto quali annuali manifestazioni celebrative dell'identità istituzionale sotto le insegne del suo protettore²⁰. Nel caso specifico, la festa «dell'Inumazione» venne approntata dallo stesso Pietro da Cortona, investito principe dell'Accademia da Francesco Barberini a partire dal 1634 per tre anni consecutivi. La navata della chiesa fu apparata «a due altezze di panni, e tirato mezzo cielo del soffitto» fatto di «taffettani»; la facciata ornata «con festoni di verdura, rosoni, fregi et armi et altri abbellimenti»; il portale venne insignito di arazzi e «alle strade due quadri di detti santi con festoni attorno».

2. *Planimetria dell'antica Chiesa di S. Martina e sue adiacenze, 1635 circa. Milano, Castello Sforzesco, Raccolte d'Arte. Individuazione delle componenti di J.M. Merz (da Merz, Pietro da Cortona and Roman, cit., p. 54). Evidenziato lo spazio dei quattro ambienti il cui piano superiore corrisponderebbe alla stanza dell'Accademia*

I paramenti vennero accantonati e recuperati per la festa di santa Martina nel gennaio successivo in occasione della quale si svolse anche «la processione con le portiere di Sua Eminenza [...] adornate la porta grande più dell'ordinario [...] rimessi di nuovo li medesimi quadri con festoni nelle strade». La piazza antistante la chiesa venne insignita con 30 arazzi di casa Barberini²¹.

Se la “protezione” e l’egida del cardinal Francesco sull’Accademia di San Luca voleva affermare (o sanciva) il suo supremo controllo sugli sviluppi delle arti figurative, l’intervento dei Barberini sui diversi aspetti della cultura romana si estendeva naturalmente ai cenacoli letterari.

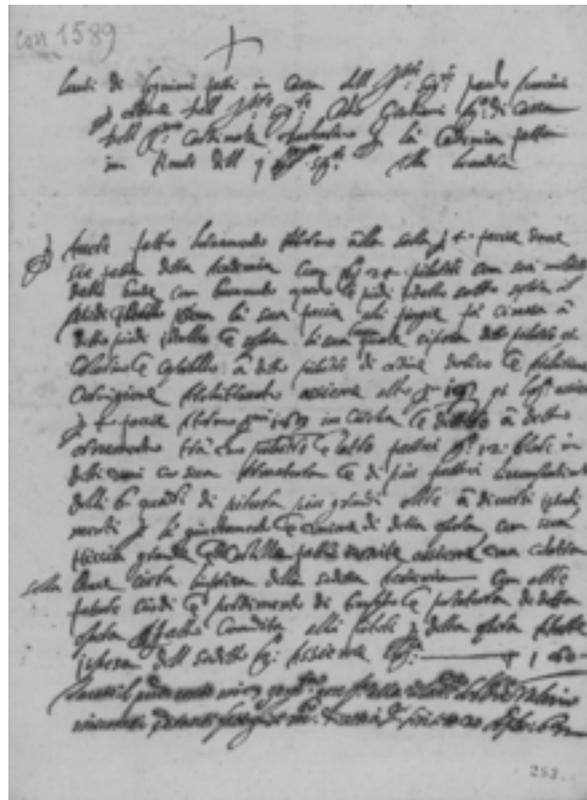
Nell’ambito del mecenatismo culturale promosso dal cardinale – esteso a ogni campo del sapere, dalle scienze alle arti, dalle lettere all’antiquaria – l’istituzione, il controllo diretto, o il sostegno di comunità erudite costituiva una delle principali strategie politiche della famiglia papale per la riaffermazione internazionale della Chiesa di Roma. In tale scenario, per gran parte ancora da ricostruire, si collocano, ad esempio, la ben nota attività di Cassiano dal Pozzo ai Lincei²², la fondazione dell’Accademia Basiliana, o l’estensiva protezione delle adunate letterarie, come la bolognese Accademia dei Gelati e la romana degli Humoristi²³. Per gli Humoristi, è altresì nota la commissione del cardinal Francesco a Pietro da Cortona di un apparato dipinto a monocromo in occasione della orazione

funebre dell’accademico Girolamo Aleandro (1574-1629), protagonista dell’erudizione europea del primo seicento e segretario delle lettere latine del porporato²⁴. Laica e fortemente caratterizzata dalle memorie antiche studiate dal defunto, la cerimonia fu celebrata nel dicembre 1631 all’Accademia degli Humoristi, il cenacolo intellettuale radunato nei primi anni del secolo da Paolo Mancini (1580 c.-1635 c.), colto e brillante patrizio romano. Indette nel palazzo Mancini al Corso, le prime riunioni degli Humoristi si svolsero forse nel febbraio 1600, in occasione delle nozze del nobile Paolo con la giovane Vittoria Capocci appartenente ad un’antica famiglia baronale dell’Urbe.

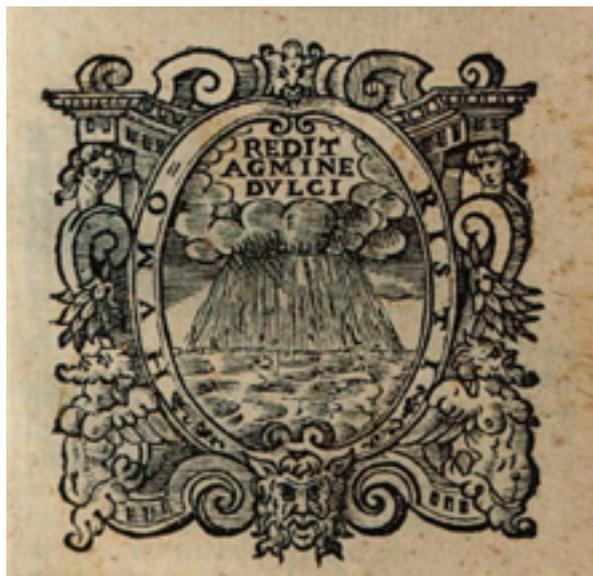
Dal 1608, anno della sua istituzione ufficiale, l’Accademia divenne uno dei circoli letterari più prestigiosi del tempo, sia per la fama degli membri annoverati come per l’autorevolezza dei suoi frequentatori: illustri eruditi, politici potenti, e influenti ambasciatori²⁵. Nel 1637 vi si celebrò addirittura una cerimonia laica per ricordare il grande Nicolas-Claude Fabri de Peiresc (1580-1637), il filologo, antiquario e scienziato francese amico dell’Aleandro e del cardinal Francesco Barberini²⁶. Queste erano ospitate in un salone del palazzo Mancini frequentemente descritto come un ambiente a doppia altezza e suddiviso al suo interno da una ringhiera, disposta parallelamente alle pareti, in un duplice spazio riservato rispettivamente agli affiliati e ai semplici convenuti a cui era consentito assistere alle congregazioni.

Il salone così descritto fu probabilmente predisposto nel 1634, a seguito del matrimonio fra Lorenzo Mancini (1602-1656), figlio di Paolo, e Girolama Mazzarino (1614-1656) sorella del cardinal Giulio. A quel tempo, grazie alle forti pressioni dei ministri barberiniani e dello stesso cardinal padrone, l’Accademia era divenuta l’organo ufficiale ed internazionale della cultura letteraria ed erudita romana²⁷. Negli anni immediatamente precedenti all’allestimento di Pietro da Cortona per l’omaggio all’Aleandro, il grande salone quadrato di Casa Mancini era stato frequentemente descritto in occasione di altre commemorazioni funebri di illustri accademici quali, ad esempio, Giovanni Battista Guarini nel 1613 e Giovanni Battista Marino nel 1625. In quelle occasioni il salone veniva addobbato di panni paonazzi, festoni di cipresso posti a incorniciare dipinti allegorici commemorativi del defunto: oltre al ritratto e ad altri quadri, ricorrevano monocromi appositamente realizzati per l’evento effimero e per lo più allusivi delle virtù nelle quali l’accademico si era distinto in vita²⁸.

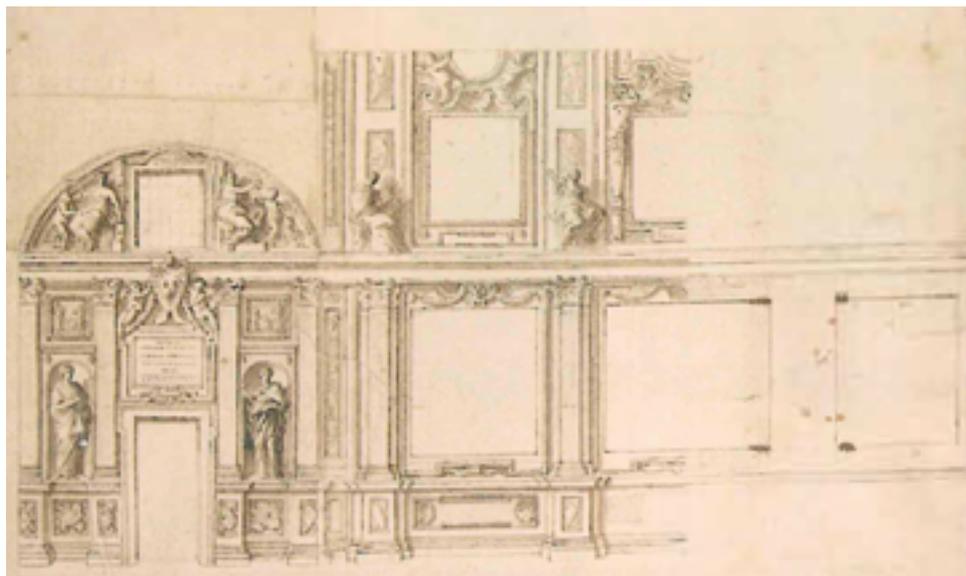
La descrizione dell’intervento di Cortona riferisce di quattro grandi figure allegorie a monocromo, raffiguranti la «Teologia, la Giurisprudenza, la Storia e la Poesia con cornici e ornamenti straordinari»²⁹. Il ritrovamento d’un inedito conto per lavori di



3. Lavori di legnami fatti in cassa dell’Ill.mo Signore Paolo Mancini. Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio Barberini. Giustificazioni I. Vol. 51, n. 1589, c. 283r.



falegnameria per lo stesso apparato, ci permette di aggiungere informazioni ulteriori sul celebre allestimento, non limitato ai prestigiosi ornamenti pittorici. Indirizzati al cardinal padrone, i conti del falegname Francesco Bartolomei, riguardano i «Lavori di legnami fatti in cassa dell'Ill.mo Signore Paolo Mancini [...] per la Cademia fatta in honore del quondam Signore Alla liandra» (fig. 3) e descrivono la messa in opera di una partitura architettonica in legno il cui disegno è da attribuirsi allo stesso Cortona³⁰. La decorazione correva intorno alla sala «per 4 facce [...] con n° 24 pilastri con suoi membretti dalle bande con basamento zoccolo e piedistallo sotto». Le lesene con capitelli dorici poste a sostegno di una trabeazione con soli architrave e cornice inquadravano una serie di vani di cui dodici «con armatura» (o bugna) e sei scompartimenti «delli quadri di pittura più grandi» dove presumibilmente erano alloggiati anche i quattro soggetti a monocromo sinora documentati. L'insieme era completato da tre cartelle recanti la celebre impresa dell'Accademia: una nuvola dalla quale cade pioggia sulle onde del mare e la massima «*Redit Agmine Dulci*» (fig. 4). L'articolazione architettonica delle pareti verticali di saloni interni con l'uso di ordini architettonici completi è nota nell'opera di Cortona soprattutto nella più tarda grandiosa decorazione pittorica della galleria di Alessandro VII al Quirinale dove lo spazio è ripartito da una successione di colonne binate alternate alle decorazioni dei sovrapporta e ai grandi riquadri dei soggetti pittorici maggiori. Più stringente potrebbe forse rivelarsi il confronto con un disegno di ambito cortoniano relativo a un progetto di galleria recante lo stemma Barberini (fig. 5)³¹. Il foglio, oggi conservato all'Ashmolean Museum di Oxford, non è direttamente riferibile all'intervento per l'Accademia



degli Humoristi, sia per l'ordine corinzio delle lesene che per la presenza della tiara papale sopra l'arme; ma l'articolazione spaziale come l'analogia di diversi elementi, quali zoccoli, membretti e gli stessi sparti maggiori, ci possono venire incontro nell'immaginare visivamente lo spazio concepito. Il dettagliato conto del falegname riferisce le misure dell'apparato, alto 19 palmi e mezzo (circa 4,35 metri) per una lunghezza complessiva di 183 palmi (40,88 metri), misura che sembra combaciare perfettamente con il perimetro del salone d'angolo del palazzo Mancini, ambiente a pianta quadrata del piano nobile, tutt'oggi situato nel cantone fra il Corso e vicolo del Piombo.

Prima del grande ampliamento progettato a fine secolo da Giovan Battista Cipriani, le riunioni dell'Accademia avevano certamente luogo in questo salone come conferma un disegno di Giovan Battista Contini (fig. 6), architetto e antiquario cresciuto alla corte del cardinal padrone e a lui carissimo³². Datato al 1686, il disegno dell'architetto barberiniano Contini conferma la nostra più che plausibile ipotesi che gli Humoristi si riunissero in quel grande spazio quadrato a doppia altezza anche prima del 1634. In quel salone, così tipico dell'architettura romana del primissimo Seicento, gli allestimenti architettonici si sarebbero facilmente risolti su quattro pareti di uguali dimensioni, di cui quella sul Corso provvista di tre finestre.

Sulla base dei pochi dati disponibili, nella varietà delle soluzioni immaginabili, una ricostruzione di massima potrebbe essere tentata tenendo conto dei menzionati dodici sparti più altri sei maggiori disposti su tre lati, mentre i ventiquattro pilastri con i relativi membretti attorno tutta la sala, ossia sei per parete compresa quella provvista delle tre aperture (fig. 7). Al pari di allestimenti assai meno complessi realizzati

4. *Impresa dell'Accademia degli Humoristi*. Dal frontespizio de *La idropica commedia del cavalier Battista Guarini*, Viterbo 1614.

5. Cerchia di Pietro da Cortona, *Progetto di decorazione per una galleria con lo stemma Barberini*, post. 1630. Oxford, Ashmolean Museum, *Talman album*, f. 47v (da Santucci, *Federico Brandani's*, cit., p. 10).

Da sinistra

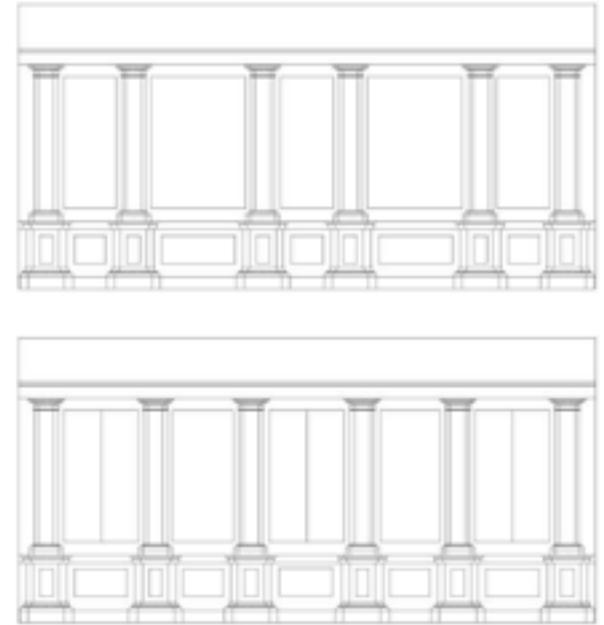
6. Giovanni Battista Contini, *Progetto per il piano nobile di palazzo Mancini*, 3 dicembre 1686. ACS, *Piante e Disegni*, III BB LXVI, n. 21 (da Guerci, *Palazzo Mancini*, cit., p. 11). In giallo il Salone d'angolo.

7. *Schema di ricostruzione dell'apparato ligneo per l'orazione funebre di Girolamo Aleandro a palazzo Mancini*. Disegno dell'autore. In basso l'allestimento sulla facciata verso via del Corso; in alto le altre tre pareti ciascuna con due sparti maggiori.



in simili occasioni, il pregevole intervento effimero del Cortona non fu mantenuto in pianta stabile. I preziosi conti del falegname non descrivono l'opera nella sua interezza, assai probabilmente completata da verniciature, dorature, metalli oltre che dalle altre tipologie di paramenti solitamente impiegate. Alcune fonti riferiscono infatti che, a partire da questa data, per un certo periodo le adunanze dell'accademia non si tennero a palazzo Mancini probabilmente per l'inizio dei lavori nel 1634³³, mentre altre testimonianze successive descrivono la sala come priva di addobbi particolari, ornata essenzialmente da quadri e ritratti appesi alle pareti³⁴. Il documento qui presentato getta luce su quel sostegno fondamentale, quella mai quantificata "protezione" rivolta per decenni dal cardinal Barberini all'Accademia degli Humoristi e probabilmente inaugurata proprio con la commemorazione dell'Aleandro. Importante supporto finanziario elargito dal padrone al nobile Mancini, o direttamente ai grandi artisti, provetti artigiani e operai costantemente impegnati per più di mezzo secolo nell'incessante produzione di allestimenti, più o meno elaborati per le riunioni, assemblee e cerimonie svolte nel grande salone d'angolo del palazzo sul Corso.

Guidate dal cardinal nipote e dai suoi ministri, le dotte celebrazioni, le erudite commemorazioni, come le correnti adunanze degli Accademici Humoristi contribuirono non poco a costruire, consolidare e a diffondere in Europa la cultura e le arti della Roma barberiniana.



Le piccole note a margine qui presentate testimoniano solo in lievissima parte la sterminata grandezza e la molteplicità di forme della committenza di Francesco Barberini *seniore*, una delle maggiori di tutti i tempi e ancora non perfettamente indagata nella sua interezza³⁵. La protezione delle accademie costituì certamente uno degli aspetti più significativi nell'ambito dell'affermazione del potere intellettuale dei Barberini quale manifestazione della supremazia della Chiesa di Roma. Accanto al sostegno delle lettere, delle scienze e delle arti nelle sue più alte forme, gli allestimenti di spazi interni, di feste e cerimonie rappresentavano un mezzo di comunicazione di altrettanta importanza, secondo la nuova concezione di stile e di immagine barocca di cui i Barberini furono inventori.

APPENDICE

Biblioteca Apostolica Vaticana
Archivio Barberini, Giustificazioni I.

Vol. 51 - Giustificazioni num. 1502-1595,
novembre 1630 - giugno 1632

n. 1518 [doc. 1]

A di' 24 luglio 1630

Conto de lavori di legnami per servizio dell'emin.mo
Sig. Card.le Barberini da mastro Alesandro Nave e
Francesco Bartolomei falegnami e prima [...]

A di' 17 dicembre 1630

[...]

*Lavori fatti nella chiesa di San Luca in Campo
Vaccino, stanza dove che si fa l'Accademia* [c 51r]

Per la soffitta d'abete fatta a regolo per Convento con un riquadrimento in mezzo per l'arme di S. Em.a con sua armatura attorno e fusto sopra d'abete rustico con una fascia sotto e attorno cha fa battente a detto quadro con fasce attorno al mede.mo lon. p. 48 3/4 lar. p. 3 1/6 [sic] fa canne 14:70 1/2, scudi 66:75
Per aver compr.o la tela, e bollette e fattuccia e cera per tre impannate per detta stanza, scudi 2:-

Per la ferratura et inceratura delle dette impannate, scudi -:80

Per due parapetti della scala che cala abbasso in chiesa uno sopra l'altro e sotto con palmi 49 di filagna di castagno di più pezzi richrodati er ricus.ti assieme et armatura lon. p. 57 steso d'albuccio rustico l. p. 3/4, scudi 5:50

Per haver accomodato la porta della bottega accanto che fa cantone fattoci di novo la metà di robba vecchia al fusto alt. p. 10 lar. p. 3 3/4 ristretti le due partite et aggiunte e fattoci n° 3 traverse di castagno con un regolo alla boccatura lon. p. 3 messo li regoli alle commessure e p. 22 di spallette attorno, robba delli mastri chiodi e fattura il tutto ordinò il Cav.re Bernino disse d'ordine di S. Em.za, scudi -:70

Li sopra detti lavori sono fatti per S. Luca

Gio. Lorenzo Bernini

n. 1589 [doc. 2]

Lavori di legnami fatti in cassa dell'Ill.mo Signore Paolo Mancini? per ordine dell'ill.mo sig.re Carlo Graziani seg.o di cassa del R.mo Cardinale Barberini per la Cademia fatta in honore del q. signore Alla liandra [c. 283r]

Per havere fatto l'ornamento attorno alla salla per 4 facce dove si è fatta ditta accademia con n° 24 pilastri con suoi membretti dalle bande con basamento zoccolo e piedi-istallo sotto, sopra il piedistallo con la sua faccia che finge fa cimasa a piedi-istallo e sopra la sua base quale ci posa detto pilastro, et collarino e capitello a detto pilastro di ordine dorico e architrave cornigione architravato assieme alti palmi 19 1/2, et long. assieme per 4 facce attorno palmi 183 in circha e di sotto [dietro] à detti ornamenti tra un pilastro e l'altro fattoci n° 12 sparti in detti vani con sua armatura e di più fattoci li scompartimenti delli 6 quadri di pittura più grandi oltre a diversi isparti serviti per la giustamento e unione di detta opera, con sua miccia [?] grande e tre cartelle fatte custrate [?] assieme un a l'altra sulla dove ci era l'impresa della detta accademia con altre fatture di chiodi e perdi mento di tempo e

portatura di detta opera e fatti comidita alli pilastri per detta opera a tutta ispesa del sudetto in[tutt]o assieme im[por]ta scudi 180:-

Tarato il presente conto in scudi 90 m.ta conforme alla rilatione del Padre Valerio insertaci e di tanti fattogli suo mandato diretto a detti [...] li 20 aprile 1632

Al molto Ill.tre sig.re e Palo.mo Il sig.re Carlo Craciani

Francesco Bartolomei falegname

Vol. 59 - Giustificazioni num. 2148-2240
(+2158-2178), anni 1634-1635.

n. 2230 [doc. 3]

Da settembre 1634 sino a tutto giugno 1635

Conto de lavori e spese fatte da Bastiano Morosini festarolo in più luoghi et in servizio dell'eminent.mo [...].

Per haver parato e sparato tutta la chiesa di S. Luca a due altezze di panni, e tirato mezzo cielo del soffitto per la festa dell'inumazione delli corpi santi trovati in detta chiesa, et ornato la facciata con festoni di verdura, rosoni, fregi et armi et altri abbellimenti, et haver lasciato tutto il detto lavoro della porta in sino alla festa di S.ta Martina, con haver messo alle strade due quadri di detti santi con festoni attorno, et di più essere stato assiduo, sera e mattina, et il giorno ancora per attaccare e staccare gli arazzi di fuori a detta porta di facciata, il tutto importa scudi 20

Per preso a nolo due altre stanze di taffettani per fare il mezzo cielo monta la spesa scudi 4:-

Per haver parato e sparato un'altra volta tutta la detta chiesa di S. Luca per la festa di S. Martina e per la processione con le portiere di S. Em.za et parato tutto il cielo di taffettani, e fatto anco il cielo nell'entrata della porta et sotto al coro, et havere adornato la porta grande più dell'ordinario et haver rimessi di nuovo li mede.mi quadri con festoni nelle strade per segno della processione et haver di più parato, e sparato tutto quanto quello teneva di territorio di fuori di detta chiesa di arazzi in tutto furono pezzi n.° 30 con chiodi bollette e spille il tutto speso dal festarolo, che con la opera della sua mercede in tutto monta scudi 25:-

Per haver preso a nolo per far detto cielo tre stanze di taffettani per ordine del Sig. Pietro da Cortona, e del Sr. D. Servio in tutto fu speso, scudi 6:-

scudi 66:70 [...]

Servio Servi [guardaroba] mano propria fo fede

Questo saggio è dedicato a Luigi Cacciaglia, con gratitudine.
Sono grato a Francesco Solinas per i preziosi consigli.

1 La prima documentazione in L. Pirotta, *Gian Lorenzo Bernini principe dell'Accademia di S. Luca*, in "Strenna dei Romanisti", XXIX, 1968, pp. 195-305; K. Noehles, *La chiesa dei SS. Luca e Martina nell'opera di Pietro da Cortona*, Roma 1970, p. 97; la ricostruzione della storia dell'Accademia nei primi decenni del XVII secolo in M. Lafranconi, *L'Accademia di San Luca nel primo Seicento: presenze artistiche e strategie culturali dai Borghese ai Barberini*, in *Bernini dai Borghese ai Barberini*, atti del convegno (Roma, 17-19 febbraio 1999), a cura di O. Bonfait e A. Coliva, Roma 2004, pp. 39-45, in particolare pp. 41-43 per il principato di Bernini; ulteriore documentazione in P. Roccasecca, *Teaching in the Studio of the "Accademia del Disegno dei pittori, scultori e architetti di Roma" (1594-1636)*, in *The Accademia Seminars. The Accademia di San Luca in Rome, c. 1590-1635*, edited by P.M. Lukehart, Casva Seminar Papers 2, National Gallery of Art, Washington D.C., Yale University Press New Haven and London 2009, pp. 122-159, p. 146; per il ruolo del Barberini a partire dal 1627 si veda da ultimo M. Marzinotto, *Il cardinal nepote Francesco Barberini protettore dell'Accademia di San Luca di Roma. Spunti e riflessioni sulla storia accademica dagli anni Venti alla metà del secolo XVII*, in "Annali delle Arti e degli Archivi. Pittura, Scultura, Architettura", I, 2015, pp. 165-176.

2 I. Lavin, *Bernini and the Unity of the Visual Arts*, New York-London 1980.

3 Per una sintesi sul linguaggio artistico promosso da Urbano VIII e i suoi interpreti si veda soprattutto F. Solinas, *Lo stile Barberini*, in *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, atti del convegno (Roma, 7-11 dicembre 2004), a cura di L. Mochi Onori, S. Schütze, F. Solinas, Roma 2007, pp. 205-212.

4 Il verbale della congregazione in: Archivio di Stato di Roma (ASR), TNC, uff. 15, 1630, pt. 1 (vol. 123), cc. 6r-v, 17r. Per il presente documento, come altri della stessa serie citati in seguito, ci si è avvalsi della trascrizione presente nel database on line: "The History of the Accademia di San Luca, c. 1590-1635: Documents from the Archivio di Stato di Roma". National Gallery of Art, Center for Advanced Study in the Visual Arts, in collaborazione con l'Archivio di Stato di Roma e l'Accademia Nazionale di San Luca. Project Director: P.M. Lukehart. URL: <http://www.nga.gov/content/accademia/it/intro.html>

5 *Ibidem*, 1631, pt. 1, vol. 127, cc. 31r-v, 50r-v; si veda inoltre Lafranconi, *L'Accademia di San Luca*, cit., p. 42; Marzinotto, *Il cardinal nepote*, cit., pp. 166-167.

6 Sulla carenza di documentazione relativa a quegli anni cfr. Lafranconi, *L'Accademia di San Luca*, cit. pp. 39-40. Per la festa del 1630 il Camerlengo ricevette da Bernini la somma di 100 scudi, cfr. Pirotta, *Gian Lorenzo Bernini*, cit., p. 299.

7 I verbali in ASR, TNC, uff. 15, 1630, pt. 1 (vol. 123), cc. 6r-v, 17r, 431r-v, 438r, 594r-v; Ivi, pt. 2 (vol. 124), cc. 164r-v, 165r, 291r-v, 294r, 343r-v, 859r-v, 874r, 866r-v, 867r-v; Ivi, pt. 3 (vol. 125), cc. 70r-v, 91r, 353r-v, 378r, 674r-v, 691r-v; Ivi, pt. 4 (vol. 126), cc. 109r-v, 128r-v, 143r-v, 788r-v, 807r. Trascrizione e regesto in *The History of the Accademia*, cit. a nota 2. Per alcune note documentarie relative a elargizioni periodiche di 15 scudi da parte del cardinale a Bernini cfr. M. Aronberg Lavin, *Seventeenth-Century Barberini Documents and Inventories of Art*, New York 1975, vol. 1, p. 5, n. 34.

8 Cfr. doc. 1 in appendice. Il relativo mandato di pagamento per lavori in diversi luoghi fra cui "alla stanza dell'accademia de Pittori" era stato letto dalla M.A. Lavin ma non messo in relazione al Bernini, cfr. Lavin, *Seventeenth-Century*, cit., p. 3, n. 20. Il documento è ripreso in Marzinotto, *Il cardinal nepote*, cit., p. 172, n. 54. L'inedita misura e stima dei compagni falegnami nella sua interezza comprende altresì diversi lavori in altre proprietà del cardinale. Soltanto il paragrafo relativo ai lavori per San Luca reca la firma di Bernini (proprio a sottolineare la distinzione di tale intervento), mentre il conto generale è tarato in calce dai Valerio Poggi e Bartolomeo Breccioli. Questi ultimi, assieme a Domenico Castelli, risultano firmatari della grande

maggioranze delle giustificazioni di pagamento del cardinale per lavori di fabbriche, dove quasi mai compaiono i nomi di Bernini o Pietro da Cortona. Ricalcando la prassi dei grandi cantieri papali, i conti approvati dalla computisteria privata del cardinale venivano preventivamente tarati dai misuratori quali figure distinte dagli architetti progettisti.

9 Cfr. Noheles, *La chiesa dei SS. Luca*, cit. pp. 41-96, per la documentazione pp. 331-338; J.M. Merz, *Pietro da Cortona and Roman Baroque Architecture*, New Haven and London 2008, pp. 53-55; I. Salvagni, *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*, cit. pp. 69-121.

10 Roccasecca, *Teaching in the Studio*, cit. pp. 138-139.

11 ASR, TNC, uff. 15, 1625, pt. 1 (vol. 103), cc. 210r-v, 223r-v. Trascrizione completa in *The History of the Accademia*, cit. a nota 2.

12 Cfr. Doc. 1 in appendice. La misura della larghezza di palmi 3 1/6 è riportata erroneamente, essa è da leggersi come palmi 30 1/6 come si evince dal calcolo successivo che riporta la misura della superficie in canne (quadre) 14;70 1/2.

13 Le due sale nel 1625 sono documentate «in parte superiori supra ingressum huius ecclesiae», cfr. Roccasecca, *Teaching in the Studio*, cit., pp. 142.

14 *Ibidem*, pp. 141-147. Si veda anche Noheles, *La chiesa dei SS. Luca*, cit., pp. 335 e sgg.

15 Sulla sede accademica di via Bonella, adiacente alla chiesa, alcune notizie in I. Salvagni, *Palazzo Carpegna 1577-1934*, Roma 2000, pp. 143-145. La casa di pertinenza dell'accademia sul versante destro risulterebbe demolita già nel 1632, cfr. Merz, *Pietro da Cortona and Roman*, cit., p. 54. Opere murarie dal lato della sacrestia si registrano già nel 1635, cfr. Noheles, *La chiesa dei SS. Luca*, cit., p. 341, doc. 40. Tuttavia gli interventi di Cortona per la realizzazione dei bracci laterali della Chiesa superiore iniziarono solo a partire dal 1650, cfr. Ivi, pp. 107-108. Soltanto in questa occasione nella nuova ala sarebbero stati ricavati gli spazi dell'Accademia il cui edificio può dirsi ultimato intorno al 1670.

16 F. Contini, *Ingredienti e permeabilità del Barocco cortonesco*, in F. Contini, F. Solinas, *Una gloria europea: Pietro da Cortona a Firenze (1637-1647)*, Cinisello Balsamo 2010, pp. 24-39, p. 33.

17 Noehles, *La chiesa dei SS. Luca*, cit., pp. 97-99, documentazione a pp. 340-342.

18 Cfr. C. Pietrangeli, *L'Accademia di San Luca e la sua Chiesa*, in Ivi, pp. 187-194, p. 188.

19 Cfr. Doc. 3 in appendice. Il documento, il cui contenuto non è mai stato pubblicato, è citato in un elenco relativo alle spese del cardinale per l'evento in Merz, *Pietro da Cortona and Roman*, cit., p. 295, nota 17. Morosini è altresì documentato per feste del cardinale Francesco a palazzo della Cancelleria, cfr. S. Bruno, *Suggerimenti berniniani nella prima maturità di Giovan Francesco Romanelli*, in "Paragone. Arte", L, 1999, 24/25, pp. 34-56, p. 53.

20 Sull'importanza di questi avvenimenti per la vita dell'Accademia e sul ruolo del cardinal Francesco anche negli anni a venire cfr. Marzinotto, *Il cardinal nepote*, cit., in particolare p. 168.

21 Relativamente a questo evento ulteriore documentazione già nota in Noheles, *La chiesa dei SS. Luca*, cit., pp. 340-341, docc. 30, 35, 38, dove viene descritta la processione alla presenza del Barberini e un "nobilissimo baldacchino". Per gli arazzi e alter suppellettili fornite dal cardinale in frequenti occasioni cfr. Marzinotto, *Il cardinal nepote*, cit., p. 172, note 49 e segg.

22 Si veda: F. Solinas, *L'ucelliera: un libro di arte e di scienza nella Roma dei primi Lincei*, Firenze 2000; S. Brevaglieri, L. Guerrini, F. Solinas, *Sul "Tesoro messicano" e su alcuni disegni del Museo cartaceo di Cassiano dal Pozzo*, Roma 2007; F. Solinas, *Considerazioni sul disegno da vero tra Lincei e Cimento*, in *Intrecci virtuosi. Letterati, artisti e accademie*, atti

del convegno (Cassino-Roma, 29-31 ottobre 2015), a cura di P. Tosini, A. Geremicca *et alii*, in corso di stampa.

23 Nell'ambito della vasta letteratura sui rapporti fra i Barberini e le accademie, che tuttavia ancora non vanta uno studio monografico, si ricorda ad esempio: E. Bellini, *Agostino Mascardi tra "ars poetica" e "ars historica"*, Milano 2002; Idem, "Il papato dei virtuosi": i Lincei e i Barberini, in *I primi lincei e il Sant'Uffizio, questioni di scienza e di fede*, atti del convegno (Roma, 12-13 giugno 2003), Roma 2005, pp. 47-97; E. Schettini Piazza, *I Barberini e i Lincei: dalla mirabil congiuntura alla fine della prima Accademia (1623-1630)*, in *I Barberini e la cultura europea*, cit., pp. 117-126; I. Herklotz, *The Academia Basiliana: greek philology, ecclesiastical history and the union of the churches in Barberini Rome*, in *Ibidem*, pp. 147-154; C. Gurreri, "Nec longum tempus": l'Accademia dei Gelati tra XVI e XVII secolo (1588-1614), in *The Italian Academies 1525-1700: Networks of Culture, Innovation and Dissent*, edited by J.E. Everson, D.V. Reidy, L. Sampson, Cambridge 2016, pp. 187-196.

24 Sul personaggio si veda: S. Du Crest, *Peiresc et Girolamo Aleandro il Giovane: une étroite collaboration entre érudition et politique*, in *Peiresc et l'Italie*, colloque international (Naples, 23-24 juin 2006), sous la dir. de M. Fumaroli, F. Solinas *et alii*, Paris 2009, pp. 61-74. Sui monocromi di Cortona cfr. L. Mochi Onori, *Pietro da Cortona per i Barberini*, in *Pietro da Cortona, 1597-1669*, catalogo della mostra (Roma, 31 ottobre 1997-10 febbraio 1998), a cura di A. Lo Bianco, L. Barroero, Milano 1997, pp. 73-86, p. 74; J.M. Merz, *Pietro da Cortona. Der Aufstieg zum führenden Maler im barocken Rom*, Tübingen 1991, p. 105.

25 Da ultimo: E. Russo, *Gli Uморisti e il contesto artistico romano*, in *Intrecci virtuosi*, cit., e lo studio approfondito di M. Gallo, *Orazio Borgianni, l'Accademia di S. Luca e l'Accademia degli Humoristi: documenti e nuove datazioni*, in "Storia dell'arte", LXXVI, 1992, pp. 296-345.

26 Sul personaggio e sui suoi rapporti con gli intellettuali romani vedi *La correspondance de Nicolas – Claude Fabri de Peiresc avec les Cardinaux Barberini*, di prossima pubblicazione per cura di F. Solinas, Paris, La République des savoirs (Usr 3608 du Cnrs), Roma 2017.

27 Cfr. A. Schiavo, *Palazzo Mancini*, Palermo 1969, pp. 49, 113-114; M. Guerci, *Palazzo Mancini*, Roma 2011, pp. 1-19. La descrizione della ringhiera in entrambi i volumi è tratta, senza riferimenti cronologici, da Moroni e quasi certamente si deve al radicale ampliamento messo in opera a fine Seicento da Sebastiano Cipriani.

28 Cfr. Gallo, *Orazio Borgianni*, cit., pp. 305-306.

29 Cfr. Mochi Onori, *Pietro da Cortona*, cit. p. 74.

30 Cfr. doc. 2 in appendice. Il documento è stato segnalato dalla Lavin (*Seventeenth-Century*, cit., p. 3 n. 20) come un generico pagamento per una "Cademia".

31 Reso noto da G. Santucci, *Federico Brandani's paper model for the chapel of the Dukes of Urbino at Loreto*, in "The Burlington magazine", CLVI, 2014, pp. 4-11, p. 10, fig. 16.

32 Cfr. Guerci, *Palazzo Mancini*, cit., pp. 6 e 11. L'importanza e il prestigio dell'Accademia, e quindi dell'edificio che la ospitava, è testimoniata dall'attenzione di noti architetti. Dalla seconda metà del secolo furono redatte proposte progettuali sia da Carlo Rainaldi, come da Carlo Fontana e Giovanni Battista Contini, per giungere infine all'ampliamento di Giovanni Battista Cipriani terminato nei primi anni del XVIII secolo.

33 Cfr. Schiavo, *Palazzo Mancini*, cit., p. 114. Nonostante l'opera lignea potesse prestarsi ad una soluzione fissa, essa fu certamente rimossa anche a seguito dell'inizio della già ricordato ampliamento del palazzo a partire dal 1634.

34 Cfr. Gallo, *Orazio Borgianni*, cit., p. 306.

35 Lo spoglio dei faldoni che raccolgono le Giustificazioni di pagamento del cardinale Francesco risulta ancora oggi fecondo di nuove scoperte. La frequentazione episodica delle Giustificazioni di Francesco seniore ha rappresentato una fonte di primaria importanza negli studi sulla committenza Barberini. Solo recentemente è stato dato alle stampe il vasto regesto di tale documentazione relativa a tutti i cardinali Barberini: L. Cacciaglia, *Le "giustificazioni" dell'Archivio Barberini. I, Le giustificazioni dei cardinali*, Biblioteca Apostolica Vaticana, "Studi e testi", 485, Città del Vaticano 2014. È allo studio di chi scrive una nuova ricognizione documentaria sul palazzo e giardino Barberini alle Quattro Fontane (secoli XVII e XVIII), che confluirà in una prossima pubblicazione.

Come si vede aver fatto l'Accademia nostra dalli suoi Studij Principi e principi d'autorità in difesa di un "nome ideale d'Accademia" nella seconda metà del Seicento

L'inizio del principato di Pier Francesco Mola (settembre 1662 - dicembre 1663) dà avvio ad un' incisiva riforma tesa al rilancio del ruolo istituzionale dell'Accademia dei Pittori, Scultori e Architetti di Roma.

Con mordace critica ed efficace rigore, il neoletto principe Mola e un nutrito gruppo di accademici richiamano l'intera istituzione ad osservare quel "nome ideale d'Accademia"¹ che ne aveva guidato la fondazione e a ripristinare le originarie funzioni. Con toni sagaci il significato e le funzioni del termine "Accademia" è duramente messo in discussione rilevandone, in quegli anni, la distanza dalla concezione già espressa da Federico Zuccari. Il primo principe aveva individuato nell'esercizio degli "Studi" la specifica ragione d'essere dell'istituzione e aveva distinto, per ruoli e competenze, un altro organo interno all'Accademia ossia la "Congregazione"². Oggetto delle discussioni nelle riunioni del principato di Pier Francesco Mola sono "diversi discorsi circa le cose dell'Accademia"³ e tra questi si riflette "se si deve cominciare con l'ordine dello Zuccari"⁴. Non a caso il rilancio dell'Accademia nella seconda metà del Seicento avviene con la riapertura degli studi accademici e in modo del tutto coerente, dunque, alla tradizione dell'istituto, riproponendo infatti e sistematizzando "modalità solite" che ne avevano regolato il funzionamento e documentate costantemente anche se con periodi di maggiore o minore assiduità⁵.

Gli sforzi dei membri sono tutti rivolti a riattivare gli *Studi Accademici* (fig. 1), costituiti dalle lezioni di disegno (del modello vivente, dei panni, di prospettiva,

di anatomia e di architettura) e dai concorsi dei giovani. Grazie ad un'attenta gestione delle risorse economiche e facendo ricorso all'autofinanziamento ("contributo volontario", modalità inedita e tra le più efficaci a garantire l'autonomia economica e operativa dell'istituzione tale da divenire pratica usuale fino alla fine del secolo)⁶, gli accademici riescono a prendere in affitto in modo indipendente ("in nome et à spese dell'Accademia")⁷ un luogo adatto a rimettere in funzione in modo continuativo gli "Studi"⁸. I nuovi ambienti, adiacenti alla Chiesa dei Santi Luca e Martina, erano costituiti da una sala superiore riservata agli *studi del disegno* e da due inferiori; una di queste era denominata "Sala delle Congregazioni" in cui si svolgevano le riunioni del corpo direttivo e amministrativo dell'Accademia⁹.

Tra il 1663 e il 1664 i locali sono soggetti a vari interventi, vengono ridipinti di "bianco mitigato e soffitti color giallo chiaro"¹⁰; mentre la "stanza degli studi" è organizzata con una meticolosa e più precisa disposizione in particolare modo nell'allestimento dei materiali didattici e del piccolo corredo di stoffe pregiate messe in mostra alle pareti nelle occasioni mondane (*Accademie del Discorso*; festa di san Luca e concorsi dei giovani)¹¹.

Gli scarni incisi riportati nei resoconti delle prime riunioni del principato di Mola lasciano intuire un clima tutt'altro che disteso e poco favorevole ai nuovi orientamenti promossi, benché sembra costituirsi al contempo un nutrito e coeso gruppo grazie al quale in tempi celeri le questioni più spinose si avviano verso una quasi definitiva soluzione. Le brevi note che Carlo Cesi redige sull'inizio del principato di



1. Pier Francesco Mola,
Artist's Studio (Studi accademici),
penna e inchiostro bruno,
730 x 200 mm.
New York, Metropolitan
Museum, inv. n. 65.131.6.

Mola sintetizzano in modo puntuale i principali obiettivi e funzioni dell'istituzione racchiudendoli in tre punti essenziali: "interessi"; "studi" e "decoro della pittura"¹². Gli "interessi" riguardano la situazione economica dell'Accademia dipendenti tanto dall'amministrazione delle proprietà lasciate in eredità all'istituzione, tra i primi da Muziano e Federico Zuccari, con il preciso scopo di assicurare le risorse necessarie allo svolgimento delle funzioni, quanto dal rispetto del Breve di Urbano VIII che obbligava chi esercitava l'attività di "rivenditori di quadri" a pagare 10 scudi annui all'Accademia, infine dalla tassa del 2% sul totale della stima eseguita sui beni. Il rigore con cui l'istituzione riprende questo compito si può dedurre da quanto, a distanza di breve tempo, si registra nel maggio 1663 quando un gruppo di rivenditori di quadri e di alcuni "giovani pittori" ottiene dal pontefice Alessandro VII la sospensione del pagamento imposto dall'Accademia, provvedimento tuttavia revocato immediatamente a seguito del tempestivo incontro tra il principe Pier Francesco Mola, Carlo Cesi e Giacomo Filippo Nini¹³. Il "decoro della pittura" interessa l'attività delle *botteghe*, già obbligate a prendere la licenza (*patente*) per la vendita di opere, sono ora redarguite dall'espore "cose mal fatte", in questo modo si vuole regolamentare la produzione artistica tanto nel mercato che nell'insegnamento dell'arte e anche i maestri accademici sono ammoniti a "non insegnar a chi non ha talento". L'Accademia aspira ad imporsi in modo totale, estendendo il concetto di *decoro* a tutti gli ambiti della produzione artistica, pertanto la didattica è strumento dell'attento controllo dell'istituzione anche al di fuori del luogo privilegiato del suo esercizio elettivo e cioè dell'Accademia. Il terzo punto riguarda gli "studi", termine con cui si intende l'attività pedagogica interna all'istituzione distinta su più livelli: lezioni (di prospettiva, di "modellare" e di architettura); "disegni de principianti" e "a concorrenza"; infine "premi", discorsi e composizioni poetiche "su inviti" e aperti al pubblico¹⁴. L'Accademia del Disegno di Roma era concepita e mirava a costituirsi come "studio pubblico ogni giorno"¹⁵, libero dal pagamento e a cadenza regolare, aspirando, in verità, a divenire già nel 1617 un insegnamento quotidiano. La pubblica fruizione e il libero accesso alle sale accademiche (già sancito negli statuti del 1607) in queste precise occasioni trova alla luce di un tale contesto una ragione sostanziale. Le esposizioni allestite il giorno della festa di san Luca (18 ottobre) e durante le premiazioni dei concorsi accademici rappresentano il momento essenziale per l'esibizione, la dimostrazione e l'affermazione nella società degli sviluppi e degli orientamenti figurativi contemporanei e proposti in modo intenzionato nella loro specifica esemplarità con l'esposizione dei disegni più meritevoli dei giovani e delle opere "solamente di accademici viventi"¹⁶.



2. Pier Francesco Mola, *Caricatura di un uomo che mostra ad un altro un dipinto sotto lo sguardo di altri osservatori* (*Caricatura delle premiazioni dei concorsi accademici*), penna e inchiostro bruno, 183 x 264 mm, Oxford, Ashmolean Museum, inv. n. KTP 915.

Nel 1663, in occasione della riapertura dei corsi per i giovani, si dà avvio al riordino e all'implemento delle collezioni accademiche con il preciso scopo di aggiornare i sussidi pedagogici (costituiti dalla raccolta formatasi a partire dal 1594 con materiali propriamente didattici quali gessi, dipinti, disegni, di incisioni e dai "libri d'arte" acquistati già nel marzo del 1593)¹⁷, pertanto gli stessi accademici sono chiamati a "dare un disegno fatto dal m[edesim]o o pure un gesso all'Acad[e]mia p[er] beneficio de principianti"¹⁸. I corsi nel 1663 sono inaugurati in modo ufficiale da un discorso pubblico affidato a Carlo Cesi mentre la conclusione dell'attività degli "studi" è delegata all'orazione *Il Silenzio* di Giovanni Battista Passeri tenuta durante la cerimonia di premiazione delle competizioni dei giovani nel dicembre 1663¹⁹, a cui segue la nota dissertazione di Orfeo Boselli, *La nobiltà della scultura*²⁰. Dal sonetto pubblicato da Passeri ed eseguito in accompagnamento al discorso di Cesi possiamo dedurre che il tema dell'orazione di apertura fosse incentrato sul concetto di virtù delle tre arti (pittura, scultura e architettura) in modo coerente ad una prima organizzazione delle lezioni e dei concorsi, originariamente destinati anche agli scultori e agli architetti (documentati in modo certo dal 1677 e dal 1678)²¹. Le celebrazioni della festa di san Luca e le premiazioni del concorso del dicembre 1663 (il primo di cui si conservano testimonianze grafiche e alcuni discorsi a cui è da riferire la caricatura di Mola; fig. 2) sono curate con una particolare precisione nell'allestire le sale accademiche a ragione del carattere ufficiale e pubblico dei due eventi²². Le spese per gli allestimenti della premiazione dei concorrenti del 1663 sono coperte da Carlo Maratti²³ mentre in novembre vengono eletti quattro accademici di "grazia": Giovan Simone Ruggieri, Girolamo Garopoli, Antonio Carracci e Andrea Piscuglia²⁴. Intellettuali e membri di altre accademie letterarie, in prevalenza Intrecciati e Umoristi (come d'altronde Carlo Cesi, Giovanni Battista Passeri e Salvator Rosa)²⁵, gli accademici di "grazia" ricoprono una precisa funzione: sono gli oratori e i poeti a cui è affidata la composizione e

l'esposizione dei contributi letterari in occasione delle premiazioni; sono anche coloro che vengono designati per scegliere i temi (*poesia/istoria*) su cui i giovani si cimentano nel disegno (*inventione*). Questo orientamento intellettuale sembra porsi come intenzionale continuità e messa in atto di quell'*idea* di Accademia che ne aveva sostanziato la genesi già con Girolamo Muziano e con Federico Zuccari, ripristinando le *Accademie del Discorso*, con il confronto aperto tra accademici professori d'arte e di lettere. Nei registri delle riunioni accademiche il continuo divieto di recitare orazioni senza invito e approvazione del principe o di qualche "intendente" lascerebbe ipotizzare una pratica a cui l'istituzione cerca di dare maggior controllo concordando e revisionando i contenuti delle orazioni e dei sonetti prima della loro esposizione pubblica. A tale giudizio sarà costretto malvolentieri lo stesso Giovanni Pietro Bellori nel maggio del 1664 che rifiuta, infatti, di leggere personalmente il suo discorso posticipato, in modo insolito, una settimana dopo la cerimonia di premiazione²⁶. Negli Statuti del 1675 la precisa concezione della "Accademia come studio pubblico" obbliga anche i professori a dover "conferire" le lezioni prima di impartirle agli studenti, sottoponendole al vaglio del consesso accademico così da verificare la qualità degli insegnamenti e dei metodi proposti²⁷. Oltre alla trattatistica specialistica, fondo originario della biblioteca dell'Accademia, ogni professore elaborava dei compendi didattici autonomi, testimoniati dalle tavole di anatomia



3. G.B. Passeri, *Tavola anatomica* n.9, 1674, matita e acquarello azzurro, mm 435 x 295. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

(fig.3), di prospettiva, di architettura e dai disegni di nudo. In questi materiali didattici possiamo individuare una precisa metodologia accademica dell'insegnamento artistico. L'attività didattica in Accademia era concepita su metodi e pratiche diversificate. Ogni professore era chiamato a tradurre le questioni teoriche in una didattica semplificata e funzionale alla formazione degli allievi, strutturata su più livelli, dal semplice al complesso, seguendo un principio metodologico da individuare in quello che, stando a Romano Alberti, Federico Zuccari aveva definito "Alfabeto del Disegno (per di così)". Gli *Statuti* del 1675 ripropongono, in modo significativo, la metodologia zuccariana e affidano agli "assistenti degli studi" il compito di selezionare il materiale didattico più idoneo ("disegni, gessi et altro") per "i Giovani principianti" con gli "esempi d'occhi, nasi, bocche e altro"²⁸. Il principio di alternanza che regola la successione dei professori, incaricati un mese ciascuno all'insegnamento del disegno dal modello nudo ("attitudine"), determina un corpo insegnante formato da personalità artistiche variegata per i rispettivi orientamenti culturali²⁹. Questi maestri-professori, scelti per la guida degli "studi", costituivano, per il significativo apporto nei termini di varietà di indirizzi e di concezioni artistiche, il punto di forza metodologico della pedagogia accademica. Tale eterogeneità di teste e di mani, riunite con pari dignità in un medesimo luogo, generava in modo inevitabile un vivace ricettacolo di contrapposizioni, alimentate spesso da rivalità personali, che degeneravano in conflitti più o meno latenti. Il funzionamento dell'istituzione, concepita idealmente con un collegio eterogeneo ma unitario, veniva spesso paralizzato dall'aperto dissenso dei propri membri. Charles Dempsey ha avuto modo di mettere in evidenza come l'Accademia di San Luca fosse concepita, in modo conforme alle accademie erudite, sul modello d'accademia definito da Cicerone, per tanto lo stesso termine *Accademia* non implicava un'aderenza ad un orientamento teorico dominante e predeterminato, bensì designava un "sistema educativo" basato su una concezione secondo la quale il sapere trae incremento dagli esiti ragionati scaturiti dalla *disputa* (così come concepito da Girolamo Muziano e da Federico Zuccari). Lo studio accademico e l'efficacia del sistema educativo rispondevano ad una precisa concezione secondo la quale la conoscenza progredisce attraverso il dibattito e il confronto aperto, pertanto i due termini "Disegno" e "Logos" designavano, in modo equivalente, due principi essenzialmente intellettuali³⁰. Rispetto alla discontinuità delle competizioni (con le sospensioni negli anni 1666-1672, 1674-1676 e 1684-1691), l'attività didattica è esercitata in modo regolare, differenza motivata da ragioni economiche ed organizzative³¹. Le cerimonie di premiazione dei giovani nella loro intenzionata risonanza pubblica sono concepite in

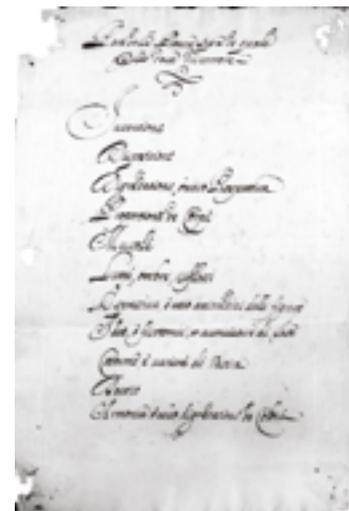
modo sempre più sontuoso poiché indirizzate ad un'ampia partecipazione di prestigiosi invitati³² con il conseguente aumento di una spesa che sarà destinata progressivamente a lievitare, sfuggendo così alla portata delle incerte finanze accademiche. Troppo onerosi, infatti, diverranno i costi per gli allestimenti e per i premi, in modo sempre più frequente sono i principi dell'Accademia a farsi carico a titolo personale delle spese³³. Secondo una consuetudine che diverrà prerogativa del principe in carica, anche nei momenti di maggiore ristrettezza economica le spese necessarie per l'esercizio dell'attività pedagogica verranno soddisfatte e tra le più gravose vi è il costo del modello vivente, assicurato in modo continuativo con rarissime eccezioni. Nel secondo anno del principato di Carlo Fontana (1687) l'insegnamento sarà limitato al disegno dei soli "panni" mentre nel 1692 tutti i corsi accademici verranno, temporaneamente, sospesi³⁴.

Gli anni Settanta del Seicento costituiscono per l'Accademia un momento decisivo, sotto molti aspetti. Come si evince dai numerosi *propositi e decisioni* discussi all'interno delle riunioni accademiche, si assiste ad un periodo in cui tanto la didattica che l'orientamento teorico-critico si distinguono per una concreta efficacia, così da riuscire a rendere operativi in modo duraturo gli indirizzi ripristinati nel decennio precedente. In primo luogo si porta a compimento la definitiva messa in opera del progetto per la costruzione della nuova sede accademica³⁵. La sua immagine pubblica è formalizzata attraverso un complesso ciclo pittorico elaborato da Giovanni Battista Passeri per un ambiente specifico, la Sala dell'Accademia, luogo dove si svolgevano gli studi e le cerimonie di premiazione dei concorsi. Il programma iconografico, costruito su una articolata struttura retorica, ruota attorno al concetto di *Muta Poesia*, e connota l'Accademia, definita "Liceo del Silenzio", per una forte identità filosofico-intellettuale³⁶. Le "orazioni su invito" sono documentate costantemente benché ancora non siano state individuate. L'attività degli "studi" tra il 1674 e il 1675 diviene più articolata e le *Accademie del discorso* sono usuali all'interno delle consuete giornate dedicate alle lezioni per gli studenti. In occasione dei corsi abituali (anatomia, disegno dell'"attitudine" del modello nudo e dei "panni", di prospettiva, di scultura e architettura) era prevista un'introduzione teorica attraverso alcuni discorsi sulle "Parti della Pittura", menzionati nel principato di Giovanni Battista Gaulli (1674), di Carlo Cesi (1675) e di Charles Errard (1678), affidati agli accademici professori responsabili dei corsi annuali e agli accademici di "grazia". Questi discorsi sembrano riproporre il modello del discorso erudito o meglio della *disputa* accademica in modo paritetico tra professori *d'arte e letterati*³⁷.

In questi stessi anni, assieme alla tabella con i nomi dei professori responsabili delle lezioni, era affisso

sulla porta della stanza degli studi accademici anche un altro elenco che racchiudeva in un undici concetti le "Parti della Pittura sulle quali si deve discorrere" (fig. 4)³⁸, sintetizzate in undici punti: *Inventione; Dispositione; Digradazione ovvero Prospettiva; Proportione dei Corpi, Muscoli; Lumi, ombre e riflessioni; Espressioni et attitudini delle figure; Idee o fisionomie et acconciature di teste; Costume bizzarrie (o varietà) di vestire; Decoro; Armonia e disposizione dei colori*. In esse possiamo riconoscere lo scheletro concettuale di una metodologia accademica strutturata, che regola i principi dell'insegnamento-apprendimento, ossia quei "dogmi" sistematizzati in "dottrina accademica" che legittimano e orientano anche la formulazione del giudizio critico sulle opere e sugli artisti nelle *Vite*, scritte in contemporanea, pur in un differente impianto storiografico, dagli accademici Bellori e Passeri³⁹.

La successione alle cariche direttive di personalità diverse per orientamenti figurativi, ma concordi nel portare avanti un progetto comune, contribuisce tra gli anni '60 e '80 del Seicento alla piena affermazione dell'autorevole immagine pubblica di un'Accademia che risalta per il suo carattere istituzionale forte, in grado di orientare un'ampia pluralità di tendenze artistiche. Il preciso binomio metodologico della *teorica* e della *pratica* che regola l'insegnamento, si impone quale modello di riferimento per le nascenti accademie d'arte che progressivamente si costituiscono in Italia e in tutta Europa, secondo un carattere di più ampia diffusione nel corso del XVIII secolo. La peculiarità degli anni Sessanta-Ottanta del Seicento è da individuare nell'affermazione di una significativa autonomia intellettuale e sociale. In questo ventennio si assiste all'affermazione della figura dell'artista "accademico" in grado di confrontarsi alla pari con l'ambiente erudito romano e internazionale, un'artista capace di formulare da sé giudizi e discorsi teorici (tra questi: Orfeo Boselli, Giovanni Pietro Bellori, Giovanni Battista Passeri, Carlo Cesi, Salvator Rosa, Agostino Scilla, Giuseppe Ghezzi). A seguito dello spostamento delle premiazioni dei concorsi sul Campidoglio già nel 1694 e nel 1696, e in modo definitivo con i Concorsi Clementini (1702), il ruolo dell'artista-intellettuale e teorico accademico che aveva avuto verso la metà del Seicento nell'Accademia del Disegno di Roma il luogo privilegiato per la sua espressione, è relegato ad un posto marginale all'interno di cerimonie pubbliche in cui discorsi teorici e componimenti poetici diverranno prerogativa esclusiva degli Accademici d'Arcadia. La rendita annuale stanziata a partire dal 1702 da Clemente XI Albani ha una conseguenza non irrilevante sulla struttura sociale dell'Accademia: riduce significativamente, infatti, quella relativa autonomia organizzativa e decisionale esercitata in precedenza dagli accademici tramite l'autofinanziamento (attraverso il "contributo



4. *Parti della Pittura*. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico.

volontario”); inoltre ridimensiona le occasioni della affermazione individuale in Accademia dei singoli membri (Pier Francesco Mola, Carlo Maratti, Orfeo Boselli, Charles Errard, Carlo Cesi, Carlo Fontana e molti altri); non da ultimo restringe gli spazi della pubblica esibizione di quei mecenatismi complementari e antagonisti (tra i casi più evidenti: Francesco Barberini e Giacomo Filippo Nini; la regina Cristina di Svezia e il pontefice Alessandro VII Chigi; il re di Francia Luigi XIV e il granduca di Toscana Cosimo III de' Medici).

In conclusione, si può dedurre che l'Accademia durante il suo travagliato processo di affermazione abbia tratto la sua forza promotrice da quell'idea originaria, così come enunciata nei suoi primi statuti e ordinamenti. Nonostante le continue interruzioni, sospensioni, ostruzioni e conseguenti riadattamenti ai diversi umori politici e culturali, è proprio quell'immagine fondatrice, quel “nome ideale d'Accademia” a cui si appellarono nel 1662 gli accademici, che ne determinerà il corso, spesso altalenante e in continua mutazione, fino al suo effettivo compimento, consolidando quelle “modalità solite” che avevano tenacemente resistito, nonostante tutto, e di cui si aveva avuto la premurosa cura di preservarne “viva” memoria.

APPENDICE

*Accademici-professori alla guida degli Studi
1662-1699*

Gli artisti scelti per i corsi annuali sono riportati nei *Registri delle Congregazioni*; dove non specificato si veda AASL: vol. 43, ff. 210, 222r e v; vol. 44, ff. 68r; vol. 45, ff. 101, 110v, 117v-118r; 126v-127r; 149, 156, 160v, 177v; vol. 46, ff. 45, 51v.

1662*Anatomia***1663**⁴⁰*Prospettiva*: Alessandro Sbringa*Anatomia*: Francesco Cozza*Attitudine del Nudo e del Panno = Nudo*: Carlo Maratti (aprile); *Assistenti*: Fabrizio Chiari, Domenico Rainaldi, Giuseppe Bellone, Melchior Caffà (settembre); *Panno*: Bernardino Mei (ottobre)**1664**⁴¹*Prospettiva*: Francesco Cozza (?)*Architettura*: Pietro Stroppa*Attitudine del Nudo e del Panno = Panno*: Melchior Caffà (febbraio); *Nudo*: Fabrizio Chiari (aprile); *Nudo*: Giovanni Battista Gaulli (maggio); *Nudo*: Bernardino Mei (luglio); *Nudo*: Giuseppe Belloni (agosto); *Nudo*: Prospero Fidanzi (settembre); *Panno*: Matteo Piccioni (novembre)**1665**⁴²*Prospettiva*: Alessandro Sbringa*Attitudine del Nudo e del Panno = Panno*: Fabrizio Chiari (febbraio); *Panno*: Paolo Naldini (marzo); *Panno*: Giovanni Battista Galestrucci (aprile); *Nudo*: Carlo Maratti (maggio); *Nudo*: Fabio Cristofori (giugno)**1666**⁴³*Attitudine del Nudo e del Panno = Panno*: Antonio Giorgetti (febbraio)**1667**⁴⁴*Attitudine del Nudo e del Panno =* Giuseppe Marchi (giugno)**1668**⁴⁵**1669**⁴⁶*Attitudine del Nudo e del Panno =* Giovanni Battista Galestrucci (maggio); Giacinto Brandi (giugno)**1670**⁴⁷*Attitudine del Nudo e del Panno =* Carlo Maratti, assistente: Giovanni Maria Morandi (maggio); Giovanni Battista Passeri, assistente Guillaume Courtois (giugno); Filippo Lauri, assistente Giovanni Maria Mariani (luglio); Fabrizio Chiari, assistente Ercole Boselli (agosto); Giacinto Brandi, assistente Pasqualino de Rossi (settembre); Lazzaro Baldi, assistente Domenico Rainaldi (ottobre)**1671**⁴⁸**1672***Attitudine del Nudo e del Panno =* Charles Errard (maggio); Carlo Maratti (giugno); Pietro Santi Bartoli (luglio); Paolo Naldini (agosto); Ercole Ferrata (settembre); Giovanni Maria Morandi (ottobre)**1673***Prospettiva*: Pietro del Po'*Anatomia*: Carlo Cesi*Attitudine del Nudo e del Panno =* Giovanni Battista Gaulli (maggio); Ercole Ferrata (giugno); Fabrizio Chiari (luglio); Paolo Naldini (agosto); Ludovico Gimignani (settembre); Domenico Guidi (ottobre)**1674**⁴⁹*Prospettiva*: Francesco Catalani, revisori Pietro del Po' e Giovanni Magni*Anatomia*: Giovanni Battista Passeri*Architettura*: Gregorio Tomassini, revisori Carlo Rainaldi e Mattia de Rossi*Attitudine del Nudo e del Panno =* Giovanni Bonatti, assistenti: Giovanni Carboni e Domenico Jacovacci (maggio); Domenico Jacovacci, assistenti Pietro Santi Bartoli e Ludovico Gimignani (giugno); Ludovico Gimignani (luglio); Antonio Raggi (agosto); Fabrizio Chiari (settembre); Paolo Naldini (ottobre)

1675⁵⁰

Anatomia: Giacomo del Po'
Attitudine del Nudo e del Panno = Giovanni Battista Gaulli, assistente Luigi Garzi (maggio); Paolo Naldini, assistente Giovanni Andrea Carlone (giugno); Carlo Maratti, assistente Lazzaro Morelli (luglio); Antonio Raggi, assistente Giuseppe Marchi (agosto); Fabrizio Chiari assistente Giovanni Bonati (settembre); Domenico Guidi, assistente Pietro Santi Bartoli (ottobre)

1676⁵¹

Attitudine del Nudo e del Panno = Giovanni Battista Gaulli, assistente Francesco Rosa (maggio); Carlo Maratti, assistente Domenico Maria Canuti (giugno); Paolo Naldini, assistente Giuseppe Marchi (luglio); Nicolò Berrettoni, assistente Giovanni Coli (agosto); Lazzaro Morelli, assistente Pietro Santi Bartoli (settembre)

1677⁵²

Attitudine del Nudo e del Panno = Carlo Maratti, Nicolò Berrettoni (maggio); Antonio Raggi (giugno); Francesco Rosa (luglio); Giacomo del Po' (agosto); Domenico Guidi, Giovanni Andrea Carlone (settembre); Giovanni Andrea Carlone, Domenico Guidi (ottobre)

1678⁵³

Prospettiva: Pietro del Po'
Anatomia: Giacomo del Po'
Architettura: Gregorio Tomassini
Attitudine del Nudo e del Panno = Charles Errard (maggio); Domenico Guidi (giugno); Giovanni Battista Gaulli (luglio); Paolo Naldini (agosto); Nicolò Berrettoni (settembre); Ercole Ferrata (ottobre)

1679⁵⁴

Prospettiva: Pietro del Po'
Anatomia: Giacomo del Po'
Architettura: Giovanni Battista Menicucci
Attitudine del Nudo e del Panno = Lazzaro Baldi (maggio); Giovanni Battista Gaulli (giugno); Paolo Naldini (luglio); Pietro del Po' (agosto); Michele Maglia [Michel Maille] (settembre); Giovanni Maria Morandi (ottobre)

1680⁵⁵

Prospettiva: Pietro del Po'
Anatomia: Giacomo del Po'
Architettura: Gregorio Tomassini
Attitudine del Nudo e del Panno = Giovanni Maria Morandi (maggio); Charles Errard (giugno); Lazzaro Baldi (luglio); Ercole Ferrata (agosto); Antonio Raggi (settembre); Michele Maglia [Michel Maille] (ottobre)

1681⁵⁶

Prospettiva: Pietro del Po'
Anatomia: Giacomo del Po'

Architettura: Gregorio Tomassini
Attitudine del Nudo e del Panno = Lazzaro Baldi, Filippo Carcani (maggio); Ercole Ferrata, Michele Maglia [Michel Maille] (giugno); Luigi Garzi, Agostino Scilla (luglio); Antonio Raggi (agosto); Francesco Cozza (settembre); Giovanni Maria Morandi (ottobre)

1682

Prospettiva: Pietro del Po'
Anatomia: Giacomo del Po'
Architettura: Giovanni Battista Menicucci
Attitudine del Nudo e del Panno = Luigi Garzi (maggio); Lazzaro Baldi (giugno); Fabrizio Chiari (luglio); Agostino Scilla (agosto); Ercole Ferrata (settembre); Giovanni Maria Morandi (ottobre)

1683

Prospettiva: Pierfrancesco Garolli
Architettura: Domenico Martinelli
Attitudine del Nudo e del Panno = Ercole Ferrata (giugno); Fabrizio Chiari (luglio); Michele Maglia [Michel Maille] (agosto); Giovanni Battista Bonocore (settembre); Agostino Scilla (ottobre)

1684

Prospettiva: Pierfrancesco Garolli
Architettura: Domenico Martinelli
Attitudine del Nudo e del Panno = Giacinto Brandi (maggio); Ercole Ferrata (giugno); Pio Paolini (luglio); Michele Maglia [Michel Maille] (agosto); Lazzaro Baldi (settembre); Giovanni Battista Bonocore (ottobre)

1685⁵⁷

Prospettiva: Pierfrancesco Garolli
Architettura: Domenico Martinelli
Attitudine del Nudo e del Panno = Giacinto Brandi (maggio); Ercole Ferrata (giugno); Luigi Garzi (luglio); Michele Maglia [Michel Maille] (agosto); Giovanni Andrea Carlone (settembre); Giovanni Andrea Carlone (ottobre)

1686

Prospettiva: Pierfrancesco Garolli
Architettura: Domenico Martinelli
Attitudine del Nudo e del Panno = Ludovico Gimignani (maggio); Filippo Carcani (giugno); Giovanni Andrea Carlone (luglio); Michele Maglia [Michel Maille] (agosto); Giovanni Battista Bonocore (settembre)

1687⁵⁸

Prospettiva: Pierfrancesco Garolli
Architettura: Domenico Martinelli
Attitudine del Nudo e del Panno = Giovanni Battista Bonocore (maggio); Michele Maglia [Michel Maille] (giugno); Agostino Scilla (luglio); Filippo Carcani (agosto); Filippo Gherardi (settembre); Lazzaro Baldi (ottobre)

1688

Prospettiva: Pierfrancesco Garolli
Architettura: Domenico Martinelli
Attitudine del Nudo e del Panno = Giovanni Battista Bonocore (maggio); Michele Maglia [Michel Maille] (giugno); Nicolò Columbello [Nicolas Colombel] (luglio); Filippo Carcani (agosto); Luigi Garzi (settembre); Jean-Baptiste Théodon (ottobre)

1689⁵⁹

Prospettiva: Pierfrancesco Garolli
Architettura: Domenico Martinelli
Attitudine del Nudo e del Panno = Giovanni Battista Bonocore (maggio); Michele Maglia [Michel Maille] (giugno); Luigi Garzi (luglio); Jean-Baptiste Théodon (agosto); Nicolò Columbello [Nicolas Colombel] (settembre)

1690⁶⁰**1691**

Architettura: Domenico Martinelli
Attitudine del Nudo e del Panno = Giovanni Battista Bonocore (maggio); Michele Maglia [Michel Maille] (giugno); Pietro Lucatelli (luglio); Giovanni Battista Lenardi (agosto); Fabrizio Chiari (settembre); Fabrizio Chiari (ottobre)

1692⁶¹**1693**⁶²

Attitudine del Nudo e del Panno = Luigi Garzi (maggio); Michele Maglia [Michel Maille] (giugno); Giovanni Battista Bonocore (luglio); Lorenzo Ottoni (agosto); Giovanni Battista Lenardi (settembre); Jean-Baptiste Théodon (ottobre)

1694

Prospettiva: Pierfrancesco Garolli
Architettura: Francesco Fontana
Attitudine del Nudo e del Panno = Giovanni Battista Bonocore (maggio); Michele Maglia [Michel Maille] (giugno); Pietro Lucatelli (luglio); Lorenzo Ottone

(agosto); Giovanni Battista Lenardi (settembre); Jean-Baptiste Théodon (ottobre)

1695

Prospettiva: Pierfrancesco Garolli
Architettura: Francesco Fontana
Attitudine del Nudo e del Panno = Giovanni Battista Bonocore (maggio); Michele Maglia [Michel Maille] (giugno); Pietro Lucatelli (luglio); Jean-Baptiste Théodon (agosto); *Panno*: Giovanni Battista Bonocore (settembre)

1696⁶³

Prospettiva: Pierfrancesco Garolli
Architettura: Francesco Fontana
Attitudine del Nudo e del Panno = Giovanni Battista Bonocore (maggio); Michele Maglia [Michel Maille] (giugno); Pietro Lucatelli (luglio); Jean-Baptiste Théodon (agosto)

1697⁶⁴

Prospettiva: Pierfrancesco Garolli
Architettura: Francesco Fontana
Attitudine del Nudo e del Panno = Giovanni Battista Bonocore (maggio); Michele Maglia [Michel Maille] (giugno); Pietro Lucatelli (luglio); Jean-Baptiste Théodon (agosto)

1698

Prospettiva: Pierfrancesco Garolli
Architettura: Carlo Buratti
Attitudine del Nudo e del Panno = Giovanni Battista Bonocore (maggio); Michele Maglia [Michel Maille] (giugno); Giovanni Battista Lenardi (luglio); Lorenzo Ottone (agosto); Benedetto Luti (settembre); Benedetto Luti (ottobre)

1699

Prospettiva: Pierfrancesco Garolli
Attitudine del Nudo e del Panno = Filippo Luzi (maggio); Antonio Valeri (giugno); Carlo Francesco Bizanari (luglio); Carlo Buratti (agosto); Sebastiano Cipriani (settembre).

Il titolo di questo saggio, Come si vede aver fatto l'Accademia nostra dalli suoi Studij, è una frase di Federico Zuccari riportata nella lettera indirizzata a Luogotenente e Consoli dell'Università, Compagnia ed Accademia del Disegno di Firenze, databile tra il 1575 e il 1580 (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, II.IV.311, fols.134r-136v), trascritta in modo completo da Z. Ważbiński (L'Accademia Medicea del Disegno a Firenze nel Cinquecento. Idea e Istituzione, 2 voll., Firenze 1987, II, pp. 489-493) e da K.E. Barzman, The Florentine Academy and Early Moderne State, Cambridge University Press 2000, doc. 6, pp. 243-246.

¹ Roma, Archivio Storico dell'Accademia Nazionale di San Luca (da ora AASL), *Miscellanea Varia A.*, VI, *Informazioni dello Stato dell'Accademia di S.to Luca nell'anno 1662*, in A. Cipriani, E. Valeriani (a cura di), *Documenti*, in *I disegni di figura dell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, 3 voll., Roma 1988-91, I, pp. 179-182: 179, corsivo mio.

² Federico risponde ad una precisa richiesta dell'Accademia del Disegno di Firenze relativa a come "rimettere in piedi li studi di questa nostra accademia". Tra i molti aspetti Zuccari ribadisce la necessità di "havere una stanza, ove [i giovani] si esercitassero a ritrarre dal naturale, sopra di che bisogna fare fondamento", inoltre distingue le funzioni specifiche inerenti all'amministrazione da quelle proprie dell'Accademia, un termine quest'ultimo utilizzato in modo preciso per definire l'attività d'insegnamento teorico e pratico per i giovani: "Non voglio ancora tacere et metterli in considerazione, che le tornate che si fanno nel capitolo dell'Annunziata sino a che altro luogo migliore non habbiamo, fussero tutte indirizzate a questo negozio di studio ne mescolarvi li negozi che appartengono al Magistrato, come il trarre Consoli, eleggere Ufficiali et a altre si fatte cose che non appartengono allo studio, perché simili cose consumano quella breve hora, che ci stiamo, senza alcun frutto et sustanza et si potria forse dire, che tal cosa fusse la princial casua a deviare, come si vede haver fatto l'Accademia nostra

dalli suoi studii. Dico addunque che saria bene, anzi necessario, se ben ci vogliamo ordinare, che tal negozi si facciano nel Magistrato, essendo Uffici di Magistrato et nell'Accademia, studii accademici, facil cosa mi parrebbe a potersi anco fare, senza scomodo alcuno del corpo della compagnia, et dell'Officio”, corsivo mio, già edita da Ważbiński, *L'Accademia Medicea*, cit. e Barzman, *The Florentine Academy*, cit.

3 AASL, vol. 43, f. 138.

4 AASL, vol. 69, *Breve ristretto...*, f. 436.

5 Oltre ai documenti noti, segnaliamo nel 1625 il mandato di pagamento che attesta la spesa del “carbone p[er] il Modello della n.ra Accademia” (AASL, vol. 63B, f. 29v). Negli anni seguenti sono stati rintracciati i pagamenti dei modelli: Cosimo Fiorentino (settembre 1628 e giugno 1629); Giovanni Coltellario (luglio e settembre 1629); il celebre Caporal Leone (luglio-settembre 1632), modello prediletto dell'Accademia privata di Andrea Sacchi come ricordato da Giovanni Battista Passeri (“[L'Accademia] di Andrea Sacchi nella quale si spogliava il Caporal Leone il qual fu uno dei modelli migliori per lo spirito che dava all'attitudini nelle quali veniva posto”, G. B. Passeri, J. Hess, *Die Künstlerbiographien von Giovan Battista Passeri*, Leipzig-Wien 1934, ristampa Worms am Rhein 1995, p. 326). Per i documenti si veda AASL, vol. 63, B ff. 40, 43v-44, 57-58, 62. Per una sintetica bibliografia: Z. Ważbiński, *Il cardinale Francesco Maria Del Monte 1549-1626*, 2 voll., Olshki, Firenze 1994; Idem, *Il Cavalier d'Arpino e il mito accademico. Il problema dell'autoidentificazione con l'ideale*, in *Der Künstler über sich in seinem Werk*, atti del colloquio (Roma, Biblioteca Hertziana 1989) a cura di M. Winner e O. Bätschmann, Weinheim 1992, pp. 317-363; R. George, *Un “modello di legno” a l'Académie de Saint-Luc de Rome. Sur les traces d'un atelier avant 1624*, “Revue de l'art”, 171, 2011, 1, pp. 31-38; I. Salvagni, *Da Universitas ad Accademia. I. La corporazione dei pittori nella chiesa di San Luca di Roma, 1478-1588*, “Saggi di Storia dell'Arte”, 27, Roma 2014; P.M. Lukehart, *Painting virtuously: The Counter-Reform and the reform of artists' education in Rome between guild and academy*, in *The sensuous in the Counter-Reformation Church*, ed. by Marcia B. Hall, Tracy E. Cooper, Cambridge Univ. Press, Cambridge 2013, pp. 161-186. P. Roccasecca, *Teaching in the studio of the “Accademia dei Pittori, Scultori e Architetti di Roma” 1594-1634*, in P. M. Lukehart (a cura di), *The Accademia Seminars. The Accademia di San Luca in Rome, c. 1590-1635*, “Semiar Papers”, 2, National Gallery of Art, Washington D.C., pp. 123-159. Sui precedenti tentativi per la riapertura degli “studi” già nel principato di Luigi Gentile (1651-1652) e di Filippo Gagliardi (1655-'56) si veda: M. Marzinotto, *Pietro da Cortona, Giovan Francesco Grimaldi, Alessandro Algardi e Gaspare Morini e l'Accademia di San Luca: un tentativo fallito di rifondazione datato 1652*, in *Storia dell'Arte come impegno civile: Scritti in onore di Marisa Dalai Emiliani*, a cura di A. Cipriani, V. Curzi, P. Picardi, Roma 2014, pp. 169-176; Eadem, *Filippo Gagliardi e la didattica della prospettiva nell'Accademia di San Luca di Roma, tra XVII e XVIII secolo*, in *L'artiste et l'oeuvre à l'épreuve de la prospective*, actes du colloquio (Roma, 5-6 settembre 2002), a cura di M. Cojannot-Le Blanc, M. Dalai Emiliani, P. Dubourg Glatigny, Roma 2006, pp. 153-177.

6 Ben 33 accademici aderiscono, donando in media uno scudo a testa (per l'elenco completo si veda AASL, vol. 43, f. 145). Il contributo di Mola di 3 scudi è sostenuto solo da Carlo Maratti; si distingue Gaspare Moroni con un versamento di due scudi.

7 AASL, vol. 43, f. 143v-144r (20 gennaio 1663).

8 Finalità didattica è sottolineata: “fu sottoscritto da sig. Accademici di far un quadro p[er] uno p[er] comprare i due granari p[er] servizio de istudij”, corsivo mio (Ivi, vol. 69, f. 433v). Il progetto verrà realizzato solo a partire dal 1669 per racimolare parte del denaro necessario alla costruzione dell'edificio accademico.

9 “[...] le due stanze delli Orfanelli, cioè questa di sotto destinata p[er] far le congregazioni et di quella di sopra p[er] li studi

del disegno, e per dar le lettioni alli giovani”, AASL, vol. 43, f. 157v. In merito alle fasi costruttive della Chiesa dei Santi Luca e Martina e alla conseguente distruzione dei primi ambienti accademici si veda K. Noehles, *La chiesa dei SS. Luca e Martina nell'opera di Pietro da Cortona*, Roma 1970, p. 113.

10 AASL, vol. 44, f. 4r e v; vol. 69, f. 447v, *Nota della spesa fatte p[er] la stanza de i studij dell'Acad.a di S.Luca* (17 giugno 1663).

11 AASL, vol. 69, *Nota della spesa fatte p[er] la stanza de i studij dell'Acad.a di S.Luca*, f. 447v (17 giugno 1663), si confronti con l'inventario dell'Accademia redatto nel dicembre del 1662 (Roma, Archivio di Stato, Trenta Notai Capitolini, ufficio 15, Giuseppe Moro, vol. 234, ff. 579-581, 7 dicembre 1662) e si vedano le spese del 1663 (AASL, vol. 42, *Libro delle entrate e uscite dal 1627 al 1674*, 7 luglio-31 dicembre 1663, ff. 175-176v).

12 AASL, vol. 69, ff. 426-428 e ss., *Proposizioni diverse fatte nelle Congregazio[ni] dell'Acad[emia] di San Luca incominciando a di di gennaio 1663*.

13 AASL, vol. 43, ff. 145v-147; vol. 166, int. 79 e 81, *Per li sottoscritti giovani pittori*.

14 AASL, vol. 69, ff. 426-428.

15 AASL, vol. 203, *Ordini dell'Accademia Romana [...]* 1617, corsivo mio, già in Ważbiński, *Il cardinale*, cit., II, p. 554.

16 “Fu risoluto che si apparasse la stanza di sotto quando si farà l'Accademia del discorso di quadri solamente di accad[emi]ci viventi p[er] la p.ma Dom. di Ap[ri]le assistesse il Sig.r Fabritio Chiari”, corsivo mio; “Furono pregati li Sud.i Sig.ri Congregati che per d.a la terza Domenica di Maggio, che si farà la detta mostra de Disegni vogliano favorire di portare ciascuno qualche quadro p[er] adornare questa stanza della Cong. ne”, AASL, vol. 44, ff. 3v-4r marzo 1664, ff. 5v-6 aprile 1664, corsivo mio; “Che per riguardo s'osservi lo statuto non vi siano altri quadri nella stanza che degl'Accad.ci viventi” (vol. 44, f. 97 ottobre 1673, si veda vol. 45, f. 72v-73 ottobre 1679). Tra le poche eccezioni è da menzionare il concorso del 1683 dove si accettano “quadri scelti e rari di diversi professori antichi e moderni” (AASL, vol. 45, ff. 114 e seg. già in Cipriani, Valeriani, *I disegni*, cit., I, p. 111).

17 AASL, *Miscellanea Inventari*, Titolo I, I. *Cose donate all'Accademia 1594*, già in Cipriani, Valeriani, *I disegni di figura*, cit., I, p. 179. Sono molto riconoscente a Elisa Camboni per il generoso dialogo, e rimando alla sua approfondita ricerca sulla biblioteca accademica di prossima pubblicazione.

18 AASL, vol. 69, f. 438.

19 G.B. Passeri, *Il Silenzio. Discorso sopra la Pittura recitato nell'Accademia di Roma dei Signori Pittori Scultori e Architetti*, Bernabo, Roma 1670. L'opuscolo de *Il Silenzio* è stato individuato da N. Turner (*Four Academy Discourses by Giovanni Battista Passeri*, in “Storia dell'Arte”, 19, 1973, pp. 231-247) in due raccolte conservate rispettivamente nella Biblioteca Apostolica Vaticana, da ora BAV, (RCM H. 110 int. 8) e nella Biblioteca Corsiniana di Roma (29.A.21 int. 1).

20 A. Cipriani, *Bellori ovvero l'Accademia*, in E. Borea, C. Gasparri (a cura di), *L'Ida del Bello. Viaggio per Roma con Giovanni Pietro Bellori*, 2 voll., Roma 2000, II, pp. 480-481: 480 e nota 13. Il discorso di Cesi non è stato rintracciato tuttavia è possibile dedurne il contenuto dal sonetto d'accompagnamento edito da G.B. Passeri dal titolo *Nel di Discorso fatto dal Sig. Carlo Cesi essendo Principe il Sig. Pier Francesco Mola, sonetto La Virtù perché s'avvanzi nella gloria sempre dev'esser sollevata. Si spera col Patrocinio de N.S. Alessandro VII. Veder inalzata la Pittura, la Scultura e l'Architettura* in Passeri, *Il Silenzio*, cit. O. Boselli, *La nobiltà della scultura. Lectione recitata ne l'Accademia del Disegno In S. Luca. Da Orfeo Boselli Scultore Romano. Il Di 30 Dicembre anno 1663. Dedicata All'Eminentissimo Prencipe Gironimo Cardinale Colonna* in E. Di Stefano, *Orfeo Boselli e la “nobiltà” della scultura*, Centro internazionale di Estetica, Palermo 2002, pp. 73-81, la quale non riporta la segnatura (BAV, Ms Barb.lat., 3867, ff. 114-123) e neanche la risposta di Boselli alla critica di un signore francese (BAV, Ivi, ff. 125-128).

21 “Che si devono far cocere i bassi rilievi” AASL, *Miscellanea Concorsi XVII*, 1678 in Cipriani, Valeriani, *I disegni*, cit., I, p. 67; P. Marconi, A. Cipriani, E. Valeriani, *I disegni di architettura dell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca*, Roma 1974, pp. XV, 3-4; G.R. Smith, *Architectural Diplomacy. Rome and Paris in the Late Baroque*, New York 1993, p. 5 e Appendice B, 1663, n.1 e 1667, n.1. Il concorso del dicembre 1664 è destinato ancora agli studenti di architettura e di scultura (e per questi ultimi Orfeo Boselli è incaricato di stabilire il soggetto per l'*invenzione* e per la *copia*) così come i successivi del 1672, del 1673 e del 1674.

22 Si vedano costi della spesa per gli allestimenti del 1663 per la “stanza degli studi” e per i premi dei concorsi (“li quali non devono eccedere della somma di scudi quattro in tutto” in AASL, vol.69, *Nota delle spese fatte p[er] la stanza degli studij dell'Acad[emia] 17 giugno 1663*, f.447v.

23 AASL, vol. 43, f. 149r.

24 AASL, vol. 43, f.151v; vol. 69, f. 440. La presenza dei quattro intellettuali è segnalata nel 1664 già da Cipriani, Bellori, cit., p. 480 e n.15. Antonio Carracci (Nardò, Lecce 1630-Roma 1702) maestro di camera di G.B. Spinola, è accademico Investigatore di Napoli, Uморista e Intrecciato di Roma. Girolamo Garopoli (Corigliano Calabro, Cosenza 1606 - Roma 1679) segretario di Filippo Colonna ed in stretti rapporti con il cardinale Mazzarino, è accademico Fantastico, Infecondo, Intrecciato e Uморista, autore del poema *Il Carlo Magno* (1655), manifesto politico antispagnolo prosecutore dell'utopia monarchia-teocratica espressa ne *La città del Sole* da Tommaso Campanella (1602). Giovan Simone Ruggieri (sec. XVII, romano) poeta, oratore e agiografo, è accademico Sterile, Intrecciato, Uморista ed Infecondo. Andrea Piscuglia è accademico Intrecciato. Il numero degli accademici di grazia crescerà in modo sempre più elevato. A.S. Cartari, *Discorsi sacri e morali detti nell'Accademia degli Intrecciati*; Roma 1673; M. Maylender, *Storia delle Accademie d'Italia*, 5 voll., Bologna 1926-1930, II, pp. 346-348; V, pp. 379, 480 nota 380; S. Franchi, *Drammaturgia romana: repertorio bibliografico cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio. Secolo 17*, “Sussidi eruditi”, 42, Roma 1988, pp. 608, 815, 849, 908; L. Spera, *Garopoli Girolamo in Dizionario Biografico degli Italiani*, 52 (1999), Roma. In merito alle probabili relazioni tra Garopoli e Campanella negli ultimi anni di vita del filosofo si veda F. Grillo, *Girolamo Garopoli poeta civile del XVII secolo*, New York 1946, pp. 1-72.

25 Nota è l'appartenenza di Passeri alle accademie degli Intrecciati e degli Uморisti (J. Hess, *Die Künstlerbiographien von Giovan Battista Passeri*, [1934], Worms 1995, p. xx n.5), il suo ruolo di poeta è stato rilevato da Turner il quale aveva individuato le composizioni poetiche edite in A.S. Cartari 1673 (Turner, *Four Academy*, cit., p. 242 n. 73). Nella medesima pubblicazione dell'Accademia degli Intrecciati segnaliamo anche i sonetti di Carlo Cesi (1659) e di Salvator Rosa (1645). Passeri pubblica come accademico umorista, assieme a Orazio Quaranta e a Michele Bruguères, alcuni sonetti in G.P. Monesio, *La musa seria*, Roma 1684, p. 9. Carlo Cesi, Giovan Battista Passeri e Salvatore Rosa sono registrati tra i membri dell'Accademia degli Uморisti in M. Maylender 1929, V pp. 379-380. Su Salvator Rosa: C. Volpi, *Salvator Rosa e il cardinale Francesco Maria Brancaccio tra Napoli, Roma e Firenze*, in “Storia dell'arte”, 12, 2005, 112, p.119-148. Intrecciato e Uморista è già in questi anni Giovan Francesco Albani (M. Maylender, *ibidem*) futuro Clemente XI (1700-1721) il quale sarà, com'è noto, il principale fautore dell'“istituzionalizzazione dell'accademismo erudito” come rileva M.P. Donato, *Accademie romane: una storia sociale, 1671-1824*, Napoli 2000, pp. 50 e ss.

26 AASL, vol. 43, ff.151, 159, vol. 44, ff. 5-6v, vol. 69, ff. 422, 424. G.P. Bellori, *L'idea del pittore scultore e architetto scelta dalle bellezze naturali superiore alla Natura*, in G.P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni (1672-1696)*, edizione critica a cura di E. Borea, 2 voll., Torino 2009, I, pp. 13-25.

27 “Sarà obbligato metter l'atto dell'Ignudo l'Accademico eletto nel suo mese di disegnare, e lo stesso avrà cura di rivedere

e correggere i disegni a chi non ha maestro; e a chi desidererà detta correzione [...]. Il detto sarà obbligato conferire con gli Assistenti l'atto dell'Ignudo da esso accomodato acciò l'Accademia come studio pubblico sia esercitata nel miglior modo che si deve; e per togliere maldicenze come anco sarà obligato di fare il maestro di Prospettiva conferendo la lettione avanti di darla in pubblico con chi dal Principe e Cong.ne Segr.ta sarà deputato. [...] Si darà doppio pranzo lettione d'Architettura civile e militare da altri due, che perciò dal Principe e Cong.ne Accademica saranno deputati, conferendo anco questi nella conformità suddetta. Per il mese d'ottobre in vece d'Ignudo s'incomincerà a disegnare l'acconciatura del panno posto nel modello di legno dal deputato conferendo etc.”, AASL, *Statuti 1675*, f.14/32 già in Cipriani, Valeriani, *I disegni*, cit., I, p. 192. Si veda in Appendice la funzione dei “revisori” o “assistenti” delle lezioni di architettura e prospettiva nel 1674 benchè un tale proposito compaia già nel 1663 e nel 1664 (AASL, vol. 69, ff. 408-409; vol. 43, f. 169).

28 AASL, *Statuti 1675*, f.14/32r.

29 Si veda Appendice Accademici-professori alla guida degli *Studi 1662-1699*.

30 C. Dempsey, “Disegno” and “Logos”, “Paragone” and *Academy*, in Lukehart, *The Accademia*, cit., pp. 43-53.

31 Si veda Appendice.

32 Per il concorso del maggio 1664 il principe Maratti, G.B. Passari e Ippolito Leoni sono chiamati a invitare “Sig. Card. Azzolino, Sig. Card. Omodei, Sig. Card. Gualterio, Sig. Card. Albici, Sig. Card. Celsi, Sig. Card. Savelli, Sig. D. Lelio, Mons. Nini, Mons. Salviati, Mons. Carpegna, Mons. Bussi, Mons. Benni, Sig. Cav. Bernini, S. Pietro Cortona, Mons. Taia, Mons. Ca [?] Mons. Alb [?], Mons. De Vecchi” (AASL, vol. 69, 424v).

33 In merito si confrontino i propositi del settembre 1664, i resoconti di spesa per le competizioni del 1663, le due del 1664 e quella del 1665 (che registra un costo sui 23 scudi solo per gli allestimenti della sala dell'accademia, premi esclusi), rispetto alla rendita di mille scudi annui destinata appositamente per le competizioni rifondate da Clemente XI (Concorsi Clementini, dal 1702) in AASL, vol. 42a, ff. 181v e ss; vol. 43, f. 151r, vol. 69, ff. 408-409, 416, 424v. Già Maratti si offre di coprire le spese degli allestimenti del concorso del 1663 per il quale siamo a conoscenza del limite massimo stabilito per i premi, non superiore alla cifra di 4 scudi complessivi (AASL, vol. 43, f. 149r); ancora per il concorso del maggio 1664 si precisa che il costo dei premi non potesse eccedere i “cinque scudi in tutto” (AASL, vol. 43, f. 159v); le spese del concorso del dicembre 1664 sono sostenute da Giacomo Filippo Nini forse con una partecipazione del cardinale Barberini: “La nota da dare all'Ill[ustriss]mo Nini p[er] i premij. Che il Card. Barberino si è dichiarato voler regalare i giovani che fanno concorrenza” (AASL, vol. 44, f. 17v, 21). Giacomo Filippo Nini (1628-1680), accademico Uморista e Intrecciato, compare tra gli invitati usuali delle premiazioni; inoltre l'inventario accademico del 1712 riporta nello “Stanzione dell'Accademia” il «Busto di creta cotta del card.Nino dell'Algardi» (AASL, Inventari, Titolo 1, II, B, f.296; sulla presenza di Nini in Accademia si veda: AASL, vol. 43 f.159 r e v; vol. 44 ff.6,12v, 17, 21; vol. 45 f.51r, f.72v; vol. 69 ff.424v, 461; in merito alla figura del cardinale rimando a D. Simone, *Committenza e collezionismo nella Roma chigiana: il cardinale Giacomo Filippo Nini (Siena 1628 -Roma 1680)*, in *Salvator Rosa e il suo tempo 1615-1673*, a cura di S. Ebert-Schifferer, H. Langdon e C. Volpi, Roma 2010, pp.397-407). Negli *Statuti del 1675* si precisa che a ciascun premio corrisponde una somma differenziata (al primo dal disegno d'invenzione una “doppia” che corrisponde a tre scudi, al secondo due scudi, al primo dal disegno di copia “mezza doppia” e all'altro uno scudo) elargita in soldi o in oggetti del medesimo valore, i premiati erano i classificati in tre classi per ciascuna delle tre discipline pittura, scultura e architettura (AASL, *Statuti 1675*, f. 15/33v), ragionevolmente è possibile stimare una spesa di circa 22.50 scudi ogni concorso. Alcuni principi dell'Accademia provvedono a titolo personale all'oneroso problema dei premi per i vincitori delle competizioni: Lazzaro Baldi nel 1679;

Giovanni Maria Morandi nel 1681; Luigi Garzi nel 1682; mentre le medaglie dei concorsi del 1672 e del 1677 sono offerte dal re di Francia Luigi XIV (AASL, vol. 45, ff. 72v, 73, 87 e ss, vol. 45, ff. 106 e ss, in Cipriani, Valeriani, *I disegni*, cit., I, pp. 80, 101).

34 L'assenza di mandati di pagamento per il modello in alcuni anni è spiegabile con quanto viene riferito nelle congregazioni che attestano spesso l'intervento degli accademici, solitamente i principi, per far fronte in particolare questa precisa spesa: così nel 1676 Charles Errard, vice del principe in *absentia* Charles Le Brun, quando "gratis farà servire il suo modello", di nuovo nel 1678 e nel 1680; come Giacinto Brandi nel suo secondo principato (AASL, vol. 45, ff. 37v, 56, 80r-v, 121). In seguito i notevoli "cali delle entrate" determinano una temporanea sospensione durante il principato di Carlo Fontana (AASL, vol. 45, f. 133, 1687), lo studio del *Nudo* è ripristinato l'anno seguente per diretto intervento del principe Ludovico Gimignani (AASL, vol. 45, ff. 143v -143r bis, vol. 46, f. 65 maggio 1689); mentre nel 1692 si decide che "a cagione di molti incomodi, e spese continue che ha la nostra Accademia fu risoluto che p. quest'anno non si aprino gli studi" (AASL, vol. 45, f. 153), poi ripristinati, alternando il disegno dal modello vivente e quello dei panneggi, il seguente anno ancora una volta grazie alla generosità del principe in carica, Mattia de Rossi (AASL, vol. 45, f. 154).

35 Domenico Guidi, appena insediatosi, propone il 6 febbraio 1669 l'acquisto, grazie al lascito di 300 scudi dell'architetto Camillo Arcucci, della proprietà degli Orfanelli presa in affitto dall'Accademia, trattative tuttavia non andate a buon fine. Nel 27 ottobre 1669 inizia il progetto, su disegno di Giovanni Francesco Grimaldi e già approvato dal cardinale protettore Francesco Barberini, per la nuova costruzione grazie all'accordo preso con Giovanna Garzoni la quale dopo la morte, nel febbraio del 1670, lascerà disponibile il terreno di proprietà dell'Accademia, concessole nel 1659, con la casa da questa ivi edificata e ultimata probabilmente già nel 1663 (AASL, vol. 43, ff. 194r-v, 195v, 196; vol. 44, ff. 51, 53-54).

36 E. De Marco, "Un'Accademia del Silenzio". *Giovanni Battista Passeri e il programma decorativo per la nuova Sala dell'Accademia di San Luca (1670)*, in "In corso d'opera", giornate di studi dei dottorandi di ricerca in Storia dell'Arte dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Roma, 21-23 aprile 2016, in corso di pubblicazione.

37 Nel 1673 si fa costruire nella nuova sede accademica una "cattedra per i discorsi" collocata nella Sala degli Studi o Sala dell'Accademia dove si svolgevano le lezioni domenicali e i concorsi degli studenti (AASL, vol. 44, ff. 93v, 97v). Nel 1674 in occasione dell'organizzazione degli studi accademici per quell'anno si stabilisce che "Bisogna stabilire il modello e il tempo che si deve aprire l'Accademia. Si devono eleggere quelli che devono dare le lezioni di Notomia, Prospettiva, Architettura et altro. Si potranno i discorsi sopra le parti della pittura distribuire in più [...]". AASL, *Miscellanea Congregazioni XVII secolo*, 1674 già in Cipriani, Valeriani, *I disegni*, cit., I, p. 59. Per il bando dei corsi del 1675 le lezioni "sono accompagnate con i discorsi sopra le parti di esse tre Professioni" (Ivi, 1675).

38 AASL, *Miscellanea Congregazioni XVII secolo* 1678, già segnalato in Cipriani, Valeriani, *I disegni*, cit., I, p. 67.

39 Si veda Passeri 1934, p. 16. Le "Parti della pittura" costituiscono la struttura teorica della "dottrina accademica" del Bellori come già rilevato da G. Previtali, "Introduzione", in Bellori, *Vite*, cit., ed. Borea 2009, p. XL. Il rapporto teorico tra Passeri e Bellori si dimostra meritevole di una più approfondita riflessione tuttavia non pertinente a questa sede.

40 Si veda AASL, vol. 69, ff. 434v, 439v. È registrato il pagamento "al fachino che servì per modello" e al "Modello per saldo di tutto il suo tempo che ha servito scudi 1.50" (AASL, vol. 42, f. 176).

41 AASL, vol. 43, ff. 165, 167. Sono nominati "Assistenti dell'Accademia e Studi" Guillaume Courtois e Giovanni Battista Gaulli (AASL, vol. 44, f. 2), com'è noto Francesco Cozza è rimborsato per l'acquisto di una tela "per dar lezione

di prospettiva" (AASL, vol. 42a, f. 178).

42 AASL, vol. 43, f. 172v; vol. 44, f. 27. Viene pagato il modello Francesco Antonio Calciolo "per aver servito da Modello per trenta feste nella nostra Accademia", (AASL, vol. 42a, f. 180; *Libro dei mandati 1664-1672*, f. 22 n.26).

43 AASL, vol. 43, f. 176v. È documentato il pagamento di undici scudi e settanta baiocchi a "Francesco Antonio Modello" per "giornate trentanove che è servito di Modello nella nostra Accademia" (AASL, *Giustificazioni III*, 654r).

44 AASL, vol. 44, f. 41. Viene pagato il modello Girolamo Sciarra undici scudi in due mandati di pagamento "per trentotto feste che si è spogliato" (AASL, vol. 42a, f. 191v, 192v; *Libro dei mandati 1664-1672*, f. 38 n.38).

45 Nonostante non si conoscano i professori incaricati per le lezioni sono documentati i pagamenti al modello Sebastiano Travaglini per "ventuno domeniche e feste diciannove a ragione di giulii tre per ciascun giorno scudi dodici moneta" (AASL, *Giustificazioni III*, f. 800).

46 AASL, vol. 43, f. 194v. Sebastiano Travaglini viene pagato dieci scudi e otto baiocchi nel gennaio del 1670 per il suo lavoro di modello da maggio a ottobre del 1669 (AASL, *Giustificazioni III*, f. 851).

47 AASL, vol. 44, f. 57. I modelli sono Girolamo Sciarra (AASL, *Giustificazioni III*, f. 856v), Sebastiano Travaglini (AASL, *Libro dei mandati di pagamento dal 1664*, f.9) e Francesco Antonio (*Giustificazioni III*, ff. 855-856).

48 Non si conoscono i professori, mentre è documentato il modello Carlo Grossi in servizio da maggio a settembre 1671 e negli anni successivi, menzionato nei mandati di pagamento dal 1671 al 1675 (AASL, vol. 42a, ff. 207, 211, 224; AASL, *Libro dei mandati di pagamento dal 1664*, nn. 1674-1675; *Giust. III*, f. 57).

49 AASL, vol. 43, ff. 230, 232v. Nel 1674 compaiono due modelli Sebastiano Travaglini e Carlo Grossi (AASL, vol. 44, ff. 110v).

50 AASL, vol. 45, f. 14 r e v, 17v; vol. 46, f. 4. Il modello è Carlo Grossi si veda anche AASL, *Giustificazioni III*, f. 929.

51 Il modello è offerto dal principe Charles Errard (AASL, vol. 45, f. 45, f. 37; vol. 46, f. 11; già, Cipriani, Valeriani, *I disegni*, cit., I, p. 62.)

52 Si vedano i due elenchi in AASL, vol. 45, f. 46, vol. 46 ff. 14v-15r.

53 Il modello è pagato dal principe Charles Errard (AASL, vol. 45, f. 56).

54 I corsi sono solo per lo studio del panneggio (AASL, vol. 45, f. 65).

55 Charles Errard offre il proprio modello per la durata dei corsi di disegno dal nudo (AASL, vol. 45, f. 80-81).

56 Il modello è scelto dal principe Giovanni Maria Morandi (AASL, vol. 45, f. 91), risulta Giacomo Adriani pagato come modello dal 1681 al 1684 (AASL, *Registro dei mandati di pagamento dal 1672 al 1715*, ff. 30, 33v, 37, 41, 46v, 47).

57 Il costo del modello è pagato dal principe Giacinto Grandi (AASL, vol. 45, f. 121).

58 Per motivi economici lo studio del disegno dal nudo è sospeso ma rimane attivo lo studio del panno (AASL, vol. 45, f. 133).

59 Il modello scelto è Giacomo Adriani (AASL, vol. 45, f. 143v).

60 Non vengono aperti i corsi.

61 Per ragioni economiche i corsi non sono attivati (AASL, vol. 45, f. 153).

62 In questo anno lo studio del nudo e dei panni è esercitato a mesi alterni per contenere la spesa del modello nudo pagata dal principe Mattia de Rossi (AASL, vol. 45, f. 154).

63 Confermati i medesimi maestri del precedente anno (AASL, vol. 45, f. 164v).

64 Sono confermati tutti i maestri del precedente anno, con l'aggiunta di Filippo Luzi (AASL, vol. 45, f. 168v).

Il Suffragio di Forlì e la diffusione periferica dei modelli del Barocco romano dell'Accademia di San Luca

Nel passaggio fra Seicento e Settecento, la sistematizzazione dell'insegnamento scolastico svolto nell'ambito culturale dell'Accademia di San Luca a Roma e l'avvio dei *Concorsi Clementini* (dal 1702) – patrocinati dallo stesso Pontefice Clemente XI Albani da cui trassero il nome – costituirono l'occasione per una più chiara definizione della professione architettonica e rappresentarono la condizione essenziale per la comprensione, interpretazione e successiva rielaborazione locale delle novità artistico-architettoniche introdotte dall'operato di Bernini, Borromini e Cortona.

La formazione del modello: il ruolo dell'Accademia romana e la presenza forestiera

Come noto, il XVII secolo fu segnato da importanti trasformazioni nell'ambito artistico, e particolare rilievo assunsero in tale ambito le opere architettoniche, le quali si caratterizzarono non solo per l'originalità delle qualità spaziali e formali sviluppate ma, soprattutto, per il

fatto che questi professionisti interpretarono il contesto urbano in cui si trovarono ad intervenire come uno “stimolo”: ne danno testimonianza convincente, per esempio, il progetto della chiesa di Sant'Andrea al Quirinale di Bernini (dal 1658), o il complesso innesto urbano della facciata di Santa Maria della Pace realizzato da Cortona (dal 1656). In queste situazioni le difficoltà implicate dal sito e dalla committenza vennero acquisite quale punto di partenza fondamentale per l'approfondimento dell'ispirazione architettonica. Esse divennero così idee operanti nel processo stesso di formazione dell'opera d'arte¹ e, di conseguenza, condizione preliminare per la loro successiva trasposizione materiale. Tale svolgimento, però, rese queste opere uniche, in quanto risposta a precise istanze, circostanze difficilmente ripresentabili. E ciò, inizialmente, costituì dunque un ostacolo alla loro elevazione ad archetipi di riferimento. Esse, infatti, assumevano come denominatore comune una rigorosa configurazione spaziale ed una solida coerenza interna che quindi rendeva tali organismi meno disponibili ad un processo di emulazione ma altresì introducevano ad una dialettica più articolata. Perché dunque quest'eredità progettuale potesse essere messa a frutto si costituiva quale premessa un lavoro di semplificazione e chiarificazione geometrica del patrimonio architettonico appena acquisito.

Carlo Fontana (1636-1714), uno degli allievi più dotati di Bernini nonché *principe* dell'Accademia di San Luca negli anni 1694-99², svolse in tal senso un ruolo leader, definendo attraverso il suo operato ed insegnamento nuovi modelli, espressione di un processo di depurazione e depotenziamento delle soluzioni dei Maestri – in particolare berniniane – secondo criteri di funzionalità. Atteggimento questo che continuò anche con l'assistenza del figlio, Francesco (1668-1708), anch'egli membro degli organi direttivi dell'accademia romana³. Non a caso, nel concorso di terza classe del 1706 – vinto *ex aequo* al secondo posto da Pietro Passalacqua (fig. 1) – fu selezionata la facciata di Sant'Andrea al Quirinale quale *exemplum* da copiare dal vero, in quanto reputato soggetto ideale per impraticarsi degli elementi base del linguaggio architettonico considerato allora di qualità⁴. Del resto il disegno ormai aveva assunto un ruolo centrale nella formazione dell'architetto e si costituiva quale componente fondativa del progetto stesso, come testimoniano i numerosi elaborati a tutt'oggi conservatisi. E, in particolare, anche gli schizzi di studio di quegli anni redatti da Filippo Juvarra (1678-1736) – formatosi proprio a Roma

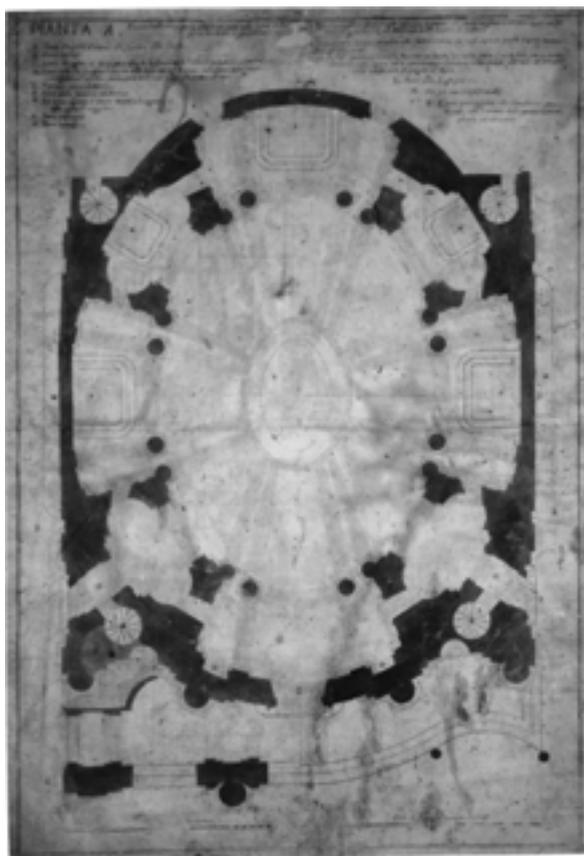


1. P. Passalacqua, *Facciata della Chiesa S. Andrea al Quirinale*, Concorso Clementino, 1706. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico.

come studente dell'accademia e parallelamente come "giovane" nello studio del Cavalier Fontana – sembrano suggerire un'adesione comune alle iniziative dell'istituzione culturale capitolina seppure accompagnata nel caso specifico da una riflessione complessiva sui modelli spaziali appena consolidatisi⁵. Così sembrerebbe emergere dalla raccolta di disegni sul tema del Sant'Andrea⁶, a testimonianza di come l'esercizio grafico fosse all'epoca divenuto a tutti gli effetti strumento sia di apprendimento sia di rielaborazione autonoma del proprio repertorio formale⁷, raccogliendo in sé aspetti programmatici, tecnici e non più soltanto artistici.

Tuttavia, una complementare modalità di definizione di questi modelli si può individuare anche nella più tarda diffusione di tali esiti nei contesti provinciali. Infatti, nel corso del XVIII secolo nella periferia dello Stato Ecclesiastico questi riferimenti architettonici entrarono a far parte del bagaglio culturale degli operatori locali secondo molteplici canali: più genericamente, o attraverso lo studio diretto delle opere durante soggiorni romani – una sorta di *Gran Tour ante litteram* – o attraverso la circolazione delle incisioni⁸. In particolare, il volume *Insignium Romae Templorum Prospectus* – pubblicato nel 1683 dalla Stamperia De Rossi "alla Pace" – con le sue 72 incisioni raffiguranti le architetture dei maggiori artisti attivi a Roma a partire dal XVI secolo⁹, raccolse ampio consenso. Questo perché per la prima volta un ampio numero di esempi di architettura era presentato in maniera completa e facilmente intendibile, attraverso l'uso della proiezione ortogonale e della scala metrica; strumenti, quest'ultimi, introdotti proprio dall'insegnamento di Carlo Fontana presso l'Accademia di San Luca¹⁰.

D'altronde, all'epoca Roma rappresentava ancora il principale centro di ricerca e diffusione dell'arte e la città e i suoi istituti culturali ancora costituivano la meta privilegiata di chi volesse intraprendere una professione tecnico-artistica. Non tutti, in realtà, avevano possibilità di soggiornare nella città a fini di studio. Molto spesso, infatti, in provincia era usanza svolgere la propria gavetta presso un mastro muratore locale. Di conseguenza, solo le famiglie più benestanti potevano garantire a membri del proprio parentato una preparazione più completa, conseguibile solitamente attraverso una preliminare formazione in ambito pittorico integrata successivamente proprio da un viaggio-studio di perfezionamento in un centro internazionale. Nella legazione di Romagna, ad esempio, a fronte di un cospicuo numero di *clan* familiari specializzati¹¹ – in prevalenza ticinesi – che costituivano vere e proprie imprese edilizie, è possibile individuare alcune figure con una formazione più aulica. Si tratta di nomi come "Merenda" o "Buonamici", poco noti a livello nazionale ma che nei contesti locali di appartenenza ricoprirono incarichi prestigiosi, sovrintendendo



In alto

2. G.A. Soratini, *Chiesa del Suffragio di Forlì*, interno (foto dell'autore).

A sinistra

3. G.A. Soratini, *Pianta della chiesa del Suffragio di Forlì*, 1723 ca. Forlì, Archivio parrocchiale della Chiesa del Suffragio.

generalmente a fabbriche strategiche per la Comunità. Eppure questo rapporto con Roma non si traduce mai in una dialettica continua, poiché tutti questi operatori difficilmente poi vi ritornano nell'arco della loro vita. Fra i romagnoli, infatti, solo l'architetto riminese Giovan Francesco Buonamici (1692-1759) pare che mantenne una qualche forma di legame costante con gli ambienti accademici romani, come suggerirebbe la sua acclamazione quale accademico d'onore nel 1758 (12 febbraio)¹². L'aggiornamento pertanto, non poteva che essere conseguito se non attraverso o lo scambio di informazioni con parenti e amici presenti nella Capitale¹³, o l'acquisto di volumi a stampa a tema architettonico.

Una lettura degli inventari delle biblioteche personali di alcuni di questi operatori locali sembra peraltro confermare questa ipotesi. Ad esempio nella biblioteca di *Casa Merenda* erano conservati libri d'accademia «rarissimi, [...], che sono pure di arte architettonica, tutti figurati e figuranti Monumenti di Roma appartenenti al prefato Cavalier Merenda». «Frà questi vi troverete lo Scamozzi con 40 Rami, [...], un Vignola in Folio, [...]. I dieci libri dell'Architettura tradotti e commentati da Mons. Barbaro»¹⁴. Non mancavano però anche testi come lo *Studio d'architettura Civile*¹⁵ e «il notissimo libro del Cavaglier Fontana con il quale spiega il metodo da lui tenuto per trasportare la Guglia»¹⁶. Tutti strumenti utili per l'esercizio della professione.



A sinistra

4. G.A. Soratini, *Facciata della Chiesa del Suffragio di Forlì*, 1723 ca. Forlì, Archivio parrocchiale della chiesa del Suffragio.

In alto

5. G.L. Bernini, *Chiesa di Sant'Andrea al Quirinale a Roma*, interno, dettaglio (foto dell'autore).



Alcuni esiti di periferia: Forlì, Venezia, Münster

Un caso esemplificativo di tutto questo discorso può essere riconosciuto nella chiesa della Confraternita della Visitazione di Maria Vergine del Suffragio presso Forlì (fig. 2). L'edificio – incominciato nel 1723 a seguito di un lascito testamentario del canonico forlivese Cristoforo Aspini e di sua nipote Barbara per dare compimento «ad una loro particolar devozione verso le anime del Purgatorio»¹⁷ – sorse su progetto del camaldolese frà Giuseppe Antonio Soratini (1682-1762)¹⁸. Tuttavia ancora oggi non appare sufficientemente chiaro il ruolo che ebbe nella sua edificazione l'architetto Giuseppe Merenda (1687-1767)¹⁹, patrizio locale «dilettante in architettura» ritenuto dalla critica – ancora sino a tempi relativamente recenti²⁰ – autore del disegno. Il cantiere si prolungò fino al 1748, anno in cui venne consacrata²¹.

Come riporta una guida locale del 1838: «Essa è di forma elitica, con pilastri e colonne d'ordine composito; ed una cornice con modanature appartenenti all'ordine medesimo vi gira intorno, e su questa s'innalza la lanterna e la cupola, tutta egregiamente dipinta da Serafino Barocci da Bologna; e Giacomo Guarànà Veneziano vi fece le figure»²². La forma a ovale longitudinale (fig. 3), articolato dalla ferrea distribuzione di ambienti complementari

comunicanti, serrati da colonne e pilastri a sostegno del tamburo e della cupola, si presenta tipologicamente come uno sviluppo del modello della chiesa di Sant'Andrea al Quirinale di Bernini²³, seppure la facciata «frastagliata»²⁴ – completata solo in epoca moderna da Cesare Bazzani – tradisca ricordi borrominiani (fig. 4). D'altronde Soratini, seppure fosse converso presso l'Abbazia di Classe di Ravenna, fu certamente presente a Roma negli anni precedenti l'avvio della fabbrica – più precisamente nel 1712 – «espressamente ad oggetto di principiare la fabbrica del mon.ro»²⁵ di San Gregorio al Celio. Egli, probabilmente, ebbe in quella occasione possibilità di studiare diversi edifici romani, tra cui plausibilmente anche la chiesa romana qui assunta a norma. Altrimenti rimanevano sempre disponibili le tre incisioni raccolte nell'*Insignium Romae Templorum Prospectus*²⁶.

Ciononostante, dalla lettura dell'opera si possono scorgere alcune differenze che costituiscono una precisa intenzione dell'autore e segnalano una volontà di attestarsi su posizioni autonome differenti, come sembrano suggerire – a fronte di alcune invariante tipologiche – sia la disposizione delle bucatore rispetto alla cupola e la mancanza di contrafforti all'esterno, sia l'assenza di lanterna, coretti²⁷ e la ripetizione del sintagma delle due colonne che introducono agli ambienti interni accessori. In particolare, la soluzione del diaframma colonnato, già introdotta da Palladio nella basilica del Redentore a Venezia a rimedio di una specifica problematica – ovvero differenziare visivamente fra loro i diversi ruoli a cui era chiamata ad assolvere la chiesa – e riproposta da Bernini (fig. 5) quale eccezionale *escamotage* per mantenere l'idea di centralizzazione dello spazio senza rinunciare alle precise istanze di longitudinalità proprie della cerimonia religiosa cattolica²⁸, diventa qui seriale soluzione, nonché utile strumento di scansione e normalizzazione dello spazio dell'aula unica. E ciò appare chiaro nella distribuzione stessa delle cappelle che, poste anche lungo l'asse trasversale, favoriscono una dilatazione dell'ambiente, al contrario di quanto accadeva invece in Bernini che con il pieno in asse si manteneva coerente con la sua idea di concentrare l'attenzione sull'aula centrale. Ulteriori considerazioni però potrebbero individuarsi anche attraverso la presa in esame dei vincoli strutturali, giacché anch'essi parrebbero aver determinato precise scelte compositive e informato la progettazione, come sembrerebbe emergere da un confronto fra le due cupole. Nel caso romano, infatti, la calotta in muratura determina una componente di spinta orizzontale che, necessariamente, deve essere compensata attraverso la presenza di contrafforti, onde evitare situazioni di ribaltamento. Bernini, per far fronte a tale problematica, adotta una soluzione «a volute», probabilmente memore di quanto fece Francesco Capriani da Volterra (1535-1594) nella

chiesa di San Giacomo degli Incurabili (1592-1602) e di quanto propose anni prima Antonio da Sangallo il Giovane (1484-1546) per la chiesa di San Giovanni dei Fiorentini. Soratini, al contrario, non prevede nessuna contraffortatura (fig.6). Questo perché, ad un'osservazione ravvicinata, la cupola forlivese – probabilmente aderendo a consolidate istanze costruttive tradizionali favorite dall'impiego di maestranze locali – si presenta impostata su una struttura di centine e nervature lignee (fig.7). Su questo sistema portante appoggia nell'intradosso il relativo canicciato completato dal rivestimento in intonaco tinteggiato a secco. Una soluzione dunque poco impegnativa sul piano strutturale e plausibilmente sostenibile dalle sole murature della chiesa stessa²⁹.

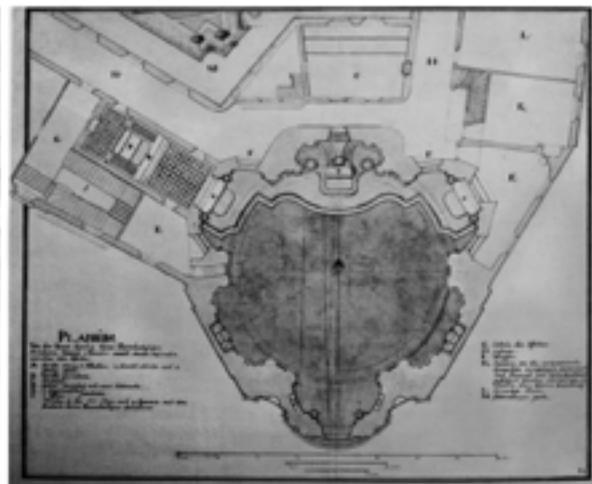
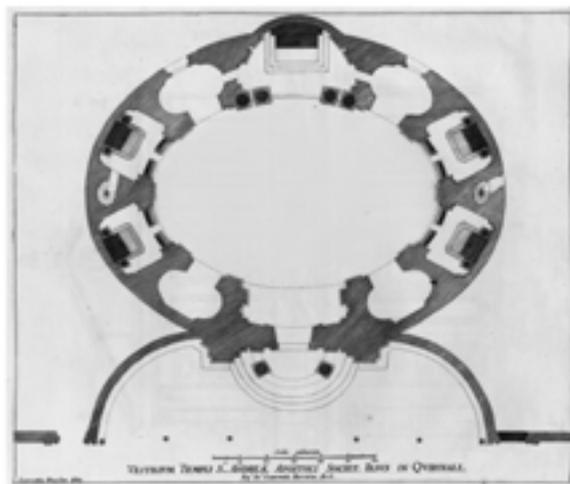
Dunque, l'adeguamento ad una situazione locale – distinta nei materiali, nelle maestranze, nelle necessità formali e scandita da una cronica assenza di fondi – ha determinato una *variatio* per cui il piccolo progetto provinciale, commentando la grande architettura, ne subisce certamente l'influenza ma, al tempo stesso, stabilisce con la matrice una dialettica partecipata che ne configura le linee di diffusione. La replica diventa così *pars costruens* del concetto stesso introdotto dall'invenzione di partenza, nonché implicita affermazione stessa del modello in quanto tale³⁰. Si potrebbe quindi parlare di un contributo *attivo* da parte della replica, temporalmente scindibile in due sequenze: una prima interiorizzazione – ben espressa anche dai disegni di memoria accademica di Merenda della chiesa romana affiancati da personali proposte di variante³¹ – e un secondo momento di prima timida sperimentazione, secondo criteri di riproducibilità, per cui invarianti tipologiche si mescolano a nuovi significati autonomi.

Allargando il discorso sotto il profilo geografico si potrebbero prendere in considerazione anche ulteriori esempi esterni ai confini dello Stato

Pontificio. È il caso della chiesa di San Vidal a Venezia – nei progetti che elaborò Antonio Gaspari (1656-1723) – e della più remota *Clemenskirche* presso la città di Münster in Germania, opera di Johann Conrad Schlaun (1695-1773). Imitazioni, queste, sempre sviluppate dal modello romano del Sant'Andrea al Quirinale ma con esiti diversi (fig.8). Infatti, nel progetto della chiesa veneta da restaurarsi (1688-90)³², la rinuncia al pieno lungo l'asse trasversale – perpetuata nelle versioni ad oggi pervenute – testimonia da una parte un abbandono di quell'idea del “contrapposto”, perno delle riflessioni berniniane; dall'altra indica una ricerca non informata da un filo conduttore unico sotteso a tutte le scelte architettoniche ma, più che altro, un tentativo di mediazione fra linguaggi diversi. Così, in una delle proposte l'andamento sinusoidale del prospetto borrominiano di San Carlino alle Quattro Fontane si ripropone austeramente a cornice di un impianto invece – come detto – di memoria berniniana.

Al contrario, la fabbrica tedesca (dal 1745)³³, appare frutto di una commistione di riflessioni, sintesi dell'apprendimento accademico romano dell'architetto, svoltosi probabilmente fra il 1721 e il 1723. Ciò appare testimoniato dallo spazio che trovano nell'opera le riflessioni berniniane, nonostante la dominanza dello schema di Sant'Ivo alla Sapienza. Infatti, l'impiego del pieno in asse e lo stratagemma delle due colonne a schermatura dell'*altare privilegiatum* definiscono un ambiente compatto, monumentale e di rappresentanza, temperato tuttavia dal timido impiego di dettagli borrominiani – come le volute introflesse – a commento dei sostegni parietali.

In conclusione, appare così evidente da questa disamina che la serrata dialettica dei progetti di Bernini e Borromini non è stata appresa nella sua interezza. Altresì, attraverso l'esercizio accademico essa è stata studiata per singole componenti che,



Dall'alto

6. G.A. Soratini, *Chiesa del Suffragio di Forlì*, esterno (foto dell'autore).

7. G.A. Soratini, *Chiesa del Suffragio di Forlì*, interno, dettaglio del sottotetto (per gentile concessione dell'arch. Pistolesi).

8. Confronto fra gli impianti della chiesa di Sant'Andrea al Quirinale, della chiesa di San Vidal (secondo il progetto di Gaspari) e della *Clemenskirche* (elaborazione dell'autore; le immagini sono rispettivamente tratte da *Insignium Romae Templorum...*, dis. L. Nuvolone, inc. G. F. Venturini (1683), tav. 24; A. Roca De Amicis, *Storia dell'architettura nel Veneto. Il Seicento*, Venezia 2008, fig. 8, p. 214; F. Matzner, U. Schulze, *Johann Conrad Schlaun*, Stuttgart 1995, fig. 44.12, p. 446).

scisse e rese autonome, si sono rese disponibili ad un nuovo assemblaggio ed impiego. In tal senso, il contesto provinciale non ha subito solamente in modo passivo il linguaggio che si è andato consolidando negli istituti propulsivi dell'arte a Roma. Anzi, tale rapporto ha innescato in taluni casi un processo locale di ristrutturazione e rinnovamento delle norme acquisite secondo un criterio simile alla *aemulatio* che,

Desidero ringraziare il prof. Augusto Roca De Amicis per la consueta disponibilità dimostratami e le preziose indicazioni fornitemi. Ringrazio anche l'Accademia Nazionale di San Luca, l'Archivio di Stato di Forlì, di Roma e, in particolare, il personale della sezione Fondi Antichi della Biblioteca comunale di Forlì, nonché la famiglia Merenda. Il presente contributo si configura come un approfondimento della comunicazione da me tenuta durante la giornata di studi "Now or (n)ever. I tempi dell'opera: temi, teorie e metodi nella storia dell'arte" (28-29 aprile 2016), a cura del ROME ART HISTORY NETWORK (RAHN).

1 A. Roca De Amicis, *Intentio operis. Studi di storia nell'architettura*, Roma 2015, p. 70.

2 Su Carlo Fontana, accademico di merito dal 1667, professore di architettura dal 1675 e per la prima volta principe della stessa nel 1686, vedi principalmente A. Braham, H. Hager, *Carlo Fontana. The Drawings at Windsor Castle*, London 1977, *Introduction*; H. Hager, *Carlo Fontana*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Settecento*, 2 voll., a cura di A. Scotti Tosini, Milano 2003, I, pp. 238-261; E. Kieven, *Revival del Berninismo durante il Pontificato di Clemente XII*, in *Gian Lorenzo Bernini Architetto e l'architettura europea del Settecento*, 2 voll., a cura di G. Spagnesi, M. Fagiolo, Firenze 1983, II, p. 459; J. Varrano, *Italian Baroque and Rococo architecture*, New York 1986, pp. 159, 162-163; B. Contardi, G. Curcio, *In Urbe architectus*, Roma 1991, pp. 146, 151; S. Benedetti, *L'architettura dell'Arcadia: Roma 1730*, Roma 1997, p. 88; G. Bonaccorso, *Francesco Borromini il giorno dopo: il ruolo di Carlo Fontana nella diffusione di un nuovo linguaggio architettonico*, in *Borrominismi*, a cura di E. De Benedetti, Roma 1999, pp. 27, 30; E. Kieven, *La cultura architettonica*, in *Storia dell'Architettura italiana. Il Settecento*, 2 voll., a cura di G. Curcio, E. Kieven, Milano 2000, I, p. XLIII; G. Curcio, *Profilo dell'architettura italiana del Settecento*, in *Storia visiva dell'architettura italiana, 1700-2000*, 2 voll., a cura di M. Savorra, Milano 2007, II, pp. XIII-XXVI; M. Tabarrini, *La fortuna artistica di Borromini nella prima metà del '700 e la polemica classicista, Borrominismi*, a cura di E. De Benedetti, Roma 1999, p. 51. Sull'attività svolta presso l'Accademia vedi H. Hager, *The Accademia di San Luca and the Precedents of the Concorsi Clementini*, in *Architectural Fantasy and Reality. Drawings from the Accademia Nazionale di San Luca in Rome, Concorsi Clementini 1700-1750*, catalogo della mostra (Museum of Art), The Pennsylvania State University, University Park (Penn.) 1982, pp. 1-6.

3 T. Manfredi, *La costruzione dell'architetto*, Roma 2008, pp. 28-36. Fu infatti *viceprincipe* deputato all'Architettura.

4 H. Hager, *Gian Lorenzo Bernini e la ripresa dell'alto barocco nell'Architettura del Settecento romano*, in *Gian Lorenzo Bernini Architetto e l'architettura europea del Settecento*, 2 voll., a cura di G. Spagnesi, M. Fagiolo, Firenze 1983, II, p. 470. Vedi anche G. Curcio, *L'architetto intendente, pratico e istoriografo nei progetti e nella professione di Carlo Fontana*, in *Magistri d'Europa*, atti del convegno (Como, 23-26 ottobre 1996), a cura di S. Della Torre, T. Mannoni, V. Pracchi, Milano 1996, pp. 279, 283-285, in particolare 288.

5 Su Juvarra a San Luca vedi T. Manfredi, *Filippo Juvarra*,

tuttavia, non ha portato nei casi analizzati a prodotti completamente indipendenti dalle matrici iniziali, giacché si conservano con esse stretti legami sia compositivi sia formali. Le repliche, in definitiva, non sono considerabili solamente come riproduzioni di un certo *exemplum* in quanto esse costituiscono in realtà sviluppi creativi di una medesima matrice concettuale, di cui il modello stesso non è che la prima copia.

gli anni giovanili, Roma 2010, pp. 80-105, 272-294.

6 Ivi, pp. 172-173.

7 Si veda per esempio lo studio sul tema della facciata della Chiesa di Sant'Andrea al Quirinale datato 21 aprile 1706. Vedi H.A. Millon, *Filippo Juvarra. Drawings from the Roman Period. 1704-1714*, Roma 1984, pp. 243-244.

8 A. Antinori, *Rappresentare la Roma moderna. La stamperia de Rossi alla Pace tra industria del libro e cultura architettonica (1648-1738)*, in *Studio d'Architettura Civile, a cura di A. Antinori*, Roma 2013, pp. 11-70.

9 Rieditato già l'anno successivo, si integrò con alcune opere di Borromini. Vedi P. Piacentino, *Gli Insignium Romae Templorum Prospectus*, in *Studio d'Architettura Civile, a cura di A. Antinori*, Roma 2013, p. 235.

10 Antinori, *Rappresentare la Roma moderna*, cit., p. 31.

11 G. Rimondini, *Il manuale e il cantiere. Architettura e cantiere nel Settecento*, in "Romagna, arte e storia", V, 1985, 15, pp. 51-53, in particolare p. 52.

12 Roma, Archivio di San Luca, *registri*, vol. 51, f. 112r. Onore a cui il *Cavaliere* rispose col rimandare «all'Accademia una lettera di ringraziamento, et unitamente, in regalo due libri di architettura, uno della Cattedrale di Ravenna, e l'altro del Porto di Pesaro, quali si consegneranno al Sigr. Pozzi custode dell'Accademia per riporli nel luogo solito, e notarli nell'inventario» (Archivio di San Luca, *registri*, vol. 51, f. 114v).

13 Un esempio calzante è in tal senso il legame fra Giuseppe e il fratello «Cesare de' conti Merenda, al presente Uditore del Cardinal Francesco Borghesi, anch'esso aggregato all'Arcadia di Roma [...]» (Biblioteca comunale di Forlì, *fondi antichi, sez. Forlivesi*, FORL 0790, V. Marchesi, *Memorie storiche [...]*, Forlì 1741, p. 274).

14 Archivio Privato Merenda, b.8, *Lettere di Cesare Merenda*, cc. nn., missiva del 29 luglio 1744, da Roma da Cesare Merenda al fratello Giuseppe.

15 Archivio Privato Merenda, b.16, *Fasc. Biblioteca Merenda*, c.25v.

16 Archivio Privato Merenda, b.8, *Lettere di Cesare Merenda*, cc. nn., missiva del 27 gennaio 1745, da Cesare Merenda [Roma] al fratello Giuseppe [Forlì].

17 Forlì, Archivio di Stato, *Corporazioni Religiose Soppresses, Confraternita del Suffragio*, b. 2387/628, *Miscellanea 1679-1794*, cart. 4, *miscellanea di documenti non riordinata*, doc. interno 1, c.1r. La prima chiesa si trovava in una posizione differente rispetto l'ubicazione attuale. Vedi E. Casadei, *La città di Forlì e i suoi dintorni*, Forlì 1928, pp. 459-462.

18 G. Rimondini, *La chiesa del Suffragio di Forlì (1723-1748) su disegno di fra' Giuseppe Antonio Soratini*, in "Romagna arte e storia", III, 1983, 7, pp. 59-78. La chiesa nasce ufficialmente il 25 gennaio 1679 (rogo di Paolo Cappelli). Il luogo inizialmente prescelto però non era adatto e così si procedette alla definizione di un sito diverso individuato solo nel 1720. Ottenute quindi le dovute licenze, si procedette alla posa della prima pietra il 24 ottobre 1723. Biblioteca comunale di Forlì, *fondi antichi, sez. Manoscritti*, Ms. II/6, T. Zampa, *Notizie storiche della città di Forlì*, vol. VI, 1924, p. 778. Ivi, Ms. I/44, Bruni, *Cronaca di*

Forlì dal 1700 al 1743; Ivi, Ms. I/34, S. Corbici, *Notizie [...]*, pp. 131, 147; Biblioteca comunale di Forlì, *fondi antichi, sez. Forlivesi*, Busta 56, Fasc.3, *Notizie storiche sulla chiesa del Suffragio in Forlì*, foglio volante recto e foglio protocollo [c.3r]. Cfr. G. Rosetti, *Vite degli uomini illustri forlivesi*, Forlì 1856, p. 442; D. Padovano, *Guida per la città di Forlì con storia e Pianta*, Faenza 1923, p.19; Casadei, *La città di Forlì*, cit., p. 226; A. Mambelli, *La chiesa e la compagnia del Suffragio in Forlì*, in "La Madonna del Fuoco", XXI, 1943, 3-4, pp. 329-416. Vedi anche G. Violi, *Chiese di Forlì*, Forlì 1994, pp. 154-161. Su frà Soratini, al secolo Paolo, vedi A.M. Pedrocchi, *San Gregorio al Celio*, Roma 1993, pp. 39, 42; C. Mazzotti, A. Corbara, *S. Maria dei Servi di Faenza, Parrocchiale dei SS. Filippo e Giacomo*, Faenza 1975, pp. 38, 140.

19 Cavaliere dell'Ordine di Malta dal 1710, Merenda mostrò assai presto una forte inclinazione alle arti belle. Quasi certamente studiò pittura a Forlì presso la bottega di Carlo Cignani (1628-1719) per poi perfezionarsi a Roma e Bologna, dove si dedicò alla sua passione per il collezionismo e per l'architettura; interesse quest'ultimo che lo portò ad assumersi certamente incarichi come la costruzione dell'Ospedale cittadino di Forlì (dal 1721) e la riqualificazione di chiese come il Carmine (dal 1735). Secondo una pubblicazione del contemporaneo poeta Pier Maria Ghini (1760): «intelligentissimo si è il sopralodato Cavaliere di architettura; e molte sue commendevoli operazioni a quest'arte spettanti ne à lasciate. Ma sopra ogni altra si è egli distinto nella fabbrica del Sacro Ospedale di questa città di Forlì, [...] Scorse con molta sua gloria le Geometriche, e le Matematiche, collocò egli il suo maggior piacere, perché spintovi da naturale inclinazione, nello studio de' monumenti della venerabile Antichità; [...]». Biblioteca comunale di Forlì, *Raccolte Piancastelli, Sala P*, b.193/17, *Lettera in versi [...]*, Pesaro 1760, pp. 13-14, nota 7. Osservazioni queste da reputarsi in gran parte realistiche giacché lo stesso Merenda invia il testo come dono, ad esempio al Dott. G. Bianchi di Rimini. (Rimini, Biblioteca comunale Gambalunga, *fondo Gambetti, lettere autografe al dott. G. Bianchi*, fasc. *Merenda Giuseppe*, lett. da Forlì, 19 maggio 1760). Su Merenda vedi W. Oechslin, *Contributo alla conoscenza dell'architettura barocca in Romagna: fra G. Merenda e G. Buonamici*, in "Atti del Congresso internazionale sul Barocco a Lecce", Lecce 1970, pp. 265-277; G. Daporti, *Giuseppe Merenda architetto forlivese*, tesi di laurea dell'Un. di Bologna, rel. A.M. Matteucci, AA. 1970-71; G. Daporti, *Per Giuseppe Merenda*, in "Studi romagnoli", XXXIII, 1972, pp. 97-102; A.M. Matteucci, *La chiesa del Suffragio in Forlì*, in "Studi romagnoli", XXIII, 1972, pp. 49-61; A.M. Matteucci, D. Lenzi, *Cosimo Morelli e l'architettura nelle legazioni pontificie*, Bologna 1977, p. 98; G. Limarzi, *Il collezionismo di G. e Cesare Merenda*, in "Studi romagnoli", XXXIII, 1982, pp. 249-284; Rimondini, *La chiesa del Suffragio di Forlì*, cit., pp. 59-78; G. Rimondini, *Materiali per la ricostruzione del regesto di Giuseppe Merenda architetto forlivese*, in "Romagna arte e storia", IV, 1984, 10, pp. 21-40; A.M. Matteucci, *L'architettura del Settecento*, Torino 1988, pp. 101, 103-104; F. Divenuto, *La mosca e l'inchiostro: l'inedito album di Giuseppe Merenda*, Cesena 2013, pp. 11-25.

20 Vedi nota precedente nei contributi di Daporti e Matteucci.

21 Forlì, Archivio di Stato, *Corporazioni Religiose Soppresse, Confraternita del Suffragio*, b. 2387/628, Miscellanea 1679-1794, doc.5/n.4: [...] dopo che nell'anno 1748 la Compagnia venne traslata nella nuova chiesa fabbricata dentro i confini della Parocchia di S. Mercuriale [...]. Cfr. Mambelli, *La chiesa e la compagnia del Suffragio*, cit., p. 385.

22 G. Casali, *Guida per la città di Forlì*, Forlì 1838, p.62. cfr. E. Calzini, G. Mazzantini, *Guida di Forlì*, Forlì 1893, p. 46. Vedi anche Biblioteca comunale di Forlì, *fondi antichi, sez. Manoscritti*, Ms. II/6, Zampa, *Notizie storiche*, cit., vol. VI, 1924, p. 778.

23 Hager, *Gian Lorenzo Bernini*, cit., pp. 469-495, in particolare p. 470.

24 Biblioteca comunale di Forlì, *fondi antichi, sez. Manoscritti*, Ms. II/6, Zampa, *Notizie storiche*, cit., vol. VIII, 1924, p. 888. Vedi Rosetti, *Vite degli uomini illustri*, cit., p. 442.

25 Roma, Archivio di Stato, *Corporazioni Religiose Soppresse, Benedettini Camaldolesi in S. Gregorio al Celio*, Doc.48, *Ristretto di alcuni fra li molti motivi [...]*, f.1r [24 agosto 1723]. La chiesa romana fu rinnovata però solamente a partire dal 1720 e principalmente fra il 1725 e il 1734 ad opera di Francesco Ferrari. Cfr. C. Varagnoli, *S. Croce in Gerusalemme*, Roma 1995, p. 138; Contardi, *Curcio, In Urbe architectus*, cit., p. 445.

26 Rimondini, *Il manuale e il cantiere*, cit., p. 42.

27 A.M. Matteucci, *Architettura come scenografia*, in *L'arte in Emilia Romagna*, R. Bacchelli, et al., 1985, pp. 304-305. In particolare i coretti, inizialmente previsti, furono soppressi in corso d'opera per motivi plausibilmente economici. Ad ogni modo, le semplificazioni attuate sono giustificate dal Soratini con motivazioni di maggiore sicurezza statica. Cfr. Rimondini, *La chiesa del Suffragio di Forlì*, cit., p. 70.

28 Probabilmente, l'idea di ambienti schermati da colonne inizialmente aveva lo scopo di definire spazialmente l'ambito dei confessionali. Solo successivamente essa divenne occasione di rielaborazione generale. Vedi C.L. Frommel, *S. Andrea al Quirinale: genesi e struttura*, in *Gian Lorenzo Bernini Architetto e l'architettura europea del Sei-Settecento*, 2 voll., a cura di G. Spagnesi, M. Fagiolo, Firenze 1983, I, pp. 216, 243.

29 Un restauro della Chiesa è stato recentemente condotto dall'Arch. R. Pistolesi che ringrazio per i preziosi colloqui.

30 Vedi M. Tafuri, *Teorie e storia dell'architettura*, Bari 1967, p.182.

31 Divenuto, *La mosca e l'inchiostro*, cit., pp. 212-213.

32 Su Gaspari vedi A. Roca De Amicis, *Antonio Gaspari e un dialogo con il barocco romano*, in *Storia dell'architettura nel Veneto. Il Seicento*, a cura di A. Roca De Amicis, Venezia 2008, pp. 206-223.

33 Su Schlaun vedi E. Kieven, *Johann Conrad Schlaun (1695-1773)*, in *L'esperienza romana e laziale di architetti stranieri e le sue conseguenze*, a cura di J. Garms, Roma 1999, pp. 51-64.

Diego Cauzzi
Sergio Guarino
Pietro Moioli
Guido Piervincenzi
Claudio Seccaroni
Attilio Tognacci
Elena Zivieri

Le Nozze reniane di Bacco e Arianna Progettazione dell'archetipo e sue rielaborazioni

Le vicende delle *Nozze di Bacco e Arianna* eseguite da Guido Reni per la Corona d'Inghilterra sono note¹. Il dipinto, di cui sono giunte numerose testimonianze attraverso descrizioni, incisioni e copie con varianti, fu realizzato per la camera da letto di Enrichetta Maria di Borbone, moglie di Carlo I Stuart, nella Queen's House di Greenwich, dove non giunse mai; fu invece distrutto in Francia nel 1650 perché ritenuto indecente dalla vedova del nuovo proprietario, Michel Particelli d'Emery o Particelle d'Hémerly (1596-1650), dal 1648 *surintendant des finances* sotto Mazzarino. André Félibien, nel VII *Entretien*², afferma che fu fatto in pezzi, mentre precedentemente Carlo Cesare Malvasia, nella *Felsina pittrice*³, a meno di trent'anni dall'evento, lo dice "fatto in pezzi, e dato al fuoco". Certo è che l'autore francese avrebbe potuto disporre di informazioni più accurate, forse di prima mano, vivendo nella stessa Parigi dove era avvenuto l'episodio, e non giunte da oltralpe, come al Malvasia. Non è stato così, in quanto anche Félibien afferma la perdita totale del dipinto, nonostante non citi il falò censorio ("[...] que ses domestiques le mirent par morceaux, sans épargner aucune figure"). La ricomparsa di alcuni frammenti del celebre telero in tempi recenti sembrerebbe invece attestare che più che distruzione vi fu uno smembramento, forse anche per non perdere del tutto un capitale considerevole e rendere più facilmente fruibile dal collezionismo un'opera le cui dimensioni avrebbero altrimenti reso difficilmente alienabile.

Sui due frammenti riemersi – quello con la figura di *Arianna* della Fondazione Del Monte di Bologna e Ravenna, riconosciuto nel 2002 da Denis Mahon e Andrea Emiliani e in deposito dal 2003 alla Pinacoteca Nazionale di Bologna, e quello con *Due baccanti*, ricomparso in un'asta Sotheby's a New York il 6 giugno 2012 (lotto n. 20), poi presentato alla fine del 2013 nella Galleria Fondantico di Bologna di Tiziana Sassoli⁴ e successivamente passato a Fabrizio Moretti (Firenze, Londra, New York)⁵ – torneremo più avanti nella discussione, per il momento si rileva che a guardare l'*Arianna* bolognese sembrerebbe che lo smembramento più che un atto di furia iconoclasta motivato dal moralismo della vedova d'Emery, sia avvenuto cercando di salvaguardare figure o gruppi di figure rendendoli formalmente indipendenti⁶, col probabile intento di ricavarne comunque un profitto, sebbene quanto riportato da Malvasia nel 1678 e da Félibien nel 1685 sembri attestare che, se effettivamente queste erano le intenzioni, l'operazione fosse prevista

su tempi molto lunghi, forse contando sul fatto che i frammenti, dopo la loro ricomparsa, non fossero più ritenuti tali, ma composizioni indipendenti rispetto all'ingombrante originale.

Qualche osservazione in merito al programma

La scelta del soggetto fu effettuata a Roma dal cardinal nipote Francesco Barberini e le vicende successive sottolineano quanto ci tenesse. Infatti, dopo la distruzione dell'originale in Francia e il ristabilimento della monarchia inglese Francesco Barberini inviò a Carlo II una copia del dipinto del Reni e un'altra versione dello stesso soggetto commissionata a Giovan Francesco Romanelli⁷, entrambe delle dimensioni dell'originale distrutto⁸.

L'invio alla corte inglese di opere d'arte da parte del pontefice e del suo entourage è stato da tutti giustamente interpretato come una mossa per riallacciare i rapporti diplomatici in vista di riguadagnare terreno per la causa cattolica nell'Inghilterra protestante. Enrichetta Maria, infatti, mantenne ufficialmente la fede cattolica dopo le nozze con Carlo I e loro figlio, Carlo II, è considerato un criptocattolico.

Da una nota di Malvasia espunta dal testo a stampa della *Felsina pittrice* apprendiamo che Guido Reni ebbe delle difficoltà nel tradurre in immagini il programma messo a punto per il dipinto e per uscire da tale *impasse* il cardinale Sacchetti, legato pontificio a Bologna, richiese, con piena soddisfazione di Guido, il parere di un altro pittore, "Giovan Francesco da' ritratti", solitamente ravvisato nel Romanelli. Sergio Guarino ha però posto in dubbio quest'identificazione in quanto non si conoscono suoi ritratti⁹. "Giovan Francesco da' ritratti" va invece con sicurezza identificato nel pittore, architetto ed erudito bolognese Giovan Francesco Negri (1593-1659), allievo di Odoardo Fialetti. È infatti indicato proprio con tale epiteto nella *Felsina pittrice*, dove il Malvasia lo qualifica "riuscito poi come si vede, nel fare i ritratti che somigliano, con prestezza, e talora a mente, lasciandosi indietro ogn'altro anche de' migliori"¹⁰. La familiarità del Negri col cardinal legato e la sua fama di erudito giustificano appieno la positiva ricezione dei suoi consigli da parte del Reni, il cui carattere era famoso per la suscettibilità nei confronti dei colleghi.

Il dipinto del Reni è unanimemente ritenuto un'allegoria nuziale dove la felice unione di Bacco e Arianna è equiparata a quella della coppia reale ma, a ben guardare, la scelta della mitica coppia non appare azzecata, vista la pregressa *liaison* dell'eroina.



1. Guido Reni, Antonio Giarola, Giovanni Antonio Sirani, *Bacco e Arianna*, 1639-40, olio su tela, 284 x 419 cm. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, inv. 426.

A meglio considerare le notizie riguardanti la scelta del soggetto e l'invio di dipinti analoghi ai reali inglesi sembrerebbe evidente che il riferimento a una precedente unione della protagonista fosse intenzionale da parte della committenza, che prima ancora che a *Bacco e Arianna* aveva pensato alla favola di *Cefalo e Aurora*¹¹, in cui quest'ultima riesce a far rompere l'unione ufficiale di Cefalo con Procri. A questo si aggiunge che per le *Nozze di Bacco e Arianna* del Reni era previsto come *pendant* una tela con le *Nozze di Teti e Peleo* del Romanelli¹², anche in questo caso un secondo matrimonio (avvenuto dopo il suicidio della prima moglie per motivi di gelosia), per di più osteggiato dalla discordia, perché non invitata alla sua celebrazione.

Proviamo per un momento a lasciare da parte la lettura in chiave celebrativa dei legami coniugali che, viste le scelte condotte dalla committenza, appare poco felice e valutiamo un altro tipo di programma. Quello politico sembrerebbe più appropriato e sarebbe in perfetta sintonia con l'intento diplomatico da tutti riconosciuto alla commissione. Agli occhi dei committenti (il pontefice e il cardinal nipote) e della destinataria (la cattolica Enrichetta Maria) la rappresentazione di un legame matrimoniale che si sostituisce a uno precedente poteva invece costituire una velata allusione al ritorno della Chiesa di Roma sul suolo inglese. In questo caso la regina, quale tramite dell'unione rappresentata, non sarebbe ravvisabile

in Arianna, bensì in Venere, figura sotto la quale è stata più volte celebrata Enrichetta Maria¹³. Bacco rappresenterebbe invece la religione cattolica (la sua identificazione in Cristo non è certo una novità) o la Chiesa di Roma, per la quale Venere/Enrichetta Maria intercede presso Arianna, che verrebbe a identificare l'Inghilterra. Suggestivi a quest'ultimo proposito sono l'ambientazione su un'isola, la presenza della corona boreale, che per inciso era posta in asse con la figura di Venere, e il sopraggiungere della Vittoria¹⁴, figura altrimenti non spiegabile in un'allegoria nuziale. Dunque i veri protagonisti dell'evento sarebbero Bacco e Venere, come ben si evince dalla loro posizione centrale e isolata nella composizione messa a punto dal Reni.

Il mito di Arianna è stato molto frequentato e ne esistono più versioni. Per alcune di esse Arianna era stata già promessa in sposa a Dioniso prima di fuggire con Teseo¹⁵; dunque secondo questa versione il ritorno al legittimo sposo rappresenterebbe il reinsediamento del cattolicesimo in Inghilterra.

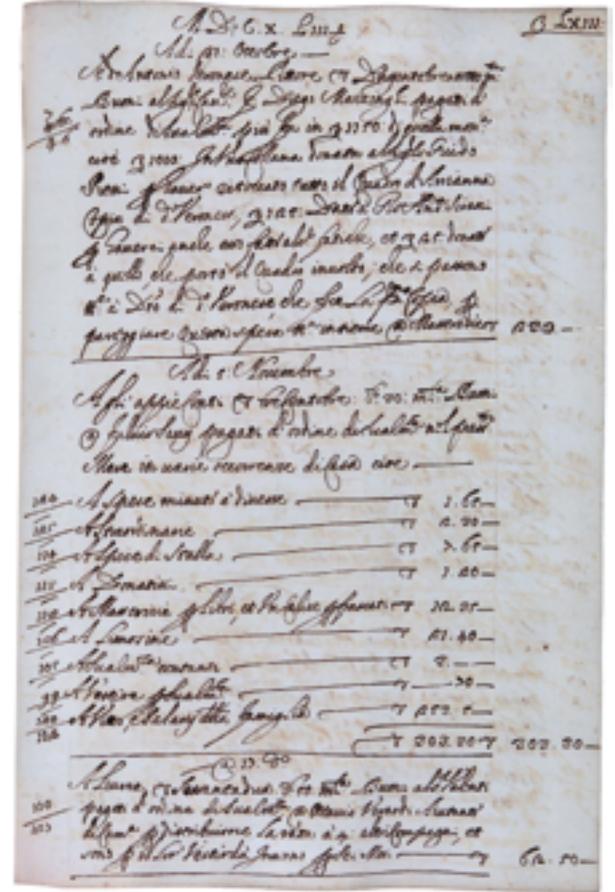
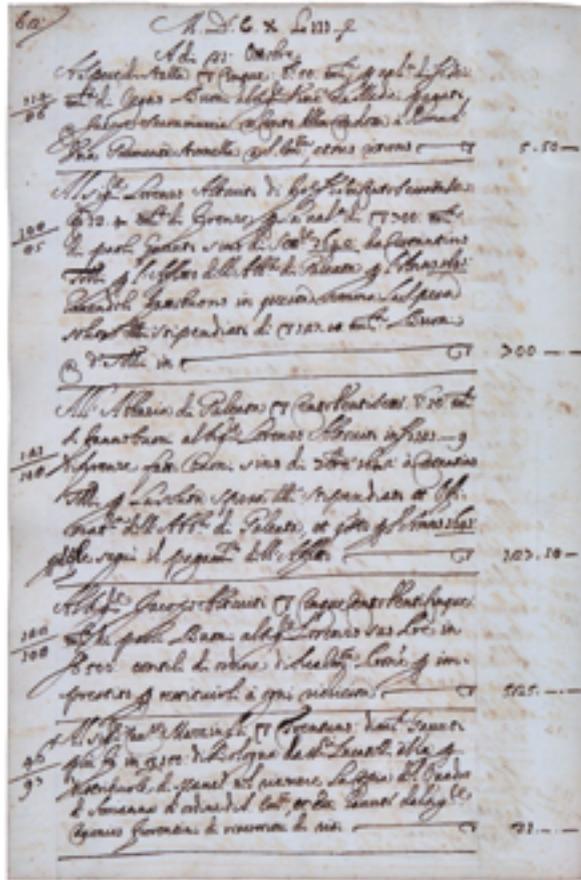
In ogni caso, il programma politico sopra ipotizzato doveva essere noto e riconoscibile a pochi, per tutti gli altri, invece, valeva la copertura dell'allegoria nuziale.

I pagamenti

Le *Nozze di Bacco e Arianna* del Reni sono state replicate più volte, sia su scala ridotta che reale. La versione di dimensioni maggiori pervenuta è quella

2. Archivio Storico Capitolino, Archivio Sacchetti, Libri mastri II serie, vol. 83, f. 62v [in realtà f. 72v, poiché vi è un errore nella foliazione secentesca].

3. Archivio Storico Capitolino, Archivio Sacchetti, Libri mastri II serie, vol. 83, f. 63r [in realtà f. 73r, poiché vi è un errore nella foliazione secentesca].



dell'Accademia Nazionale di San Luca (fig. 1), di provenienza Sacchetti; si ricorda che il cardinale Giulio Cesare Sacchetti, legato pontificio a Bologna, si fece portavoce presso il pittore della committenza romana, seguendone attentamente gli sviluppi.

In passato è stata rintracciata sui libri mastri dell'Archivio Sacchetti, recentemente confluito nell'Archivio Storico Capitolino, la registrazione di due pagamenti in data 31 ottobre 1643 relativi a questa copia (figg. 2-3)¹⁶. La prima registrazione concerne il solo trasporto: “Al signore Cavaliere Marzinghi scudi trentuno: di moneta havuti più fa in lire 150: di Bologna dassignori [Antonio Giovanni] Lucatelli e [Pier Antonio da] Via per distribuirle dimane nel ricevere la copia del quadro d’Arianna d’ordine di Sua Eminenza; et essi havuto dal signore Canonico Fiorentino di riscossioni di visi”. La seconda, più dettagliata, consente invece di individuare e quantificare l’impegno di tutti coloro che parteciparono alla realizzazione del dipinto: “Ad Antonio Veronese pittore scudi dugentoetrentotto: moneta buoni al signore Cavaliere etc. Diego Marzinghi pagati d’ordine di Sua Eminenza più fa in lire 1150: di quella moneta cioè lire 1000: in una collana donata al signore Guido Reni per haver ritoccato tutto il quadro d’Arianna copia di detto Veronese; lire 125: date à Gio. Andrea Sirani per haverci anche esso fatto alcune fatiche, et lire 25: donate à quello, che portò il quadro involto; che si

passano tutte à debito di detto Veronese, che fece la prima copia, per pareggiare questa spesa tutta insieme a masserizie. 238¹⁷.”

Da ciò si evince dunque che la copia fu realizzata da Antonio Giarola detto Antonio Veronese¹⁸, *copista autorizzato* ma non strutturato all’interno della bottega reniana, e che Guido Reni ritoccò “tutto il quadro”, sul quale intervenne anche Giovanni Antonio Sirani¹⁹. Dunque un’opera a più mani, ma sotto lo stretto controllo del Reni e si sottolinea che l’esecuzione di una copia supervisionata dal Reni, con le sue finiture a correggere e migliorare quello che lui stesso non giudicava consono al suo standard, secondo l’opinione del pittore e dei suoi contemporanei rendeva la replica un originale a tutti gli effetti²⁰.

I documenti sopra trascritti confermano quanto riferito dal Baldinucci²¹, che ha indicato nel Giarola il copista del *Bacco e Arianna* per Jacopo Altoviti, che a Bologna e Roma dimorava presso il cugino Giulio Cesare Sacchetti, il che ha portato Sergio Guarino a ritenere che la copia del *Bacco e Arianna* di provenienza Sacchetti sia la stessa che Baldinucci dice ordinata dall’Altoviti²².

Sebbene nei pagamenti individuati non sia specificato il compenso assegnato al Giarola per la sua “prima copia”, ossia l’esecuzione di base del dipinto da far riprendere e ritoccare dal Reni e dal Sirani, il confronto col prezzo complessivo attribuito al Reni

per l'originale per la corona d'Inghilterra (2490 scudi) mostra che l'ammontare si è ridotto di un ordine di grandezza. Va inoltre sottolineato l'importante ruolo svolto dal Giarola anche dal punto di vista economico (forse perché intrinseco della casa o dell'Altoviti?), visto che a lui viene corrisposta l'intera cifra da poi ripartire al Reni (sotto forma di catena d'oro o di equivalente monetario), a Sirani e ai facchini (va tra l'altro rilevato che sono documentati due trasferimenti del dipinto). In ogni caso il tutto si configura come un saldo finale, visto che a quella data Reni era ormai deceduto, il Sacchetti era da tempo ritornato a Roma e più di un anno prima (il 4 agosto 1642) era stata pagata la cornice per questo dipinto²³; mancano pertanto all'appello ancora uno o più pagamenti, poiché è impensabile che il Giarola abbia anticipato per così tanto tempo cifre così elevate, senza poi quantificare il suo impegno di pittore, il cui cachet, sebbene non confrontabile con quello del Reni, per un quadro così vasto e con così tante figure, non deve essere stato trascurabile.

Sempre nei libri mastri Sacchetti è forse presente un altro indizio, su un foglio che porta la data del 15 giugno 1640, in cui è registrata una considerevole tranche del pagamento al Reni relativo al dipinto per la regina d'Inghilterra ("A pittura d'Ariana scudi millecinquacenti [...] pagati da Luccatelli e Via al signore Guido Reni con mandato di Sua Eminenza disse essere a conto del quadro d'Ariana a loro credito scudi 1500"). Immediatamente a seguire è registrato un altro pagamento, tutt'altro che trascurabile, a favore del Giarola senza indicazione del motivo del compenso ("Al signore Antonio Veronese scudi cento [...] pagatili Luccatelli e Via con mandato di Sua Eminenza detti essere prezzo di lavori fatti per Sua Eminenza a loro credito"²⁴). La contiguità delle due registrazioni fa supporre delle relazioni tra loro, così come l'elevata entità della seconda (cento scudi) fa pensare a un impegno consistente e l'ipotesi che sia pertinente alla copia dell'*Arianna* non appare per nulla peregrina, soprattutto se si tiene conto che, come hanno dimostrato le radiografie di cui si renderà conto più avanti, l'esecuzione della copia è avvenuta pressoché in parallelo con l'originale.

Negli archivi Sacchetti sono registrati anche due pagamenti legati alle spese di trasporto del dipinto per la regina Enrichetta²⁵; il confronto della data di questi due pagamenti (31 agosto 1640) con quella della lettera dedicatoria dello stampatore nell'opuscolo del Grimaldi (28 agosto 1640) sembrerebbe attestare che difficilmente quest'opuscolo può riferirsi all'originale licenziato dal Reni per la regina d'Inghilterra e che, invece, potrebbe meglio riferirsi al dipinto ora nell'Accademia di San Luca, come sembrerebbero indicare, se prese alla lettera, le parole di esordio: "Mi comanda V.S. Illustriss. che io le dia conto del Quadro à giorni passati dipinto dal Sig. Guido Reni per l'Eminentiss. Sacchetti"²⁶.

Incisioni, copie, derivazioni

Oltre alla copia realizzata a Bologna per il cardinale Sacchetti sono ricordate copie eseguite a Roma su commissione dei Barberini (il cardinale Francesco e Urbano VIII) dal Romanelli e da due pittori della cerchia barberiniana suoi stretti collaboratori: Giuseppe Belloni²⁷ e Paolo Perugino (Paolo Gismondi)²⁸.

A dire il vero, la copia del Romanelli è citata solo dal Malvasia²⁹, ma è possibile che questi abbia equivocato come copia dal Reni il dipinto di soggetto e dimensioni analoghe realizzato dal Romanelli per Francesco Barberini nel 1660-62³⁰. A questa conclusione sembrerebbero portare, oltre all'assenza di ulteriori testimonianze secentesche, in particolare nel ricco e dettagliato archivio barberiniano alcune lettere rese note da Tomaso Montanari³¹ e la circostanza che è impensabile che una copia di tali dimensioni fosse commissionata ad un pittore di rilievo come il Romanelli, tenendolo assorbito troppo tempo in un compito secondario, a meno che tale copia non fosse portata avanti da un suo collaboratore sotto la sua direzione ipotesi, quest'ultima, che riceve sostegno dal fatto che Giuseppe Belloni era effettivamente allievo e collaboratore del Romanelli.

La prima copia in ordine di tempo documentata nell'archivio barberiniano è quella del Gismondi, i cui pagamenti risalgono al 1645³². Visto che l'originale partì da Roma nello stesso '45, è presumibile che questa copia sia stata ordinata per conservarne memoria e che le dimensioni ridotte della metà ("longo p.mi 15. et alto p.mi 9") siano state determinate, più che dalla volontà di avere un oggetto meno ingombrante, dalla necessità di concluderla in tempi brevi, prima della spedizione dell'originale, che dopo tante trattative interrotte era divenuta impellente. Questa copia è probabilmente identificabile in un dipinto di collezione privata un tempo a Rio de Janeiro (150 x 337,5 cm), poi a Buenos Aires.

Le copie del dipinto di Reni commissionate da Francesco Barberini al Belloni furono probabilmente due, verosimilmente delle stesse dimensioni dell'originale ed entrambe spedite in Inghilterra in tempi differenti. Della prima un pagamento a "Giuseppe Belloni Pittore sc. 25 [...] buon c.to [...] quadro [...] historia d'Arianna" risale al 2 maggio 1664; il saldo al pittore avviene il 9 luglio 1665 mentre le spese per la cornice ("Stefano Manichetti Intag.re Seconda cornice grande che fa [...] la Copia del quadro con l'Historia di Arianna sc. 25") sono registrate il 18 dicembre 1665³³; il 13 febbraio 1666 è infine pagato G.A. Bruschetti Imballatore per l'imballo della "Cornice grande p[er] quadro dell'Historia d'Arianna mandata d'ord.ne n'ro in Inghilterra"³⁴. Della seconda copia, inviata a Carlo II nel 1673, il 12 febbraio 1672 è registrato un pagamento "a Giuseppe Belloni Pittore sc. 25 [...] buon conto della copia di un Quadro di mano di Guido rappresentante l'Arianna" ed il 18 marzo dello stesso anno è registrato un altro pagamento per la cornice³⁵.

4. Jakob (Giovan Giacomo) Frey il Vecchio, *Bacco e Arianna* (da Guido Reni), 1727, incisione su rame.

5. Giovan Battista Bolognini, *Bacco e Arianna* (da Guido Reni), ante 1688, acquaforte (su tre fogli), 488 x 1025 mm.



Nell'inventario dei beni del cardinal Francesco Barberini presenti nel Palazzo della Cancelleria stilato il 1 ottobre 1649, dopo l'esecuzione della copia ridotta del Belloni e la partenza dell'originale da Roma, è inoltre menzionata "una carta disegnata in lapis rosso la favola d'Arianna, che e il quadro grande che fece *Guido Orena*"³⁶. Purtroppo non si hanno ulteriori informazioni in merito a questo disegno che, vista l'importanza e la delicatezza della commissione, poteva anche essere una sorta di *modelletto* inviato da Bologna al Barberini e Urbano VIII per l'approvazione. Va inoltre sottolineato che nel 1632-34 erano a disposizione come atelier di Giovan Francesco Romanelli e dei suoi collaboratori, tra cui Paolo Gismondi autore della copia ridotta, alcune stanze nel Palazzo della Cancelleria³⁷.

La copia/replica dell'Accademia di San Luca – peraltro

identificata sempre come originale negli inventari Sacchetti, alla stregua di quanto sopra riportato – pervenne alla Pinacoteca Capitolina per poi passare all'Accademia di San Luca nel 1845. Unica voce discorde nell'identificarla col dipinto in antico ricordato presso i Sacchetti è stata quella di Nello Ponente, perché la tela in oggetto mostra sostanziali differenze rispetto all'originale, almeno a quanto è dato sapere dalle descrizioni coeve³⁸, e anche rispetto a un'incisione di Jakob (Giovan Giacomo) Frey datata al 1727 (fig. 4), che in quanto eseguita a Roma si presumeva tratta dalla replica di Casa Sacchetti³⁹. In effetti le discrepanze tra l'incisione e il dipinto sono tali da escludere un rapporto diretto e lasciano aperta la possibilità che il Frey abbia operato una ricostruzione dell'originale perduto sulla base di alcune testimonianze grafiche (ad esempio l'incisione di Giovan Battista Bolognini,



6. Da Guido Reni, *Bacco e Arianna*, XVII secolo, olio su tela, 95 x 132 cm. Roma, Galleria Nazionale di Arte Antica in Palazzo Barberini (inv. 1347; F.N. 804), in deposito presso la Camera dei Deputati.

già menzionata dal Malvasia; fig. 5) e pittoriche oltre al dipinto Sacchetti; d'altra parte nelle scritte che accompagnano l'incisione non è fatta alcuna menzione del dipinto Sacchetti⁴⁰.

Quello della produzione di repliche più o meno variate è un fenomeno diffuso nel XVI e nel XVII secolo, soprattutto in relazione ai pittori più richiesti e Guido Reni non faceva eccezione, adattandosi egli stesso a soddisfare questa particolare domanda. Sotto questo punto di vista il problema è stato già affrontato, sia in generale che in relazione a serie di dipinti prodotti da lui e dalla sua bottega in particolare⁴¹.

Tra le versioni dipinte, la copia che solitamente è considerata più vicina all'originale è una tela di medio formato appartenente alla Galleria Nazionale di Arte Antica in Palazzo Barberini, acquisita nel 1895 col fondo proveniente dal Monte di Pietà e dal 1925 in deposito presso la Camera dei Deputati (fig. 6)⁴². Questo dipinto è probabilmente identificabile con uno che alla fine del XVIII secolo si trovava in Palazzo Bolognetti a Roma (poi Torlonia, quindi demolito all'inizio del XX secolo), che Mariano Vasi riteneva fosse addirittura il bozzetto per la tela Sacchetti⁴³. Per adeguare la composizione bislunga messa a punto dal Reni al formato più compatto di questa tela è stata necessaria una serie di aggiustamenti. Sulla sinistra l'amorino che gioca con gli amuleti di Arianna sparsi sul terreno, peraltro già ricordato dall'Assarino⁴⁴, è stato spostato in secondo piano e poco più all'interno,

tra l'altro amorino e il putto seguace di Bacco che giocano col tralcio di vite, mentre lo scoglio a picco che chiudeva la composizione sulla sinistra è stato traslato verso destra, dietro al tralcio di vite, ma non vi compare più la rocca. Delle quattro figure che volano nel cielo quelle più esterne sono state avvicinate alle altre e tutte spostate più in alto. È stato infine eliminato il fauno seduto sulle rocce dietro a Bacco, mentre il gruppo con l'Ebbrezza, il putto che beve dalla fiasca e la fanciulla con l'altra fiasca è stato portato più indietro, per poter avvicinare al gruppo centrale quello dei due giovani baccanti con piffero e tamburello⁴⁵; allo stesso tempo è stato avvicinato a quest'ultimo gruppo il putto sdraiato sul terreno.

All'inizio del XVIII secolo, oltre al dipinto Sacchetti, sono documentate a Roma varie tele con *Bacco e Arianna* di (o da) Guido Reni; ovviamente, alcune di esse sono da porre in relazione con copie del *Bacco e Arianna* a due figure dipinto dal Reni nel 1619-20⁴⁶. In alcuni casi, però, la menzione di più figure oltre ai protagonisti e/o l'indicazione di un formato oblungo attestano la derivazione dalla composizione messa a punto per la regina Enrichetta Maria, con buona probabilità per tramite del dipinto Sacchetti; tra questi si ricordano una copia di grande formato attribuita a Simone Cantarini e ritoccata dal Reni, come proprietà di Domenico Calandrucchi, pittore allievo di Maratta⁴⁷, e un'altra, di dimensioni minori, in Palazzo Odescalchi⁴⁸. Tra le copie va infine citato un disegno

7. Guido Reni o collaboratore, *Bacco e Arianna*, penna, bistro e acquerello, 309 x 541 mm. Chatsworth, Devonshire Collection, inv. 805.

8. Simone Cantarini (o Guido Reni?), *Bacco e Arianna*, sanguigna, 182 x 284 mm. Düsseldorf, Museum Kunst Palast, Sammlung der Kunstakademie, NRW, inv. KA (FP) 3975.



anonimo della fine del XVII secolo sul recto di un foglio conservato presso il Département des Arts Graphiques del Louvre⁴⁹ che deriva palesemente dal dipinto Sacchetti nonostante l'assenza della fanciulla con la fiasca a destra e del putto che raccoglie i monili a sinistra, così come derivano da dipinti Sacchetti alcune delle figure copiate sul verso⁵⁰.

Progetti per la composizione generale

Tra i pochi disegni ricollegati alla composizione originale ve ne sono due relativi all'impianto generale: uno a Chatsworth (fig. 7), ritenuto da Veronika Birke copia di bottega di un primo progetto⁵¹, e un altro, molto schematico, nel Museum Kunst Palast di Düsseldorf (fig. 8), che mostra una composizione

più complessa⁵². Le numerose e significative varianti rispetto a quanto testimoniato dalle incisioni e dalle repliche del dipinto riconducono inequivocabilmente questi due fogli alle fasi iniziali di messa a punto della composizione.

Il disegno di Chatsworth è stato declassato da Michael Jaffè a una derivazione posteriore con varianti attribuibile a Giovan Francesco Romanelli⁵³ o a Giovanni Antonio Sirani da Stephen Pepper⁵⁴. Dal punto di vista compositivo il foglio sembrerebbe documentare la parte centrale e quella destra del progettato dipinto, considerati il minore sviluppo in lunghezza e la posizione non centrale del gruppo dei quattro protagonisti principali e dei due amorini svolazzanti, come invece documentato da copie e incisioni. Sulla destra, sotto un frondoso albero, si vedono due ragazzi: quello prossimo al bordo della composizione è in piedi intento a percuotere un tamburello, l'altro, seduto, si rivolge all'indietro verso il compagno e tiene una spada e uno scudo, interpretati come l'"arme" di Bacco. La presenza di questi attributi, non canonici per la figura di Bacco, deve aver avuto una certa importanza nel programma messo a punto per il dipinto, poiché la spada, poggiata a terra, rimarrà anche nella versione definitiva⁵⁵. Le armi di Bacco, solitamente non rappresentate in soggetti mitologici, potrebbero trovare una suggestiva spiegazione secondo la chiave di lettura del programma iconografico sopra discusso, che collega la divinità dionisiaca alla fede cristiana, non per nulla lo scudo di Bacco (non rappresentato nel dipinto, ma presente nel foglio di Chatsworth) era al tempo del Reni assimilato al calice eucaristico⁵⁶ e l'eliminazione nella composizione finale messa a punto per il dipinto potrebbe essere stata dettata dalla necessità di non scoprire troppo il programma segreto celato dall'allegoria nuziale. La spada, posta in primo piano quasi al centro del dipinto, ha un significato maggiormente criptico: è vero che non è normalmente associata a Bacco, ma l'essere abbandonata sul terreno le conferisce un valore apparentemente neutro nell'economia della composizione, soprattutto non esistevano fonti letterarie da cui estrarre la giusta chiave di lettura accessibile agli eretici inglesi. L'essere deposta sul terreno rappresentava l'abbandono di ostilità di Bacco nei confronti di Arianna, a causa del suo precedente legame (non se ne parla nel mito, ma questa lettura poteva essere coerente con esso); per coloro che erano invece introdotti al programma politico rappresentava l'abbandono delle ostilità della Chiesa di Roma (Bacco) nei confronti dell'Inghilterra (Arianna). Il disegno di Düsseldorf, originariamente attribuito a Simone Cantarini⁵⁷, in una recensione alla mostra di disegni del Reni curata da Veronika Birke all'Albertina di Vienna è stato collegato alle *Nozze di Bacco e Arianna* da Catherine Grace Johnston, la quale non ha escluso la possibilità di spostarlo allo stesso Reni⁵⁸, anche perché all'epoca in cui Guido



9. Simone Cantarini, *Bacco e Arianna*, sanguigna, 247 x 193 mm. Windsor Castle, Royal Collections, inv. 3252.

10. Immagine ribaltata di Bacco nella figura precedente, a confronto con l'immagine radiografica relativa alla stessa figura nel dipinto dell'Accademia di San Luca.



lavorò al dipinto il Cantarini non collaborava più con lui. Sebbene molto schematico, questo foglio consente di esaminare in dettaglio le prime idee per la composizione, nella quale alla simmetria finale, con le pose statiche dei personaggi principali, si sostituisce uno schema più dinamico e meno bilanciato. Venere ha il braccio destro alzato e indica la corona portata in alto dai due putti sopra la testa di Arianna, che occupano in questo modo la metà superiore sinistra della composizione. Sembra comunque che il pittore abbia valutato anche una differente posizione per il braccio destro di Venere, accostato al corpo e coll'avambraccio tenuto orizzontale, puntato verso

11. Guido Reni, *Bacco e Arianna*, penna e acquerellature con inchiostro bruno, 161 x 191 mm. Windsor Castle, Royal Collections, inv. 2291.



Bacco, di cui potrebbe addirittura sostenere il braccio destro. Rispetto al disegno di Chatsworth e alle versioni dipinte Bacco ha una posa più dinamica, come se fosse appena sopraggiunto; il braccio destro è proteso in avanti e l'avambraccio è orizzontale, parallelo alla variante del braccio destro di Venere appena descritta. Varianti ancor più significative sono presenti nella figura di Arianna, che appare sdoppiata; inizialmente aveva la testa in linea con quelle di Venere e Bacco, poi tutta la figura è stata spostata più in basso e leggermente verso sinistra; le gambe sono state accennate in posizione pressoché distesa, come avverrà poi nel dipinto, ma in questa prima fase il pittore sembra preferirle in una posizione reclinata; allo stesso modo il braccio destro è disegnato due volte, in una posizione accostata al corpo e proteso verso sinistra. Il gruppo dei baccanti appare poco discosto, a destra di Bacco, al posto che nella versione dipinta e anche nel foglio di Chatsworth è occupato dall'Ebbrezza, che nel foglio tedesco non sembra essere stata prevista. Spostandosi ancora più verso destra, in prossimità del margine, molto schematico si intuisce il gruppo di Sileno sull'asino. L'orizzonte è più basso, nell'angolo inferiore sinistro i putti sono due e non tre, mentre nella parte superiore di destra la sola Pudicizia, in controparte rispetto alla soluzione poi adottata, vola sopra gli astanti per uscire di scena sulla destra. Il confronto delle composizioni nei disegni di Chatsworth e Düsseldorf sembrerebbe indicare una precedenza del secondo rispetto al primo, poiché nel secondo le pose delle figure sono molto più distanti da quelle messe a punto nella versione finale del dipinto; a questo si aggiunge il fatto che nel foglio tedesco, a differenza di quello inglese, non compare l'Ebbrezza, che nel dipinto, invece, occuperà una posizione paritaria rispetto ad Arianna, Venere e Bacco.

È forse utile portare alla ribalta due altri disegni nelle collezioni reali a Windsor che in qualche modo sembrano porsi in relazione, almeno rispetto al

sogetto, con le *Nozze di Bacco e Arianna* di Guido Reni. Il primo, anche in questo caso assegnato a Simone Cantarini⁵⁹, mostra la figura di Bacco nuda stante a sinistra e quella di Arianna, anch'essa nuda, sulla destra (fig. 9); se si ribalta l'immagine, la posa di Bacco appare sorprendentemente simile a quella adottata nel dipinto (fig. 10), così come quella di Arianna trova delle corrispondenze nelle soluzioni esplorate sul foglio di Düsseldorf⁶⁰. La stessa composizione ricompare in un foglio rinvenuto da Catherine Grace Johnston nei classificatori contenenti i disegni attribuiti ad Agostino Carracci e da lei ricondotto a Guido Reni, ipotizzando che si tratti di una prima idea per le *Nozze di Bacco e Arianna* per Enrichetta Maria (fig. 11)⁶¹. In questo caso le figure sono vestite, il che ha fatto sì che altri studiosi pensassero a soggetti alternativi, quali *Alessandro e Rossana*⁶², *David e Abigaille* o *Didone ed Enea*⁶³. Nel disegno la figura femminile è replicata in controparte due volte, ai lati del foglio: la posizione è seduta, col braccio destro poggiato e il corpo abbandonato diagonalmente, in una posa fortemente evocativa dell'*Arianna*. Questi due fogli potrebbero testimoniare un tentativo di elaborazione della composizione partendo da quella della precedente redazione reniana di *Bacco e Arianna* (1619-20), ora al Los Angeles County Museum, dove troviamo solo le figure dei due protagonisti: Bacco a sinistra e Arianna a destra. Anche il riferimento a Cantarini delle due sanguigne di Windsor e Düsseldorf non creerebbe particolari problemi di datazione: la rottura tra i due pittori è collocata dal Malvasia al 1637⁶⁴, in anticipo di circa due anni rispetto all'esecuzione del dipinto, mentre si data al 1637, più precisamente nel mese di marzo, la richiesta da parte della regina di Inghilterra di avere un dipinto di Guido Reni per il soffitto della sua camera⁶⁵ e le due sanguigne, in particolare quella di Windsor, si collocherebbero in ogni caso in una fase precoce della progettazione. La possibile partecipazione di Cantarini alle fasi progettuali potrebbe in qualche modo essere ulteriormente rafforzata dalla testimonianza settecentesca della presenza a Roma della già citata copia del *Bacco e Arianna* ritoccata dallo stesso Reni⁶⁶; a questo si aggiunge il fatto che, nonostante i citati disegni, non sono altrimenti noti dipinti di Cantarini con questo soggetto.

Formati, dimensioni e cuciture

Il dipinto dell'Accademia di San Luca è stato restaurato nel 2000; in tale occasione è stata operata una campagna radiografica completa⁶⁷. I risultati delle indagini effettuate durante il restauro sono stati pubblicati in un dossier specifico⁶⁸. In questa sede si torna ad esaminare con più dettaglio il materiale radiografico allora acquisito, rapportandolo ai frammenti dell'originale riemersi, ai disegni preparatori sinora riconosciuti e alle principali copie, cercando di mettere a fuoco legami e incongruenze, con la speranza di gettare nuova luce sulla pratica

delle “repliche variate” realizzate sotto la direzione o il controllo dell’autore. Certo, quanto avvenuto per un dipinto di tali dimensioni non può costituire un modello da applicarsi alla produzione da cavalletto che andava a soddisfare l’enorme richiesta del mercato, ma la sua comprensione, o quantomeno il tentativo, permetterà di esaminare nel vivo alcuni processi esecutivi.

Partiamo dal supporto. Quello del dipinto Sacchetti è costituito da un unico telo, circostanza a prima vista eccezionale, viste le dimensioni (284 x 419 cm)⁶⁹, ma che eccezionale non è per un dipinto realizzato in quel tempo a Bologna. Facendo sempre riferimento a dipinti di Guido Reni su un unico telo conservati presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna possiamo infatti citare la *Pala dei cappuccini* (1619, inv. 441, 397 x 266 cm) e l’ancor più vasta *Pala dei Mendicanti* (1613-16, inv. 445, 677 x 343 cm). Il primato delle massime dimensioni di un’opera eseguita su un unico telo spetta però a un dipinto con due *Episodi della vita di san Brunone* (l’*Apparizione di san Brunone a Ruggero conte di Sicilia prima della battaglia* e *La Madonna appare a san Brunone esortandolo a ritornare all’eremo*) per San Cristoforo alla Certosa a Ferrara (950 x 425 cm), commissionato nel 1695 a Giuseppe Avanzi. A quest’elenco possiamo inoltre aggiungere altre pale bolognesi appartenenti alla medesima pinacoteca⁷⁰, nonché i dipinti del cosiddetto *ciclo cristologico* della chiesa di San Girolamo alla Certosa, a Bologna⁷¹.

Tra i dipinti di grandi dimensioni su un unico telo realizzati da altri autori fuori Bologna possiamo citare il caso particolarmente significativo del romano *Sacrificio di Polissena* eseguito da Pietro da Cortona (273 x 419 cm, armatura a tela con riduzione pari a 7 x 7 fili/cm)⁷², anch’esso proveniente dalla collezione Sacchetti e pervenuto nella Pinacoteca Capitolina insieme alle *Nozze di Bacco e Arianna*, rispetto al quale ha dimensioni praticamente coincidenti.

Da una lettera datata al 24 ottobre 1618 e inviata da Alessandro Tiarini a Sebastiano Munarini, fabbriciere della Confraternita dell’Invenzione di Santa Croce, in merito a costo, dimensioni e qualità di telai e tele per le pale da dipingere per la chiesa di Santa Croce a Reggio Emilia sappiamo che sulla piazza bolognese la tela poteva raggiungere una larghezza massima di quattro braccia e un quarto (272 cm)⁷³ e tele di siffatta grandezza venivano comprate anche per la realizzazione di pale d’altare senza cuciture da fuori Bologna; al documento sopra citato riferito a un dipinto da eseguirsi a Reggio Emilia ne possiamo aggiungere un altro per un dipinto che Ludovico Lana doveva realizzare a Modena⁷⁴.

Rispetto all’originale il dipinto Sacchetti mostra una composizione più compatta, restringendo il campo in larghezza, ma questa è una scelta che deve essere stata pianificata sin dall’inizio, poiché le deformazioni della tela dovute al suo tensionamento



A sinistra

12. Immagine visibile del putto che beve dalla fiasca, nel dipinto dell’Accademia di San Luca.

Sopra

13. Particolare del satiro seduto, visto di spalle, nella stampa del Bolognini.

In basso

14. Dipinto dell’Accademia di San Luca, schema della composizione strutturata attorno a una circonferenza.



prima della stesura degli strati preparatori non mostrano decurtazioni apprezzabili. D’altra parte il formato bislungo dell’originale era stato imposto dalle dimensioni della camera di cui avrebbe dovuto costituire il riquadro centrale del soffitto nella Queen’s House, camera che misurava 30 x 20 piedi (circa 9 x 6 m). Estrapolato da questo contesto, il formato bislungo dell’originale costituiva un punto di debolezza sia sul piano compositivo (non per niente era stato spregiativamente designato il “dipinto della processione”⁷⁵) che su quello espositivo (non era facile trovare ambienti in cui vi fossero circa sei metri di parete liberi e ben illuminati, senza tener conto che il *non finito* caratteristico dell’ultimo Reni era penalizzato da una visione troppo ravvicinata, non per nulla doveva costituire un soffitto). Forse le difficoltà

15. Immagine radiografica del dipinto dell'Accademia di San Luca.



espositive e di fruizione ravvicinata costituirono esse stesse dei fattori determinanti che non riuscirono a salvare l'opera dai drastici proponimenti censori della vedova d'Emery (come non riuscì a salvarla la presenza della Pudicizia, dipinta in alto a sinistra). Come accennato, la maggior compattezza della versione Sacchetti ha comportato l'eliminazione di due ampie strisce ai lati della composizione. Sulla sinistra questo ha avuto come conseguenza l'esclusione di un putto, mentre un altro putto è stato fortemente ridotto per poterlo inserire in secondo piano nello sfondo, e lo spostamento del promontorio scoglioso sovrastato da una rocca dietro al putto col tralcio di vite. Un'operazione analoga è stata operata anche sul lato destro portando sullo sfondo una nutrita serie di personaggi: i due baccanti col cerchio a sonagli e col piffero ed il putto sdraiato sul terreno sono stati spostati più al centro, tra la figura di Bacco e quella del putto che beve dalla fiasca, con un armonico effetto di eco tra questa figura e il retrostante baccante col cerchio a sonagli (fig. 12), mentre il gruppo con Sileno, già in secondo piano, è stato posto ancora più distante, tra l'Ebbrezza e la fanciulla con la fiasca. Stando alle incisioni di Bolognini e Frey, nell'originale il posto tra Bacco ed il putto che beve dalla fiasca era occupato da un satiro seduto sul terreno, visto di spalle e con la testa rivolta allo spettatore (fig. 13). In alto la maggior compattezza è stata raggiunta con l'eliminazione della Pudicizia e della Vittoria.

Dal punto di vista dello schema la composizione viene a strutturarsi attorno a una circonferenza lungo la quale sono disposte le figure di Arianna e dell'Ebbrezza in basso e del putto col diadema stellato e di Cupido in alto, mentre il gruppo di Bacco e Venere ne costituisce l'asse verticale (fig. 14)⁷⁶. Si nota per inciso che l'impostazione delle quattro figure principali e dei due putti nel cielo secondo una circonferenza è riscontrabile già nel disegno di Chatsworth, nonché nella settecentesca incisione del Frey, mentre questo schema non è rispettato nella copia di Montecitorio, ma lo scostamento potrebbe essere dovuto alla volontà di attenuare il formato oblungo, spostando più in alto gli amorini. La presenza di questo scarto anche nell'incisione del Bolognini è invece dovuta alla necessità di inserire lo stemma Gonzaga, in quanto dedicata a Carlo II Gonzaga-Nevers duca di Mantova. L'ampiezza maggiore di circa due metri dell'originale per Enrichetta Maria fece sì che, a differenza del dipinto Sacchetti, esso venisse a contenere una cucitura, come si evince da una lettera del cardinal Francesco Barberini a George Con[n], agente papale presso la corte degli Stuart, datata al novembre 1637 ("la grandezza del quadro richiede una cucitura, ma si fa in modo che le figure cadino nelle parti dove non c'è cucitura"⁷⁷), sebbene, come si è visto, la disponibilità di teli eccezionalmente ampi a Bologna non rendesse necessaria la presenza di quest'unica cucitura.



Presenza di pentimenti nel dipinto dell'Accademia di San Luca

Le radiografie del dipinto dell'Accademia di San Luca mostrano pentimenti particolarmente significativi nonché una condotta pittorica poco coerente con lo status di copia (fig. 15), come almeno siamo abituati a considerare, che hanno portato Sergio Guarino a coniare la definizione di "copia originale". A tale proposito si osservino le pennellate sciolte con cui sono definite le figure di sfondo e i contorni continuamente ripresi nelle figure in primo piano.

Arianna e gruppo di Venere e Bacco

La dea aveva originariamente il braccio destro più discosto dal corpo, coll'avambraccio sollevato e la mano con le dita raccolte (figg. 16-17), il tutto proteso verso Arianna, il che attenuava, se non eliminava, la cesura tra queste due figure femminili. Tale atteggiamento sembrerebbe documentato da Luca Assarino, che nel 1639 pubblicò una descrizione del dipinto da lui visto in lavorazione nello studio del Reni: "Sosteneva Venera colla sinistra i lembi d'un manto, che leggiadramente dal mezo in giù la ricopriva, e colla destra voltatasi verso la tradita innocente, pareva che tra l'altre cose così attendesse seco a favellare"⁷⁸.

La mimica sottesa da questa posizione sembra comportare una dialettica tra la dea e l'amante abbandonata, finalizzata al convincimento di quest'ultima ad accogliere il nuovo pretendente⁷⁹; viceversa, meno dialettica appare la mimica rappresentata nella soluzione definitiva, con la dea che semplicemente presenta Bacco ad Arianna. Va



inoltre sottolineato che la prima versione prevedeva una Venere meno pudica, col drappo trattenuto dalla mano sinistra che non riusciva a coprire completamente il pube, il che avrebbe ancor più esacerbato il moralismo della vedova d'Emery. Altri pentimenti intervengono nelle gambe: quella sinistra era discosta, col ginocchio piegato e il piede sollevato all'indietro, oltre il polpaccio destro di Bacco. Ciò trova un puntuale riscontro nel disegno di Chatsworth, riscontro che invece non sussiste per il pentimento relativo al braccio destro, il che attesta che le due modifiche sono intervenute in fasi differenti dell'elaborazione della composizione⁸⁰.

In conclusione, gli ingenti cambiamenti di postura di Venere, a fronte di spostamenti insignificanti nelle altre due figure principali di Arianna⁸¹ e Bacco rafforzano l'ipotesi che essi siano essenzialmente dovuti alla messa a fuoco del ruolo e della psicologia del personaggio⁸².

Le pose scelte dal Reni non sono semplicemente statuarie – non troveremmo infatti nessuna statua virile romana con entrambe le braccia piegate, con la mano destra portata al petto e il dorso della sinistra poggiato sul fianco, come nella figura di Bacco – ma sottendono una stretta interazione tra i personaggi, con una mimica e una gestualità tipicamente teatrali. Sulla *teatralità* delle *Nozze di Bacco e Arianna* del Reni si è soffermato Andrea Emiliani nella prefazione al catalogo della mostra in cui è stato presentato il frammento ritrovato di *Arianna*⁸³. Per approfondire l'argomento e per verificare se la composizione messa a punto dal Reni sia stata almeno in parte condizionata dell'enorme successo conseguito anni

Pagina a fronte, da sinistra

16. Dipinto dell'Accademia di San Luca, figure di Venere e Bacco, immagine visibile.

17. Dipinto dell'Accademia di San Luca, figure di Venere e Bacco, immagine radiografica.

A destra, dall'alto

18. Guido Reni, *Studio di nudo per la figura di Arianna*, sanguigna con tracce di gessetto bianco, 249 x 184 mm. Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, inv. FC 125562.

19. Guido Reni, *Studio per un drappeggio*, pietra nera con rialzi in gessetto bianco su carta grigio-azzurra, 349 x 313 mm. Windsor Castle, Royal Collections, inv. 3360.

20. Guido Reni, *Studio per un drappeggio*, pietra nera con rialzi in gessetto bianco su carta grigio-azzurra, 348 x 217 mm, Windsor Castle, Royal Collections, inv. 3468.

*In questa pagina, da sinistra*

21. Dipinto dell'Accademia di San Luca, l'Ebrezza, immagine visibile.

22. Dipinto dell'Accademia di San Luca, l'Ebrezza, immagine radiografica.

In basso

23. Dipinto dell'Accademia di San Luca, particolare di una caduta di colore drappeggio bianco sulla spalla destra dell'Ebrezza fotografato nel corso del restauro.



prima dall'*Arianna* di Claudio Monteverdi, tragedia per musica su libretto di Ottavio Rinuccini⁸⁴, Andrea Emiliani ha commissionato a un musicologo (Paola Besutti) e a uno storico dell'arte (Raffaella Morselli) una ricerca specifica. Ne è scaturito che la prima versione a due figure del 1619-20 è sicuramente debitrice nei confronti dell'opera monteverdiana mentre nella seconda versione, per Enrichetta Maria, il pittore invece di rifarsi alla tragedia per musica monteverdiana si è basato solo sulle fonti classiche⁸⁵. Ciò non toglie che le figure di questa seconda versione stanno su un palcoscenico più che quelle della prima, poiché mimano un'azione e interagiscono tra loro. Nella prima idea per le *Nozze di Bacco e Arianna* con le figure vestite elaborata sul foglio di Windsor attribuito al Reni da Catherine Grace Johnston (fig. 11)⁸⁶ è infatti ancor più evidente il carattere teatrale dell'azione recitata.

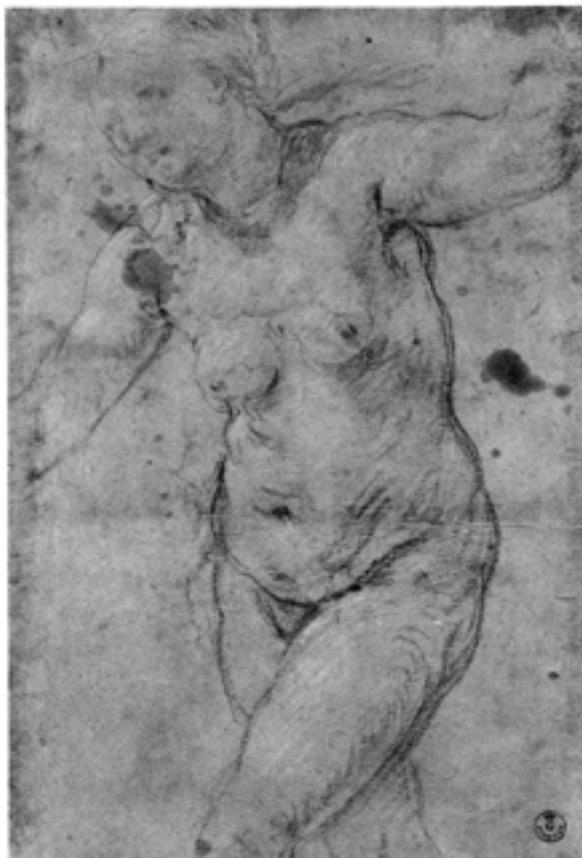
Al contrario di Venere, le immagini radiografiche non mostrano variazioni significative nella postura di Bacco, ma solo piccoli cambiamenti il più evidente dei quali comporta un leggero spostamento del piede sinistro, abbassato di poco rispetto al destro e in posizione leggermente più divaricata, e aggiustamenti nella struttura delle pieghe del drappo azzurro gonfiato dal vento, mentre non si riesce a capire se la parte fortemente radiopaca accanto al gomito destro sia legata all'abbozzo di una differente postura dell'avambraccio o a un rinforzo del colore in prossimità dell'avambraccio stesso, prima che venissero impostati nel dettaglio pieghe e volumi del panneggio. Più importante, invece, è il cambiamento del colore del manto gonfiato dalla brezza: inizialmente è stato dipinto con lapislazzuli velato con lacca rossa, il che consentiva di ottenere una tonalità vinata scura intermedia tra l'azzurro e il porpora. D'altra parte si rammenta che il manto di Bacco descritto da Luca Assarino è rosso, in accordo con una consolidata tradizione⁸⁷, così come è rosso il manto del dio nella precedente redazione di *Bacco e Arianna* del Reni (1619-20) al Los Angeles County Museum. Il pittore è poi ritornato sui suoi passi stendendo un ulteriore strato di lapislazzuli che ha riportato in azzurro il manto del dio. È peraltro interessante notare che la mimica di Bacco è analoga nelle due versioni del soggetto messe a punto dal Reni (mano destra sul petto e sinistra poggiata col dorso sul fianco), a indicare che per il pittore era essenziale mettere a fuoco l'archetipo associato

alla psicologia del personaggio. Una volta definito, il modello poteva essere recuperato per redazioni successive⁸⁸. Nel caso dei più volte replicati *San Sebastiano* la verifica della congruenza dimensionale della figura tra le varie versioni lascia aperta l'ipotesi dell'impiego di un cartone o di un *ricordo*⁸⁹, in quest'ultimo caso desunto a ricalco dal prototipo prima che fosse licenziato.

L'Ebbrezza

La figura oggetto di ancor più numerosi e sostanziosi pentimenti è, come accennato, quella dell'Ebbrezza, intenta a far bere da una fiasca un putto con le gambe divaricate. In questo caso le modifiche sono intervenute nella testa, sebbene non si riesca a individuarne in maniera certa la posizione precedente⁹⁰, nelle braccia e nelle gambe (figg. 21-22). La serie di veloci di pennellate di materia fortemente radiopaca sembra testimoniare la difficile messa a punto della corretta posizione del braccio destro, con un involontario effetto cinematografico. Si segnala inoltre che, come riscontrato dalle cadute di colore (fig. 23), il drappeggio bianco sulla spalla destra è stato dipinto sopra il rosso violaceo dell'altro panneggio che avvolge tutta la figura; l'inserimento di questo drappo bianco ha probabilmente la funzione di spezzare l'uniformità del rosso violaceo che circonda e copre parzialmente questa figura. Ancor più variata è la posizione del braccio sinistro, originariamente sollevato sopra le spalle, leggermente proteso verso il bordo del dipinto, mentre pochi colpi di pennello sembrerebbero testimoniare un primo pensiero per il drappeggio dietro le spalle gonfiato dal vento, come quello di Bacco. La posizione sollevata del braccio sinistro è testimoniata in quello che forse è il disegno preparatorio più antico per questa figura, in quanto si tratta di uno studio di nudo limitato al torso e al busto, conservato nel Gabinetto dei disegni degli Uffizi (fig. 24)⁹¹.

Più complessa è la situazione concernente le gambe: le immagini radiografiche ne mostrano quattro di cui quelle in posizione più interna corrispondono alla redazione finale. Originariamente la gamba destra, molto protesa, scavalcava la gamba sinistra del putto, passandogli davanti al ginocchio, posizione documentata anche sul foglio di Chatsworth. Non è invece chiaro se la redazione dell'altra gamba più esterna corrisponda alla destra o alla sinistra, perché quello che di essa si legge nelle radiografie non arriva molto più in là del tallone. Se fosse pertinente alla prima redazione della sinistra, come a prima vista si potrebbe ipotizzare, ne deriverebbe un'impostazione particolarmente sbilanciata, con le ginocchia strette e i piedi fortemente divaricati; riconoscerli invece una gamba destra renderebbe plausibile la postura. Nonostante la maggior naturalezza associata alla seconda ipotesi, la prima trova puntuali riscontri nei disegni preparatori, sopravvissuti in maniera più



consistente per questa figura rispetto a tutte le altre della composizione. Oltre al citato disegno degli Uffizi, si ricorda uno studio successivo a penna conservato ad Haarlem (fig. 25)⁹², dove la figura panneggiata, seppur con una struttura delle pieghe non ancora corrispondente a quella testimoniata per il dipinto definitivo, mostra le gambe per intero e ancor più divaricate, come nelle immagini radiografiche della tela dell'Accademia di San Luca.

La posizione fortemente divaricata delle gambe conferiva a questa figura non deambulante un atteggiamento alquanto instabile, non a caso nel foglio di Chatsworth l'Ebbrezza è sorretta alla sua sinistra da una fanciulla; la stessa soluzione è riproposta, senza la fanciulla, in un frammento incollato su un foglio di maggiori dimensioni con lo studio per la figura di Oloferne decollato conservato nel Metropolitan Museum of Art di New York⁹³, frammento correttamente datato agli anni 1635-40 da Carmen Bambach, ma inspiegabilmente riferito a uno studio in controparte per la figura di Andromeda⁹⁴.

La descrizione dell'originale fatta da Luca Assarino attesta inequivocabilmente che l'Ebbrezza era effettivamente sorretta da un personaggio, da lui indicato come "Silvano"⁹⁵, e la data di stampa viene quindi a costituire un termine significativo dopo il quale collocare l'esecuzione del pentimento e, di

A sinistra

24. Guido Reni, *Studio per la figura dell'Ebbrezza*, pietra nera e gessetto bianco su carta azzurra, 335 x 225 mm. Firenze, Uffizi, Gabinetto disegni e stampe, inv. 12452 F.

A destra, dall'alto

25. Guido Reni, *Studio per la figura dell'Ebbrezza*, penna e inchiostro, 213 x 163 mm. Haarlem, Teylers Museum, inv. E 037.

In basso

26. Guido Reni, *Studio per la figura che accompagna l'Ebbrezza*, sanguigna, 209 x 108 mm. Windsor Castle, Royal Collections, inv. 3454.

27. Guido Reni, *Arianna*, 1639-40, olio su tela, 220 x 150 cm. Bologna, Fondazione Del Monte di Bologna e Ravenna, in deposito alla Pinacoteca Nazionale di Bologna.



conseguenza, quella dell'avvio del dipinto Sacchetti, sotto il quale esso non compare. Di più, Assarino fornisce specificatamente le motivazioni psicologiche sottese all'atteggiamento "traballante" dell'Ebbrezza, che spiegano la presenza di questa figura allegorica tra gli attori principali della composizione: "Ma l'Ubriachezza che stava dietro à Bacco sostenuta à fatica dalle braccia d'un Silvano, vedendo che'l suo Dio già cominciava à trasformarsi tutto in Arianna: trafitta dalle punte di quella gelosia, che le faceva conoscere, ch'ella non era più l'anima di lui com'era solita ad essere; attendeva torbida, e traballante ad empire di Vino un Satiro, acciò ch'egli smoderando nelle bestialità, interrompesse il corso di quell'amore, che Bacco principiava à sentire dal mostrarsi humano"⁹⁶. L'eliminazione della fanciulla che sorregge l'Ebbrezza ha motivato l'aggiunta, un poco più discosta, della giovane che porta una fiasca impagliata, per la quale esiste un disegno preparatorio a parte nelle collezioni reali inglesi (fig. 26)⁹⁷. Si sottolinea infine che nel dipinto dell'Accademia di San Luca, rispetto all'originale così come è documentato dalle incisioni del Bolognini e del Frey, la figura di fanciulla con la fiasca appare di dimensioni minori e arretrata rispetto a quella dell'Ebbrezza.

La coincidenza di quanto emerso dalle radiografie dell'Ebbrezza nel dipinto dell'Accademia di San Luca con la postura rappresentata nel disegno di Haarlem dissipa le precedenti incertezze dei critici in merito al soggetto di quest'ultimo, nonostante fosse stato giustamente ricondotto alle *Nozze di Bacco e Arianna* da Catherine Grace Johnston nel 1974. Veronika Birke, pur ricordando l'ipotesi precedentemente avanzata dalla Johnston, ha infatti ritenuto la postura più adeguata alla figura di Erminia⁹⁸, Ann Sutherland Harris ha posto il foglio di Haarlem in relazione con *Atalanta e Ippomene*⁹⁹, nonostante le assonanze con la figura di Atalanta siano più labili di quelle con la figura dell'Ebbrezza, mentre nel 1973 il disegno era stato ipoteticamente posto in relazione da Stephen Pepper con *Venere e Cupido* del Toledo Museum of Art¹⁰⁰. Ovviamente, il collegamento alle *Nozze di Bacco e Arianna* piuttosto che all'*Atalanta e Ippomene* (1620-25) o alla *Venere* (1626) di Toledo posticipa di molti anni l'esecuzione del disegno, a meno di non presupporre il riutilizzo da parte di Guido Reni di un foglio "di repertorio", circostanza comunque poco plausibile, in quanto la figura non compare in altre sue composizioni pittoriche.

La ricomparsa dei frammenti

Passiamo ora ad esaminare i due frammenti riemersi e ricondotti all'originale per Enrichetta Maria. In quello con la figura di *Arianna*, ora nella Pinacoteca Nazionale di Bologna (fig. 27), come si è accennato, il supporto originale ha una forma irregolare, che denuncia essere stato ricavato da una composizione più ampia. Le sue attuali dimensioni sono di 220 x 150 cm e il telo originale non ha cuciture, come del resto ci si sarebbe attesi. Il dipinto da cui è stato tratto aveva un'altezza minore di quello Sacchetti: sul frammento bolognese, infatti l'amorino col diadema di stelle è traslato più vicino ad Arianna di oltre venticinque centimetri. L'ampliamento in altezza, come pure la riduzione in larghezza nel dipinto Sacchetti, come si è detto, erano dettati dalla necessità di ottenere una composizione più compatta. Si deve comunque rilevare che il frammento bolognese rispetto alla stampa del Bolognini, ritenuta la testimonianza più fedele all'originale, mostra un ancor più marcato avvicinamento del putto col diadema stellato alla figura di Arianna¹⁰¹. Va tuttavia sottolineato che una traslazione delle figure più o meno marcata non comprometteva la fedeltà di una copia, ma era invece subordinata alla funzione e al formato scelto per la riproduzione. La superficie del frammento con l'*Arianna* è provata dal tempo, in particolare da puliture drastiche che hanno svelato ampie zone e da rifoderi eseguiti con eccessivo apporto di calore, che mettono in risalto la tramatura del supporto¹⁰². Migliore è apparentemente lo stato conservativo del frammento con *Due baccanti* (254,5 x 144 cm), ora di proprietà Moretti (fig. 28), e ciò è stato sottolineato

nella scheda critica con cui quest'opera fu presentata dopo il restauro, incolpando le cattive condizioni del frammento nella Pinacoteca Nazionale all'ultimo restauro, senza valutare quanto questo dato di fatto potesse invece essere dovuto alle sfortunate vicissitudini dell'opera in generale e alle differenti vicende collezionistiche subite dai due pezzi¹⁰³.

Il confronto delle qualità pittoriche dei due frammenti è pertanto arduo e pieno di insidie; conviene dunque rimanere su un terreno più sicuro. Un dato in particolare, tuttavia, mina inequivocabilmente l'ipotesi della provenienza dei due frammenti dal medesimo originale: le loro dimensioni, infatti, non sono congruenti.

Come sopra riportato, il frammento con *Arianna* è alto 220 cm, quello con *Due baccanti* 254,5 cm (stando al catalogo in cui è stata presentata a Bologna la sua riscoperta)¹⁰⁴ o, più precisamente, 254,3 cm (stando al catalogo di Sotheby's e alla scheda sul sito internet dell'attuale proprietario)¹⁰⁵. Se rapportiamo i due frammenti all'intera composizione, così come la si può approssimativamente dedurre dalle copie e dalle incisioni, il frammento con *Arianna* riprende quasi tutta l'altezza della composizione, comprendendo anche l'amorino col diadema stellato in alto, mentre quello con i *Due baccanti*, terminando appena sopra il cerchio a sonagli, è privo di circa un metro di altezza nella parte sommitale, fascia in cui doveva comparire, almeno in parte, la figura allegorica della Vittoria. Stando alle dimensioni generalmente stimate per l'originale, anche da Daniele Benati che ha presentato il frammento riscoperto con *Due baccanti*¹⁰⁶, quest'ultimo le supera di gran lunga perché vi possa essere credibilmente ricollegato. Un altro elemento che ostacola l'identificazione dei *Due baccanti* con un frammento della tela realizzata per la regina d'Inghilterra è infine la presenza delle cimose su entrambi i lati del dipinto, che attestano l'impiego di un telo tessuto su un telaio largo quanto il dipinto stesso (144 cm), il che presuppone che l'intera composizione da cui è stato tratto questo frammento, se effettivamente lo fu, avrebbe contenuto altre cuciture (almeno tre), mentre la citata lettera del cardinal Francesco Barberini a George Con[n], presumibilmente stilata quando ancora la commissione era in fase di progettazione, indicava inequivocabilmente che sarebbe stata presente un'unica cucitura¹⁰⁷. Un'analisi dettagliata dell'andamento dei fili della tela a destra e a sinistra, magari condotta su immagini radiografiche, potrebbe indicare se effettivamente si tratta del frammento sinistro di una versione di grandi dimensioni della celebre composizione (in questo caso le deformazioni ad arco generate dal tensionamento dei chiodi di ancoraggio al telaio sarebbero presenti solo sul lato destro) oppure di un'opera indipendente desunta da elementi della celebre composizione (in questo caso le deformazioni ad arco sarebbero presenti su due



28. Guido Reni (attr.), *Due baccanti*, olio su tela, 254,5 x 144 cm. Vendita Sotheby's, New York, 6 giugno 2012 (lotto n. 20).

lati verticali o, meglio, lungo tutto il perimetro, il che escluderebbe anche la decurtazione di un'ampia striscia superiore). Comunque, se le cuciture lungo le cimose corrispondono alle linee che si osservano in una foto del dipinto precedente al restauro pubblicata sul catalogo di Sotheby's, esse verrebbero a trovarsi a circa cinque centimetri dal bordo destro e da quello sinistro, il che testimonierebbe teli di larghezza ancora minore, oltre al fatto che le aggiunte laterali poste in posizione simmetrica ben si accordano con l'assetto attuale dell'opera indicando che essa è nata con questo formato.

Per il momento, in ogni caso, l'unico dato certo è l'incongruenza dimensionale dei due frammenti, desunta da argomentazioni oggettive (tecniche), mentre non si vuole affatto entrare in un ambito specificatamente attribuzionistico, sul quale esistono posizioni di autorevoli esperti *reniani*.

Per spezzare una lancia a favore dei *Due baccanti* si deve rimarcare che il dipinto sembra comunque mostrare nei visibili elementi solitamente non riferibili a copie (ma la discussione della versione

Sacchetti ci ha ormai edotto su quanto labile sia quest'affermazione se presa in senso stretto). Sui *Due baccanti* sembrerebbero infatti presenti aggiustamenti nei contorni delle figure¹⁰⁸ e rinforzi di colore nelle campiture adiacenti¹⁰⁹, l'innalzamento della linea di orizzonte del mare sulla destra del dipinto, nonché la stesura della materia pittorica della fascia svolazzante su quella di cielo e mare. Quanto sin qui discusso ci ha insegnato che copie di qualità, e non semplicemente *meccaniche*, erano realizzate, soprattutto se condotte dallo stesso pittore o sotto il suo controllo, restando fedeli al modello nello spirito, rielaborando lo schema e organizzando la successione delle operazioni con la stessa predisposizione con cui si sarebbe eseguito l'originale. Questa predisposizione a replicare un modello cristallizzato sul piano formale con una libertà esecutiva legata all'evoluzione del pittore e, sicuramente, a contingenze imposte dalla committenza o dalla destinazione è stata più volte in passato riconosciuta al Reni, soprattutto per le composizioni di dimensioni contenute¹¹⁰, e la presenza della bottega rende impossibile il riconoscimento dei motivi e delle responsabilità per gli scarti rispetto al prototipo. Sul piano meno *ripetitivo* delle grandi composizioni, fermo restando il pieno rispetto di singole figure o gruppi di figure, alcune di queste potevano essere più o meno mutuamente traslate e finanche ridotte fortemente di scala, senza che la composizione risultasse menomata. Situazione questa che insieme alla ripetitività di schemi e composizioni, difficilmente riesce ad essere accettata come valore positivo dall'osservatore moderno, ma che all'epoca del Reni costituiva un elemento concreto di autografia, una sorta di marchio di fabbrica, da affiancare alle qualità pittoriche stesse di un'opera.

...tornando al dipinto dell'Accademia di San Luca

Come ampiamente sottolineato, il dipinto dell'Accademia di San Luca fu probabilmente richiesto dal cardinale Giulio Cesare Sacchetti, legato pontificio a Bologna e, pertanto, intermediario tra il pittore e la committenza papale (Urbano VIII e il cardinal nipote) che si faceva portavoce della richiesta inoltrata dalla regina. Nella personale richiesta del Sacchetti era prevista la variazione di formato, verosimilmente, come ha ipotizzato Sergio Guarino¹¹¹, per adeguarsi a due preesistenti dipinti di Pietro da Cortona di proprietà Sacchetti confluiti nella Pinacoteca Capitolina insieme alle *Nozze di Bacco e Arianna*.

La presenza di pentimenti così significativi su quest'opera, non attestati nelle copie e nelle incisioni derivate dall'originale ma presenti in alcuni dei disegni preparatori alla composizione sinora rintracciati, prova dunque che il dipinto Sacchetti è stato realizzato nella bottega del Reni stesso prima che fosse licenziata la tela da spedire in Inghilterra via Roma, anzi, in parallelo con l'esecuzione di questa. Non è infatti raro il caso che all'interno di una bottega fossero eseguite repliche o copie in contemporanea con l'originale; casi

documentati si hanno per Leonardo¹¹², Andrea del Sarto¹¹³ e Tiziano¹¹⁴.

In quest'impresa il Giarola, formalmente esterno alla bottega del Reni, ebbe il compito di avviare la copia quando ancora l'originale era ben lungi dall'essere portato a termine. Proprio a causa dei cambiamenti in corso d'opera intervenuti la copia dovette richiedere un intervento di finitura maggiore rispetto a quello preventivato; a questo punto la redazione della copia fu probabilmente gestita in toto all'interno della bottega del Reni, con l'intervento di Giovanni Antonio Sirani, il più vicino come stile al maestro, forse aggiuntosi per alleviare le fatiche del Reni, ormai troppo avanti negli anni per portare a termine anche questa seconda vasta tela.

Il minor sviluppo in larghezza della replica rispetto all'originale deve aver costretto a una pianificazione tra autore e copista su cosa eliminare, cosa rimpicciolire portandolo in secondo piano e cosa spostare. È infatti impensabile che Guido Reni delegasse ad altri decisioni del genere.

La testimonianza precoce di Luca Assarino, che vide l'originale prima ancora che fosse terminato, ci è stata di aiuto per comprendere i pentimenti riscontrati sul dipinto dell'Accademia di San Luca. Ce ne sono altri, però, relativi a soluzioni documentate sull'originale dall'Assarino che non trovano riscontro sulla copia, neanche nelle immagini radiografiche, il che fa presupporre che siano intervenuti prima che le aree interessate venissero lavorate sulla tela destinata al cardinal Sacchetti. È questo, ad esempio, il caso dei "due soldati di Bacco, che godendo l'ombra d'un faggio maneggiavano per passare il tempo l'arme del felicitato Padrone", dei quali Sergio Guarino ha riconosciuto la presenza sul foglio di Chatsworth e li ha ipoteticamente ricollegati alla primissima fase di impostazione dell'opera, quando era prevista una collaborazione del Reni coll'Albani, che doveva realizzare il paesaggio¹¹⁵. È pure probabile che al momento in cui si è posto inizio alla copia, anche le figure di Bacco e Arianna fossero state portate a uno stadio pressoché definitivo della loro messa a punto, il che spiegherebbe l'assenza di mutamenti significativi su di esse, a differenza delle altre due figure di dimensioni maggiori (Venere e l'Ebbrezza). È infatti verosimile che tale messa a punto procedesse dalle figure che gerarchicamente occupano un ruolo fondamentale nell'economia della composizione, per poi giungere a quelle con un ruolo meno importante, fino ai comprimari, alle figure in secondo piano e a quelle nello sfondo.

¹ Tra la copiosa letteratura al riguardo si veda, ad esempio, G.C. Cavalli (a cura di), *La mostra di Guido Reni*, catalogo dell'esposizione (Bologna 1954), Bologna 1954, scheda n. 51-52, pp. 109-112; E. Baccheschi, *L'opera completa di Guido Reni*, Milano 1971, scheda n. 191, pp. 112-113; S. Madocks, "Trop de beautez decouvertes" - *New Light on Guido Reni's Late "Bacchus and Ariadne"*, "The Burlington Magazine", 126, n. 978

(1984), pp. 544-547; D.S. Pepper, *Guido Reni. L'opera completa*, Novara 1988, scheda n. 166, pp. 290-291; L. Calzona in C. Cieri Via (a cura di), *Immagini degli dei. Mitologia e collezionismo tra '500 e '600*, catalogo dell'esposizione (Lecce 1996-1997), Lecce 1996, scheda n. 14, pp. 132-134; S. Guarino, *Una copia originale*, in Accademia Nazionale di San Luca, *Guido Reni, Le nozze di Bacco e Arianna*, Roma 2000, pp. 9-24; S. Guarino (a cura di), *L'Arianna di Guido Reni*, catalogo dell'esposizione (Roma 2002; Bologna 2002-2003), Milano 2002; S. Guarino, *Guido Reni. Arianna*, scheda n. 36 in J. Bentini, G.P. Cammarota, A. Mazza, D. Scaglietti Kelescian, A. Stanzani (a cura di), *Pinacoteca Nazionale, Bologna: Catalogo generale*, vol. 3, *Guido Reni e il Seicento*, Venezia 2008, pp. 74-76; A.B. Banta, A "Lascivious" *Painting for the Queen of England*, "Apollo", 159, n. 508 (2004), pp. 66-71.

2 A. Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, vol. 4, Parigi 1685, pp. 206-207.

3 C.C. Malvasia, *Felsina pittrice*, 2 voll., Bologna 1678, vol. 2, pp. 50-51.

4 D. Benati, in *Quadri da collezione. Dipinti emiliani dal XIV al XIX secolo* (Bologna 2013), Bologna 2013, pp. 42-48.

5 Al momento dell'asta newyorkese il dipinto presentava saggi di pulitura e ridipinture, poi rimosse dal successivo restauro effettuato in occasione della sua presentazione da parte di Fondantico. Tra le ridipinture rimosse, la più importante era quella di una fiasca impagliata e una ciotola di vetro ricolma di vino rosso nell'angolo inferiore di sinistra, non documentate nelle incisioni e nelle altre copie/derivazioni del prototipo reniano. In particolare, la ciotola si sovrapponeva parzialmente alla figura evanescente di un cerchio a sonagli, quest'ultimo documentato nell'incisione del Bolognini e, leggermente traslato verso destra, anche nell'incisione di Frey.

6 La sovrapposizione delle immagini del dipinto di Bologna e di quello dell'Accademia di San Luca mostra che nell'originale la figura di Venere era più discosta, mentre il soprastante amorino era più vicino alla figura di Arianna, il che ben si accorda coll'impaginato più dilatato in senso orizzontale imposto dalle dimensioni del riquadro che lo avrebbe dovuto ospitare.

7 Il 16 novembre 1660 è registrato un pagamento al Romanelli di "sc. 100 a buon conto del quadro [...] l'istoria d'Ariana", mentre il saldo finale di 220 scudi, per un ammontare totale di 800, è del 29 maggio 1662. M. Aronberg Lavin, *Seventeenth-Century Barberini Documents and Inventories of Art*, New York, 1975, doc. 294, p. 37.

8 Di questi due dipinti sopravvivono solo due frammenti, attualmente conservati nella residenza reale di Holyrood. L. Salerno, *Giovan Francesco Romanelli e i doni diplomatici ai reali d'Inghilterra*, "Palatino", 7 (1963), pp. 5-11; E. Oy-Marra, *Paintings and Hangings for a Catholic Queen. Giovan Francesco Romanelli and Francesco Barberini's Gifts to Henrietta Maria of England*, in E. Cropper (a cura di), *The Diplomacy of Art. Artistic Creation and Politics in Seicento Italy*, atti del convegno (Firenze 1998), "Villa Spelman Colloquia", 7 (2000), pp. 186-193; Guarino, *Una copia originale*, cit., p. 15; Guarino, *L'Arianna di Guido Reni*, cit., pp. 36-37; T. Montanari, *Francesco Barberini, l'"Arianna" di Guido Reni e altri doni per la Corona d'Inghilterra: l'ultimo atto*, in *Studi sul Barocco romano. Scritti in onore di Maurizio Fagiolo dell'Arco*, Milano-Ginevra 2004, pp. 77-88.

9 Bologna, Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, ms. B17, c. 131r. Guarino, *L'Arianna di Guido Reni*, cit., p. 25.

10 Malvasia, *Felsina pittrice*, cit. (1678), vol. 1, pp. 297 e 313. Il Negri assunse incarichi di rilievo nella corporazione dei pittori a Bologna; presso la sua casa si riunirono l'Accademia degli Indistinti, dedicata allo studio e alla pratica del disegno, e l'Accademia degli Indomiti, fondata nel 1640, sotto la protezione del cardinal Sacchetti. *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma [da ora DBI], vol. 78 (2013), pp. 139-142.

11 Madocks, "Trop de beautez decouvertes", cit., p. 545.

12 Salerno, *Giovan Francesco Romanelli*, cit.; Oy-Marra,

Paintings and Hangings, cit., pp. 186-193; Guarino, *L'Arianna di Guido Reni*, cit., pp. 38-40; Montanari, *Francesco Barberini*, cit.

13 R.C. Strong, *Art and Power: Renaissance Festivals, 1450-1650*, University of California 1984, pp. 161 e 163; R. Barbour, *English Epicures and Stoics: Ancient Legacies in Early Stuart Culture*, University of Massachusetts Press, 1998, p. 40.

14 Giuseppe Maria Grimaldi qualifica questa figura come "amorosa Vittoria", sebbene palma e corona di alloro sembrerebbero avere poco a che vedere con l'amorosa battaglia. G.M. Grimaldi, *L'Arianna del Sig. Guido Reni*, Bologna 1640, p. 25.

15 Andaleeb Badiée Banta interpreta erroneamente come corona stellata il serto di alloro che la Vittoria tiene con la sinistra, mentre le passa inosservato che l'effettiva corona stellata è recata in cielo dal putto che vola al di sopra di Arianna e Venere; altra svista della Banta concerne l'azione messa in atto dai putti sulla sinistra, che secondo lei stanno piantando una vite, operazione che non trova effettivo riscontro nelle stampe e nelle copie in cui compaiono tutti e tre questi putti. Banta, A "Lascivious" *Painting*, cit., p. 68.

16 Una di queste versioni è citata da Omero (Odissea, XI 321-325), ma nel caso specifico la storia ha un triste epilogo: Bacco, geloso, ordina ad Artemide di scoccare una freccia fatale nel petto della donna.

17 Guarino, *Una copia originale*, cit., p. 18.

18 Archivio Storico Capitolino, Archivio Sacchetti, Libri mastri II serie, vol. 83, ff. 62v-63r [in realtà ff. 72v-73r, poiché vi è un errore nella foliazione secentesca]. Per facilitare la lettura nelle seguenti trascrizioni dei documenti Sacchetti sono state sciolte le abbreviazioni e semplificato l'uso delle maiuscole.

19 DBI, vol. 54 (2000), pp. 597-601; *Allgemeines Künstler-Lexikon*, Monaco-Lipsia [da ora SAUR], vol. 53 (2007), pp. 270-271. Per l'attività del Giarola in Emilia si veda A. Mazza, *La conversione emiliana di Antonio Giarola*, in J. Bentini, S. Marinelli, A. Mazza (a cura di), *La pittura veneta negli stati estensi*, Verona 1996, pp. 235-258.

20 Già prima della scoperta di questi pagamenti il dipinto era stato con certezza attribuito al Sirani da Stephen Pepper: "il semplice trattamento riduttivo è tipico del Sirani". Pepper, *Guido Reni*, cit., p. 291.

21 R.E. Spear, *Di sua mano*, "Memoirs of the American Academy in Rome", Supplementary Volumes, 1, *The Ancient Art of Emulation: Studies in Artistic Originality and Tradition from the Present to Classical Antiquity*, (2002), pp. 79-98; R.E. Spear, *San Sebastiano e le repliche di Reni*, in P. Boccardo, X. Salomon (a cura di), *Guido Reni. Il tormento e l'estasi. I San Sebastiano a confronto*, catalogo dell'esposizione (Genova 2007-2008), Cinisello Balsamo (Mi) 2007, pp. 45-49.

22 F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua...*, Firenze 1702, vol. 2, p. 327.

23 Guarino, *L'Arianna di Guido Reni*, cit., p. 36. Sempre per l'Altoviti il Giarola aveva eseguito una copia della *Fortuna* di Guido Reni, da lui tutta ritoccata (Baldinucci, *Notizie*, cit., vol. 2, p. 327), anch'essa sino a tempi recenti unanimemente riferita dalla critica al Sirani. Come la copia del *Bacco e Arianna*, anche quella della *Fortuna* (sulla quale peraltro recenti indagini radiografiche hanno mostrato la presenza di un pentimento nell'attributo della corona, al di sotto del quale vi è la sacchetta con le monete della prima versione del dipinto) è giunta attraverso gli stessi canali (collezione Sacchetti e poi Pinacoteca Capitolina) all'Accademia di San Luca. Questa seconda versione della *Fortuna* è anche menzionata in lavorazione nello studio del Reni al tempo dell'esecuzione delle *Nozze di Bacco e Arianna* (L. Assarino, *Sensi d'humiltà e di stupore havuti da Luca Assarino intorno le grandezze dell'eminentissimo cardinal Sacchetti e le pitture di Guido Reni*, Bologna 1639, p. 27).

24 Archivio Storico Capitolino, Archivio Sacchetti, Libri mastri II serie, vol. 83, f. 42r [in realtà f. 52r].

"Agli' appie conti scudi trentacinque: baiocchi 50: moneta buoni, al signore Valenti pagati con ordine di Sua Eminenza a mastro Pietro Pierini falegname per saldo di un suo conto di lavori fattici sino al presente giorno.

A masserizie per una cornice grande intagliata per il quadro

- d'Arriana copia di Guido scudi 28.-.-
 A spese minute e diverse per diversi fatturate, per servizio di casa scudi 7.50.-
 [totale] scudi 35.50.-
 A detti scudi 26.50. moneta buoni al signore Valenti pagati d'ordine come sopra a Basilio Merzardi doratore per saldo di un suo conto di lavori faticosi sino al presente giorno cioè
 A masserize per doratura della sopradetta cornice di Arriana di Guido Reni scudi 25.50.-
 A spese straordinarie per 5 arme per il Corpus Christi scudi 1.-.-
 [totale] scudi 26.50.-".
- 24 Ivi, f. 228r.
- 25 Ivi, ff. 82, ff. 6v e 37r. "A quadro d'Arianna scudi sessantasette: baiocchi 50: moneta buoni a Jacopo Sbaccheri che tanti dà conto haver pagati in Roma, et rimborsati al signore Lodovico degli Horazij in lire 290: moneta di Bologna per una lista di spese fatte per Sua Eminenza, compresoci invogli, mand[ati] Porto, et altre recorenze scudi 67.50.", "A spese straordinarie scudi otto: baiocchi 50: moneta buoni a Jacopo Sbaccheri che tanti dà conto haver pagati a Padelino Vetturale per porto d'una soma da Pesaro a Roma di due balle di finimento da cavalli, che non hà potuto condurre la cavalla dove veniva il quadro d'Arianna. scudi 8.50".
- 26 Grimaldi, *L'Arianna del Sig. Guido Reni*, cit., p. 7.
- 27 SAUR, vol. 8 (1994), p. 510.
- 28 DBI, vol. 56 (2001), pp. 625-627; SAUR, vol. 55 (2007), p. 354.
- 29 "Massime quando si riseppe aver Papa Urbano fattola recingere di un maestoso cornicione di rame dorato a fuoco, & ordinatone una copia al Romanelli, Pittore di quella gran Casa, e del noto valore, da mandarsi alla Regina in luogo dell'originale, ò da ritenersi in luogo di questi, com'altri vuole; con soggiungere, non volere che l'Italia restasse priva di così gran tesoro [...]". Malvasia, *Felsina pittrice*, cit. (1678), vol. 2, p. 51.
- 30 Cfr. nota 7.
- 31 La lettera che sembrerebbe contenere il riferimento più cogente è quella inviata l'11 agosto 1674 da Francesco Barberini a Ottavio Falconieri, internunzio nelle Fiandre, col "compito istituzionale di seguire le vicende inglesi per la corte papale". Nella minuta di tale lettera si legge: "il quadro dell'Arianna da me inviato al Re della Gran Bertagna [sic] è copia di Guido Reni [cancellato: fatta dal Romanelli], deve però avvertirsi che due *Arianna* si sono da me inviate, l'una [aggiunto nell'interlinea: originale fatta dal Romanelli] a sedere, e l'altra in piedi". Montanari, *Francesco Barberini*, cit., pp. 79-80.
- 32 Il 15 settembre è registrato un pagamento "A Paolo Perugino Pitt.re sc. 25 m.ta sono à bon conto della copia del quadro che rappresenta Bacco, et Arianda di Guido longo p.mi 15. et alto p.mi 9". Aronberg Lavin, *Seventeenth-Century Barberini*, cit., doc. 271, p. 35. Quando questo contributo era già alle bozze finali, grazie alla cortesia del prof. Andrea Emiliani è stato possibile venire a sapere che la copia di Paolo Gismondi, segnalata in passato in Sud America, si trova oggi effettivamente in una collezione privata in Uruguay. Poiché sembra che l'attuale proprietà si sia dichiarata favorevole a un temporaneo trasferimento del dipinto nel nostro Paese, gli autori si ripromettono, dopo un esame ravvicinato, di ritornare su questo specifico aspetto della vicenda del *Bacco e Arianna*.
- 33 Ivi, doc. 24, p. 4.
- 34 Ivi, doc. 25, p. 4.
- 35 Ivi, doc. 273, p. 35.
- 36 Ivi, III. inv. 49 n. 33, p. 219.
- 37 J.M. Merz, *Pietro da Cortona, der Aufstieg zum führenden Maler im barocken Rom*, "Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte", 8, Tübinga 1991, p. 333.
- 38 Assarino, *Sensi d'humiltà*, cit.; Grimaldi, *L'Arianna del Sig. Guido Reni*, cit.; Malvasia, *Felsina pittrice*, cit. (1678), vol. 2, pp. 50-51. L'"erudito panegirico" di Giuseppe Maria Grimaldi non era dedicato al cardinale legato Giulio Cesare Sacchetti, come indicato dal Malvasia, bensì a Lodovico Orazii ("mastro di Camera del Cardinal Sacchetti Legato allora di Bologna"). Malvasia, *Felsina pittrice*, cit. (1678), vol. 2, pp. 51 e

66. La permanenza in carica del Sacchetti come legato a Bologna è documentata per l'ultima volta il 30 maggio 1640. C. Weber (a cura di), *Legati e governatori dello Stato Pontificio (1550-1809)*, Pubblicazioni degli Archivi di Stato, Sussidi 7, Roma 1994, p. 154.

39 N. Ponente, *Il Bacco e Arianna di Guido Reni e un'incisione del Frey*, "Commentari", 7 (1956), pp. 105-109.

40 Nelle guide di Roma l'incisione viene ricollegata al dipinto Sacchetti a poco più di tre lustri dalla sua esecuzione: "Nel palazzo Sacchetti, oltre a diversi marmi scolpiti, meritano di essere vedute le pitture di Guido Reni, e tra queste Arianna, e Bacco intagliata da Giacomo Frey [...]". F. de' Ficononi, *Le singolarità di Roma moderna*, Roma 1744, p. 61. La stessa informazione è poi ripresa in una nota di Luigi Crespi all'edizione della *Felsina pittrice* del 1769. "[Il Bolognini] Intaglio pure all'acquaforte il gran rame in tre fogli reali, per il traverso, del quadro d'Arianna, e Bacco, dipinto da Guido per la Regina d'Inghilterra, che poi fu rintagliato egregiamente dal Frey dal quadro già di casa Sacchetti, ora collocato nella galleria di Campidoglio". C.C. Malvasia, *Felsina pittrice*, Roma 1769, vol. 3, p. 79.

41 D.S. Pepper, *Guido Reni's "Davids": The Triumph of Illumination*, "Artibus et Historiae", 13 n. 25 (1992), pp. 129-144; D.S. Pepper, *Guido Reni's Practice of Repeating Compositions*, "Artibus et Historiae", 20 n. 39 (1999), pp. 27-54; Spear, *San Sebastiano*, cit., pp. 41-44; S. Hillary, M. Kisler, *Auckland's St Sebastian by Guido Reni*, "Journal of the Institute of Conservation", 32 n. 2 (2009), pp. 205-218.

42 Inv. 1347 (F.N. 804), 95 x 132 cm. V. Rivosecchi (a cura di), *Arte a Montecitorio*, catalogo dell'esposizione (Roma 1994-1995), Roma 1994, scheda n. 13, p. 16. Una copia su tela di dimensioni analoghe (96 x 141 cm) è passata in un'asta a Genova il 29 maggio 2012 (Wannenes, lotto n. 20).

43 "Il bozzetto del quadro, che stà nella galleria del Campidoglio, rappresentante Arianna, e Bacco, di Guido Reni". M. Vasi, *Itinerario istruttivo di Roma*, vol. 1, Roma 1791, p. 91.

44 "L'altro chinato vezzosamente à terra, era tutto intento à raccogliere le gioie della dolente, che vicina ad un manto di color paonazzo cangiante, si vedean nel suolo confusamente sparse". Assarino, *Sensi d'humiltà*, cit., p. 25. Nella copia il manto "paonazzo" a terra ha invece un colore azzurro, quasi della stessa tonalità del manto di Bacco, mentre nel dipinto dell'Accademia di San Luca il colore azzurro è di una tonalità più spenta, tendente quasi al grigio-violaceo.

45 Si tratta in effetti di un tamburello, e non di un cerchio a sonagli, giacché è ben visibile la membrana tesa su di esso. A parte la copia di questo dipinto passata sul mercato genovese dell'arte (cfr. nota 42), nelle incisioni e in tutte le altre copie/rielaborazioni del dipinto reniano, invece, è rappresentato un cerchio a sonagli.

46 Los Angeles County Museum, inv. M.79.63, 96.5 x 86.4 cm. Oltre alle copie citate da D. Stephen Pepper (D.S. Pepper, *Bacchus and Ariadne in the Los Angeles County Museum: the "Scherzo" as Artistic Mode*, "The Burlington Magazine", 135, n. 959 (1983), pp. 68-74) si ricorda quella realizzata da Pietro Santi Bartoli e registrata l'11 ottobre 1687 tra i beni del cardinale Camillo Carlo Massimi nel Palazzo alle Quattro Fontane: "Un Quadro d'Arianna, e Bacco copia di Guido fatta dal S.re Pietro Santi alta p.mi 5. larga p.mi 4". Getty Provenance Index Databases, Inventory I-758 n. 131. Di un'altra copia, su rame, si trova notizia negli inventari Barberini. La prima volta compare nell'inventario dei beni di Maffeo Barberini stilato, subito dopo la sua elezione come pontefice, il 22 settembre 1623, pertinente alla donazione a favore del fratello Carlo: "Un Ariadna nuda in rame copia di Guido Reni con cornicetto nere". Getty Provenance Index Databases, Inventory I-3710 n. 38; Aronberg Lavin, *Seventeenth-Century Barberini*, cit., I. inv. 23 n. 38, p. 66. La seconda volta compare nell'inventario dei beni del principe Maffeo Barberini redatto nel 1655: "Un Quadro in rame con un Arianna corniciata d'albuccio tinto di nero alto p.mi uno, e mezzo e largo quasi Simile". Ivi, VII. inv. 55 n. 34, p. 266. Mentre la prima registrazione è antecedente di oltre un decennio alla sofferta commissione per il dipinto da inviare in Inghilterra, la seconda è successiva di un decennio al suo effettivo invio, il che giustifica in essa la scomparsa del riferimento ad un prototipo del

Reni per questa copia, testimoniando che a una siffatta data per i Barberini ed il loro *entourage* “l’*Arianna* del Reni” si identificava solo e univocamente con lo sfortunato dipinto commissionato per la regina Enrichetta Maria.

47 “Un Arianna e Bacco con Venere fuor di misura per lungo con cornicione bianco copia di Guido Reni fatta da Simon Cantarini ritoccata dal detto”. Inventario effettuato in data 14 novembre 1710. Getty Provenance Index Databases, Inventory I-3653 n. 155. Lo stesso dipinto compare pochi anni dopo nell’inventario dei beni di Giovanni Battista Calandrucci, stilato il 22 ottobre 1737: “50. Un quadro Arianda [sic] e Bacco e Venere e altri baccanti per lungo con cornic[ione] bian[co] copia di Guido, fatta da Simon Cantarini [scudi] 300”. Getty Provenance Index Databases, Inventory I-3692 n. 162; A.-L. Desmas, *L’universo artistico di un allievo del Maratti: lo studio Calandrucci e le sue raccolte descritti da un nuovo inventario*, “Bollettino d’Arte”, VI ser. n. 86 (2001), p. 81.

48 “Altro Quadro in tela per lungo di palmi sette, alta palmi tre, e mezzo, rappresenta Ariana, e Bacco con altre figure, copia, che proviene da Guido Reno senza cornice”. Inventario dei beni del principe Livio Odescalchi, redatto il 29 novembre 1713. Getty Provenance Index Databases, Inventory I-629 n. 1102.

49 Inv. 17573, 190 x 263 mm, pietra nera, penna e acquerellature con inchiostro bruno.

50 Ad esempio le figure principali di *Antonio e Cleopatra* del Guercino.

51 Devonshire Collection, inv. 805, 309 x 541 mm, penna, bistro e acquerello. V. Birke, *Guido Reni. Zeichnungen*, catalogo dell’esposizione (Vienna 1981), Vienna 1981, n. 128, pp. 177-181. Il disegno, di proprietà del duca di Devonshire dal 1723-24, potrebbe essere identificabile con quello nel Palazzo di Spagna a Roma registrato nell’inventario dei beni di Gaspar de Haro y Guzmán, conte-duca di Olivares e settimo marchese del Carpio, redatto tra il 7 settembre 1682 e il 1° gennaio 1683: “Un disegno fatto in carta con penna, et acquarella, che rappresenta Ariana, e Bacco con altre figurine di mano di Guidoreni di poco più di palmi uno con sua cornicia nera, e Christallo davanti stimato in 10”. Getty Provenance Index Databases, Inventory I-2626 n. 585.

52 Sammlung der Kunstakademie, NRW, inv. KA (FP) 3975, 182 x 284 mm, sanguigna.

53 M. Jaffè, *The Devonshire Collection of Italian Drawings*, vol. 3, *Bolognese and Emilian Schools*, Londra 1994, scheda n. 341, p. 208. La corrispondenza delle varianti con alcuni dei pentimenti rilevati dalle radiografie del dipinto dell’Accademia di San Luca, non altrimenti documentati, costituisce una riprova definitiva che il disegno di Chatsworth, sebbene non ascrivibile direttamente al Reni, è ricollegabile alla fase di messa a punto della composizione, in quanto probabile copia di bottega, che Ann Sutherland Harris ipotizza sia stata tratta dal progetto preliminare sottoposto ai committenti inglesi (“[it] illustrates a drawing by a Reni assistant that records a variant composition of the lost *Bacchus and Ariadne*, perhaps made in the studio to record a proposed design sent to London for approval”). A. Sutherland Harris, *Guido Reni’s Royal Patrons: A Drawing and a Proposal*, “The Burlington Magazine”, 151, n. 1272 (2009), nota 8 a p. 157.

54 Pepper, *Guido Reni*, cit. p. 291.

55 Assarino, *Sensi d’humiltà*, cit., p. 26.

56 P. Aresi, *Arte di predicar bene*, Venezia 1611, p. 403; P. Aresi, *Della tribolazione e suoi rimedi*, Tortona 1624, p. 124.

57 E. Schaar (a cura di), *Italienische Handzeichnungen des Barock aus den Beständen des Kupferstichkabinetts im Kunstmuseum Düsseldorf*, catalogo dell’esposizione (Düsseldorf 1964), Düsseldorf 1964, scheda n. 15, pp. 22-23.

58 “Furthermore, in the very complicated question of the lost *Bacchus and Ariadne* composition for which only a couple of figure drawings survive (no. 128), she did not discuss the relation of a red chalk compositional drawing of the same subject in Düsseldorf, given by Eckhart Schaar to Cantarini (*Italienische Handzeichnungen des Barock*, 1964, no. 15, pl. 5). Not only is this an important visual record of the lost painting Cantarini

must have seen in Reni’s studio presumably after his departure from there in 1637 (the alternative is that he saw it on public view in Bologna or Rome before the picture was sent to Queen Henrietta Maria), but it also poses the question of the master’s influence on the red chalk manner of his former and most talented pupil. Much freer than Cantarini’s usual handling, which is characterized by light feathery strokes or by the repeated delineations of outline, the looseness and angularity of the forms almost suggest Reni’s forceful pen drawings of the second decade such as the design for the *Aurora* fresco. The fact that a few other lesser known drawings by Cantarini of this type can be identified (e.g., *Presentation of the Virgin* on the recto of a sheet in Rotterdam, Boymans-van Beuningen I-4 6, of which the verso is demonstrably his) makes one resist the temptation to view it as a late unknown compositional study by Reni”. C.G. Johnston, *Veronika Birke, Guido Reni Zeichnungen*, “Master Drawings”, 20 n. 1 (1982), pp. 44-45. L’attribuzione della sanguigna di Düsseldorf a Guido Reni è stata riproposta da Catherine Grace Johnston in Ph. Costamagna, F. Härb, S. Prosperi Valenti Rodinò (a cura di), *Disegno, giudizio e bella maniera. Studi sul disegno italiano in onore di Catherine Monbeig Goguel*, Cinisello Balsamo (Mi) 2005, scheda n. 91, p. 154.

59 Inv. 3252, 247 x 193 mm, sanguigna. Kurz 1955, scheda n. 40, p. 84.

60 Il soggetto di *Bacco e Arianna* è stato ripreso da Simone Cantarini in altri due fogli (Milano, Pinacoteca di Brera, inv. 481, 271 x 201 mm, sanguigna; Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, inv. 28.12, 210 x 159 mm, sanguigna). Anna Maria Ambrosini Massari in A. Emiliani, A.M. Ambrosini Massari, *Simone Cantarini nelle Marche*, catalogo dell’esposizione (Pesaro 1997), Venezia 1997, scheda n. 106, p. 251; A.M. Ambrosini Massari, R. Morselli, *Disegni italiani della Biblioteca Nazionale di Rio de Janeiro. La collezione Costa e Silva*, Cinisello Balsamo (Mi) 1995, scheda n. 88, pp. 144-145. La sanguigna braidense, nella quale i due personaggi sono ripetuti in basso con pose differenti, e quella sul recto del foglio carioca mantengono la struttura generale della composizione sul foglio di Windsor, con a sinistra Bacco in piedi e sulla destra Arianna semisdraiata sotto una tenda-baldacchino, peraltro presente anche nella sanguigna delle collezioni reali inglesi. La composizione sul retro del foglio carioca appare invece invertita, con Bacco a destra e Arianna a sinistra e addormentata. In ogni caso, i personaggi rappresentati sul disegno braidense e sul foglio carioca mostrano pose molto più dinamiche rispetto a quelle *renianamente* cristallizzate della sanguigna di Windsor.

61 Inv. 2291, 161 x 191 mm, penna e acquerellature con inchiostro bruno. R. Wittkower, *Drawings of the Carracci in the Collection of her Majesty the Queen at Windsor Castle*, Londra 1952, scheda n. 119, p. 116; C.G. Johnston, *The Drawings of Guido Reni*, 2 voll., Londra 1974, scheda n. 175, pp. 198-202; Birke, *Guido Reni*, cit., scheda n. 127, pp. 175-176.

62 Wittkower, *Drawings of the Carracci*, cit., scheda n. 119, p. 116.

63 A. Sutherland Harris, *Guido Reni’s “First Thoughts”*, “Master Drawings”, 37 n. 1 (1999), p. 20.

64 Malvasia, *Felsina pittrice*, cit. (1678), vol. 2, p. 441.

65 Madocks, “*Trop de beautez découvertes*”, cit., p. 545.

66 Cfr. nota 47.

67 Sono state impiegate lastre Agfa D7DW 30 x 40 cm e bagni di sviluppo e fissaggio rispettivamente Agfa Structurix G135 e G335. I parametri di irraggiamento delle lastre (tensione e corrente di alimentazione del tubo generatore di raggi x rispettivamente pari a 35 kV e 5 mA, durata di esposizione pari a 120 secondi) sono stati scelti in modo da ottenere immagini radiografiche il più definite possibile. Gli irraggiamenti sono stati eseguiti posizionando il dipinto orizzontalmente con lo strato pittorico rivolto verso l’alto, a contatto con le lastre radiografiche, con la distanza del fuoco del generatore x dal piano lastre pari a 100 cm. Sono state acquisite 136 lastre che ricoprivano l’intera superficie del dipinto, cui vanno aggiunte tre lastre in cui sono stati registrati, singolarmente, i dettagli relativi ai volti di Arianna, Bacco e del putto che beve dalla fiasca. Le immagini registrate sulle lastre sono state acquisite digitalmente mediante scanner ad

alta risoluzione e ricomposte in un'unica immagine col software ICE (Image Composite Editor) della Microsoft.

68 P. Moioli, *Esami radiografici: scheda tecnica*, in Accademia Nazionale di San Luca, *Guido Reni, Le nozze di Bacco e Arianna*, Roma 2000, pp. 29-30.

69 Il supporto ha un'armatura diagonale a saia (1:3), con riduzione pari a 8-9 fili di trama per centimetro e 11-12 fili di ordito per centimetro. È costituito da una saia 1:3 anche il supporto dell'*Anima beata* nella Pinacoteca Capitolina, coevo alle *Nozze di Bacco e Arianna*. G. Piervincenzi, *Relazione tecnica di restauro*, in Accademia Nazionale di San Luca, *Guido Reni, Le nozze di Bacco e Arianna*, Roma 2000, p. 25. Si sottolinea infine che l'utilizzo della saia da parte di Guido Reni è assai frequente, anche in opere di formato più contenuto. Hillary, Kisler, *Auckland's St Sebastian*, cit. p. 209.

70 L'*Assunzione* (1569-70, inv. 501, 341 x 226 cm) di Lorenzo Sabatini; l'*Ultima comunione di san Girolamo* (1591-97, inv. 461, 376 x 224 cm) di Agostino Carracci; il *Martirio di sant'Orsola* (1592, 330 x 218 cm), la *Predica del Battista* (1592, inv. 458, 380 x 227 cm), la *Piscina probatica* (1595-96, inv. 28315, 432 x 250 cm [presenza sul lato destro di una striscia larga 10-15 cm]), la *Nascita del Battista* (1602-04, inv. 463, 420 x 268 cm [presenza sul lato destro di una striscia larga 20 circa cm]) e la *Vocazione di Matteo* (1605-09, inv. 457, 449 x 265 cm) di Ludovico Carracci; la *Madonna col Bambino e i santi Alò e Petronio* (1614, inv. 465, 398 x 226 cm) di Giacomo Cavedone; il *Compianto* (1617, inv. 582, 323 x 213 cm) di Alessandro Tiarini; il *Martirio di san Pietro da Verona* (1618-19, inv. 453, cm 346 x 238), il *Martirio di sant'Agnese* (1619-24, inv. 473, 533 x 342 cm) e la *Madonna del rosario* (1617-21, inv. 460, 498 x 289 cm) del Domenichino; il *Battesimo di Cristo* (1619-21, inv. 437, 428.5 x 224.5 cm) e la *Madonna in gloria col Bambino e santi* (1639-43, inv. 436, 333 x 207 cm) di Francesco Albani; la *Vestizione di san Guglielmo d'Aquitania* (1620, inv. 478, 348.5 x 231 cm) e *San Bruno in adorazione della Madonna col Bambino* (1647, inv. 466, 388 x 235 cm) del Guercino; l'*Apparizione di Cristo a sant'Agostino* (dopo il 1650, inv. 431, 384 x 254 cm) di Michele Desubleo; la *Madonna col Bambino e santi* (1680, inv. 430, 385 x 229 cm) di Carlo Cignani.

71 Il ciclo è costituito da tre tele di 585 x 247 cm realizzate da Bartolomeo Cesi prima del 1597 (*Orazione nell'orto*, *Crocifissione* e *Deposizione*) e da altre nove di circa 450 x 350 cm realizzate tra il 1644 e il 1658: la *Natività* (1644) di Nunzio Rossi, l'*Ascensione di Cristo* (1651) di Giovanni Maria Galli Bibiena, la *Cena in casa di Simone* (1652) di Giovanni Andrea Sirani, la *Pesca miracolosa* (1645) e la *Cacciata dei mercanti dal tempio* (1648) di Francesco Gessi, l'*Apparizione di Cristo alla Madre* (1657) e l'*Entrata di Cristo in Gerusalemme* (1658) di Lorenzo Pasinelli, il *Battesimo di Cristo* (1658) di Elisabetta Sirani ed il *Giudizio finale* (1658) di Domenico Maria Canuti. Alle tele citate va aggiunta la *Salita al Calvario* (302 x 456 cm) realizzata da Lucio Massari attorno al 1630, un tempo nel presbitero della Certosa e attualmente nella cappella dei Notai della basilica di San Petronio.

72 P. Masini (a cura di), *Pietro da Cortona, il meccanismo della forma. Ricerche sulla tecnica pittorica*, catalogo dell'esposizione (Roma 1997-1998), Milano 1997, p. 47.

73 “[...] da una lettera del signor cavaliere Scaruffi intesi che Vostra Signoria desiderava sapere il costo delli telari e telle per li teloni. De' quali ò ancora auto le misura e fatone diligenza trovo che costeranno dei ducatononi l'uno incirca perché s'io avrò a trattare cercherò il più vantaggio che sia possibile. La tela serà di un pezzo solo, ma forte e ben fatta, che tanto procurerò; il telaro sarà con una crociera nel mezzo per renderlo più sicuro quale il maestro farà che si dismetta per portarlo con più comodo, che tanto mi acenava nella sua il Cavaliero. Non ò parlato di ciò con li altri pittori non parendomi che importi se non quando Vostra Signoria darà ordine che io anderò a trovarli conforme e quanto mi instrorà e li darò minuto conto di quanto sarà speso, come ora le dico che la tela che va larga braccia 4 1/4 delli nostri, costa L.4 il braccio l'ultimo prezzo, che sono di altezza braccia 4 2/3 et il detto telaro coesterà dui ducatononi che assendonno come ò detto alla somma di sei [...]”. E. Monducci, *Regesto e documenti*, in Aa.Vv., *Alessandro Tiarini* (1577-1668), Manerba (RE) 2000, doc. 34, pp. 347-348.

74 Il 5 aprile 1636 l'abate Onofrio Campori viene rimborsato dalla fabbrica della chiesa del Voto di Modena “per avere fatto fare una tela per il quadro della Illustrissima Comunità tutta d'un pezzo in Bologna qual quadro va nella Chiesa votiva”. L. Silingardi, *Regesto. Ludovico Lana nelle fonti archivistiche*, in D. Benati, L. Peruzzi (a cura di), *L'amorevole maniera. Ludovico Lana e la pittura emiliana del primo Seicento*, catalogo dell'esposizione (Modena 2003), Cinisello Balsamo (Mi) 2003, pp. 149-150.

75 “Onde io non seppi tanto biasimare il Bernini, ò Cortona, che si fosse, che lo chiamò il quadro della processione, per osservarsi molti di que' personaggi ivi espressi a coppia a coppia dar nella stessa, ò poco dissimile attitudine”. Malvasia, *Felsina pittrice*, cit. (1678), vol. 2, p. 51.

76 In una descrizione dell'originale nel 1639, quando era ancora in lavorazione presso lo studio del Reni, la posizione dei due amorini sembrerebbe traslata verso sinistra, in asse con Arianna, ma è probabile che così non fosse, perché avrebbe sbilanciato tutta la composizione: “Miravansi poscia in aria due volanti amoretto, l'uno per pendicolare al capo dell'abbandonata, l'altro ne più ne meno inalzato sovra quello della Dea lasciva. Portava il primo verso il Cielo, la Corona della dolente, l'altro gli mostrava col dito ov'egli l'havea da collocare”. Assarino, *Sensi d'humiltà*, cit., p. 26.

77 Madocks, “*Trop de beautez decouvertes*”, cit., p. 546.

78 Assarino, *Sensi d'humiltà*, cit., p. 22.

79 Si è anche ipotizzato che Venere tenesse in mano la corona di Arianna, sebbene nelle immagini radiografiche non compaia alcun elemento riferibile ad essa. Piervincenzi, *Relazione tecnica di restauro*, cit., didascalia fig. a p. 47.

80 Delle due ipotesi, che il pentimento del braccio destro sia antecedente a quello della gamba sinistra o, viceversa, che quello della gamba sinistra preceda quello del braccio destro, la prima, in quanto *lectio facilior*, appare più verosimile, giacché in caso contrario il braccio destro della dea sarebbe stato inizialmente realizzato nella stessa posizione corrispondente alla soluzione definitiva, quindi modificato portando in posizione sollevata per tornare di nuovo alla prima soluzione.

81 Su questa figura si percepiscono solo lievi aggiustamenti nei contorni, il più significativo dei quali concerne un leggero innalzamento dell'avambraccio destro. In questa maniera risulta corretto, ma solo in parte, lo spostamento effettuato rispetto al foglio con lo studio di nudo preparatorio per l'Arianna conservato presso l'Istituto Nazionale per la Grafica (inv. FC 125562, 249 x 184 mm, sanguigna con tracce di gessetto bianco; fig. 18. Catherine Grace Johnston in Costamagna, F. Härb, Prospero Valenti Rodinò, *Disegno, giudizio e bella maniera*, cit., scheda n. 91, p. 154; B. Bohn (a cura di), *Le «Stanze» di Guido Reni. Disegni del maestro e della scuola*, catalogo dell'esposizione (Firenze 2008), Cataloghi, vol. 95, Firenze 2008, scheda n. 55, p. 71), nel quale la mano destra non si sovrappone al braccio. La Johnston ha inoltre ipoteticamente posto in relazione con la figura di Arianna due disegni di Guido Reni nelle collezioni reali a Windsor (inv. 3360, 349 x 313 mm; 3468, 348 x 217 mm; figg. 19-20), entrambi realizzati con pietra nera con rialzi in gessetto bianco su carta grigio-azzurra (Johnston, *The Drawings of Guido Reni*, cit., schede n. 179 e 180, pp. 205-206; O. Kurz, *Bolognese Drawings of the XVII and XVIII Centuries in the Collections of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, Londra 1955, schede n. 370 e 371, p. 124). Si tratta di due studi di figura stante, con un ricco panneggio, che mostrano vaghe assonanze con la *Fanciulla con corona* della Pinacoteca Capitolina e, più ancora, con l'*Arianna*, soprattutto se a questo personaggio si ricollega l'analoga figura ripetuta due volte nel già citato foglio attribuito a Guido Reni, anch'esso a Windsor (inv. 2291; cfr. nota 61).

82 In quegli stessi anni John Bulwer andava pubblicando a Londra i suoi due trattati sui gesti delle mani. J. Bulwer, *Chirologia: or the Naturall Language of the Hand. Composed of the Speaking Motions, and Discoursing Gestures thereof. Whereunto is Added Chironomia: or, the Art of Manuall Rhetoricke. Consisting of the Naturall Expressions, Digested by Art in the Hand, as the Chiefest Instrument of Eloquence*, Londra 1644.

- 83 A. Emiliani, *Ritratto di Guido Reni*, in Guarino, *L'Arianna di Guido Reni*, cit., pp. n.n.
- 84 La prima rappresentazione è avvenuta a Mantova il 28 maggio 1608, in occasione delle nozze tra Francesco Gonzaga e Margherita di Savoia.
- 85 P. Besutti, *Il contributo della musicologia ai saperi. Rinuccini, Monteverdi, Reni e l'«Arianna» reinterpretata*, in B. Vetere (a cura di), *Metodo della ricerca e ricerca del metodo. Storia, arte, musica a confronto*, atti del convegno (Lecce 2007), "Dipartimento dei Beni delle Arti e della Storia. Pubblicazioni del Dottorato", n. 8 (2009), pp. 165-184.
- 86 Inv. 2291; cfr. nota 61.
- 87 "L'allegro Dio aveva in torno lo svolazzo d'un manto rosso per mostrar, che già egli cominciava arder tutto e ch'era nudo, perche confessando d'aver perduta la libertà al lampeggiar del primo sguardo d'Arianna, confessava anche d'aver perduto ogni suo bene". Assarino, *Sensi d'humiltà*, cit., p. 22.
- 88 La posa di Bacco, dalla vita in su, è testualmente ripresa da Giuseppe Chiari in una tela con le *Nozze di Bacco e Arianna* (1700-05) conservata nella Galleria Spada (inv. 288).
- 89 Hillary, Kisler, *Auckland's St Sebastian*, cit., pp. 207 e 214.
- 90 Sicuro è che la testa non era cinta da una fascia svolazzante, come nel disegno di Chatsworth e nelle incisioni di Bolognini e Frey, nonché nella tela di Montecitorio. Allo stesso tempo non compare nemmeno il ramo d'edera appuntato sull'acconciatura, visibile nelle due stampe.
- 91 Gabinetto disegni e stampe, inv. 12452 F, 335 x 225 mm, pietra nera e gessetto bianco su carta azzurra. Johnston, *The Drawings of Guido Reni*, cit., scheda n. 176, p. 203; Birke, *Guido Reni*, cit., scheda n. 128, pp. 177-181; Bohn, *Le «Stanze» di Guido Reni*, cit., scheda n. 54, pp. 69-71.
- 92 Teylers Museum, inv. E 037, 213 x 163 mm, penna e inchiostro. Johnston, *The Drawings of Guido Reni*, cit., scheda n. 177, pp. 203-204.
- 93 Access. n. 62.123.1, 381 x 260 mm (l'intero foglio), pietra nera su carta azzurra (il frammento con la figura femminile).
- 94 Scheda disponibile sul sito del museo (Carmen C. Bambach, June 4, 2004, revised 2014).
- 95 Assarino, *Sensi d'humiltà*, cit., p. 23.
- 96 Ivi, pp. 23-24.
- 97 Windsor Castle, Royal Library, inv. 3454, 209 x 108 mm, sanguigna. Johnston, *The Drawings of Guido Reni*, cit., scheda n. 178, pp. 204-205; Kurz, *Bolognese Drawings*, cit., scheda n. 360, pp. 122-123; Veronika Birke in S. Ebert-Schifferer, A. Emiliani, E. Schleier (a cura di), *Guido Reni e l'Europa: fama e fortuna*, catalogo dell'esposizione (Francoforte 1988-1989), Bologna 1988, scheda n. B.63, pp. 398-399.
- 98 Birke, *Guido Reni*, cit., p. 180.
- 99 Sutherland Harris, *Guido Reni's "First Thoughts"*, cit., p. 21 e fig. 25 a p. 23.
- 100 D.S. Pepper, *Guido Reni's "Il Diamante": A New Masterpiece for Toledo*, "The Burlington Magazine", 115, n. 847 (1973), nota 29 a p. 636.
- 101 Altra discrepanza è rappresentata dalla maggior estensione in larghezza della figura di Arianna rispetto alla stampa del Bolognini: in quest'ultima essa appare quasi in piedi, mentre nel frammento bolognese, nel dipinto dell'Accademia di San Luca, come pure nell'incisione di Frey, la sua postura è più diagonale, con la caviglia e il piede destro sensibilmente spostati verso destra, ed il braccio sinistro più inclinato. Notevoli varianti si registrano anche tra il baccante col cerchio a sonagli nel dipinto Moretti e quello nella stampa del Bolognini, delle quali la più macroscopica è rappresentata dalla posa del busto di questa figura, nella stampa reclinato all'indietro. Tutte queste discrepanze tra la stampa del Bolognini rispetto ai frammenti e alle altre copie pervenute sembrerebbero inficiare la presunta rigorosa fedeltà dell'incisione al perduto originale.
- 102 Armatura a tela.
- 103 "Rispetto a quest'ultimo [il frammento della Pinacoteca Nazionale di Bologna] oggetto di un restauro fin troppo invasivo, esso [il frammento con *Due baccanti*] presenta peraltro uno stato di conservazione assai migliore, che ci consente tuttora di apprezzare le straordinarie qualità pittoriche del tardo Reni". Benati, in *Quadri da collezione*, cit., p. 48.
- 104 *Ibidem*.
- 105 <http://morettigallery.com/guido-reni/two-bacchants>.
- 106 La tela realizzata per Enrichetta Maria "misurava all'incirca 2,5 x 6 metri". Benati, in *Quadri da collezione*, cit., p. 44.
- 107 Nella scheda di catalogo in cui, dopo il restauro, è stata presentata la tela riscoperta, queste argomentazioni sono citate in modo diverso, attribuendo a Guido l'affermazione del cardinal Barberini e, soprattutto, riferendosi a più cuciture, quando invece si parla solo di una: "come dimostra il dipinto in esame, in cui il restauro ha verificato la presenza delle cimose originali, il sezionamento del grande quadro venne effettuato seguendo le cuciture dei pezzi di tela (presumibilmente cinque) che lo componevano. A quanto si ricava dalla lettera del 21 novembre 1637, lo stesso Guido aveva del resto fatto "in modo che le figure cadino nelle parti dove non c'è cucitura". Se certo contribuì all'effetto slegato della composizione, da apprezzare assai più nei singoli dettagli che nell'insieme, è proprio grazie a questo espediente che i frammenti ricavati dalla grande tela poterono essere venduti, salvo pochi aggiustamenti, come quadri autonomi". Benati, in *Quadri da collezione*, cit., pp. 47-48.
- 108 Si vedano, ad esempio, la mano destra e il polso sinistro del baccante col cerchio a sonagli, aggiustamenti meno pronunciati sono visibili a sinistra del volto e, in misura ancora minore, sulla spalla destra.
- 109 Si veda, ad esempio, l'ampia fascia in corrispondenza dell'addome e del petto del baccante col cerchio a sonagli.
- 110 Illuminante a tale proposito è quanto affermato da Stephen Pepper: "Reni sees the composition as a kind of mold or pattern from which he can produce as many replicas as he wishes [...] Reni instead put the emphasis on achieving a perfect image of the subject represented, and then devoted his art to varying the emotional effect of the image through the color, the texture, and the brushwork"; "Therefore there no need for invention to give some novelty to the representation"; "Once he had arrived at a basic composition that satisfied the intent of the subject, Reni had no qualms about repeating it identically". Pepper, *Guido Reni's Practice*, cit., pp. 32, 47 e 49.
- 111 Il *Sacrificio di Polissena* (273 x 419 cm) ed il *Ratto delle Sabine* (280.5 x 426 cm, comprensivi di una sottile striscia aggiunta in prossimità del lato inferiore). Guarino, *Una copia originale*, cit., p. 19.
- 112 Per la *Gioconda*, è stato infatti verificato che la copia del Prado presenta gli stessi pentimenti documentati sull'originale. A. González Mozo, *Atelier de Léonard de Vinci. La Joconde*, in V. Deulieuvin (a cura di) *La Sainte Anne, l'ultime chefs d'œuvre de Léonard de Vinci*, catalogo dell'esposizione (Parigi 2012), Parigi-Milano 2012, scheda n. 77, pp. 234-239.
- 113 J. Brooks, D. Allena, X.F. Salomon (a cura di), *Andrea del Sarto: The Renaissance Workshop in Action*, catalogo dell'esposizione (Los Angeles 2015; New York 2015-2016), Los Angeles 2015, pp. 8 e 18.
- 114 Per la *Bella* della Galleria Palatina, la *Ragazza con pelliccia* del Kunsthistorisches Museum e la *Ragazza con cappello piumato* dell'Ermitage cfr. H. Glanville, P. Riitano, C. Secaroni, *La Bella e le Fanciulle di Vienna e San Pietroburgo: spunti per una lettura tecnica integrata*, in «Quella donna che ha la veste azzurra». *La Bella di Tiziano restaurata*, a cura di M. Ciatti, F. Navarro e P. Riitano, Firenze 2011, pp. 63-76; per altri dipinti si veda la nota 4 a p. 74 nel testo citato.
- 115 Assarino, *Sensi d'humiltà*, cit., pp. 25-26; Guarino, *L'Arianna di Guido Reni*, cit., pp. 23-24.

Pier Leone Ghezzi, *Autoritratto* Riflessioni sugli esiti di un recente restauro

L' autoritratto di Pier Leone Ghezzi (Roma 1674 - 1755) conservato nelle collezioni dell'Accademia Nazionale di San Luca con il numero d'inventario 485 è stato restaurato nel 2016 in occasione della mostra "L'arte del sorriso. La caricatura a Roma dal Seicento al 1849" tenutasi nella prestigiosa sede di Palazzo Braschi. L'opera è l'ultimo degli autoritratti che l'artista esegue nel corso della sua vita, fin dal 1702. Nel suo ritratto di pittore ventottenne, conservato agli Uffizi, appone sul retro della tela una lunga dedica, usanza che non perderà nel tempo ma che riproporrà proprio nel dipinto di San Luca dove grazie all'intervento di restauro è stata scoperta sul retro della tela originale la dedica autografa che recita: *Io Cav. Pietro Leone Ghezzi terminato il presente mio ritratto il 2^o Marzo 17 (47?) per regalarlo all'Accademia di S. Luca e Martina all'età di anni 74 dono il presente anno 1747*. Una tela da rifoderò apposta in un precedente intervento databile agli anni Sessanta del XX secolo aveva nascosto la scritta della quale si era persa ormai memoria. L'opera era stata foderata con colla organica (colla di pasta) in quanto la tela originale risultava fragile e con numerose deformazioni e

"viziature" della stessa; inoltre una scarsa adesione della pellicola pittorica originale alla preparazione e al supporto aveva reso necessario l'intervento.

Il ritratto eseguito come "dono" all'Accademia di San Luca sancisce il lungo legame tra l'artista e l'importante istituzione romana presso la quale Pier Leone Ghezzi, figlio dell'Accademico Giuseppe, entra nel 1705 e, a differenza degli autoritratti precedenti, appare più celebrativo, proprio come sigillo della lunga, affermata e prestigiosa carriera del pittore che solo tre anni prima dell'esecuzione della nostra tela aveva ricevuto la carica di Soprintendente alle Fabbriche della Basilica di San Pietro, continuando così il sodalizio con le istituzioni Vaticane iniziato nel 1708 sotto l'ala protettrice di Papa Clemente XI.

Da un punto di vista iconografico, l'immagine che Ghezzi vuol dar di sé è quella di un artista che, con la posa sicura – il cappello piegato nel braccio sinistro che s'infila sotto al vestito, alzando la stoffa e i bottoni, il braccio destro appoggiato al fianco con il gomito in primo piano a suggerire una spiccata tridimensionalità, anticipando di mezzo secolo una "postura alla Napoleone" –, con lo sguardo incisivo e la ricercatezza dell'abbigliamento, comunica il suo "status", mentre da un punto di vista stilistico e materico, il dipinto appare più leggero e con un fare pittorico più veloce e snello di quelli precedenti. Infatti l'artista usa grandi campiture di colore come basi e sopra dà piccoli e veloci colpi di pennello, quasi con il colore puro. Basta guardare attentamente il pannello blu per rendersi conto di come le pennellate azzurre siano state stese sopra al rosso del vestito e come questo traspaia proprio per dare corpo e risalto e suggerire la materia stessa al mantello blu.

Anche i capelli, le lumeggiature e le ombre dell'incarnato sono risolte con piccoli colpi di pennello, corti, secchi e puri.

Ciò che colpisce maggiormente è non soltanto la velocità di esecuzione, che denuncia una notevole padronanza tecnica, quanto il fatto che sembra di essere davanti ad un'opera stilisticamente molto più tarda, come se Ghezzi precorresse di almeno un secolo alcuni aspetti della futura pittura europea.

Questo incredibile fare pittorico è emerso durante il restauro che ha rimosso uno spesso strato di polveri grasse e vernici ingiallite, nonché vecchi ritocchi particolarmente estesi nella zona rossa del vestito, parte nella quale il colore tendeva a distaccarsi e a cadere. Si è scelto di rimediare al sollevamento e distacco del colore mediante iniezioni di adesivo

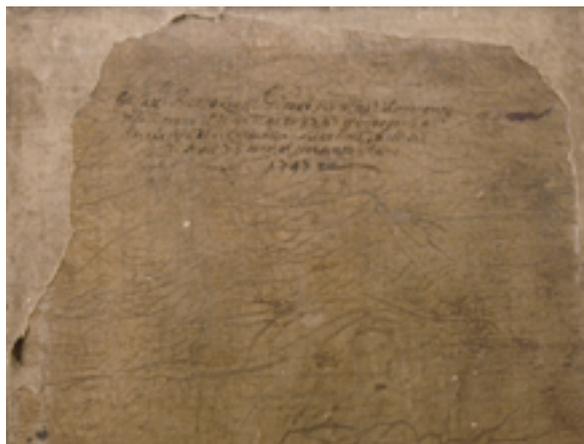


1. P.L. Ghezzi, *Autoritratto*, 1747 (?), olio su tela. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

termoplastico sintetico, in special modo applicate nella metà inferiore del dipinto.

Ma il “nodo” di tutto l'intervento rimaneva quello di lasciare comunque visibile la dedica autografa di Ghezzi; il documento era troppo importante per poter essere di nuovo coperto da un'altra foderatura, come era stato progettato prima dell'intervento.

Quindi si è deciso di non foderare la tela originale, ma di eseguire delle fasce perimetrali di tela di lino misto cotone (adese con colla termoplastica) per poter ancorare l'opera ad un nuovo telaio di legno a struttura espandibile. La realizzazione conseguente questa decisione non è stata semplice, in quanto la tela originale, già foderata, appariva fragile e il fenomeno della caduta di colore era comunque in atto. Si è quindi eseguito un capillare e minuzioso consolidamento della fibra della tela mediante adesivo sintetico. Si è optato per un adesivo che non avesse una base acquosa per evitare di riattivare la colla rimasta della vecchia foderatura che comunque era penetrata nelle fibre della tela e che non si era potuta rimuovere dalla zona della scritta, altrimenti quest'ultima sarebbe scomparsa (anche considerando il fatto che questa già



risulta di difficile lettura, in quanto sbiadita a causa della vecchia foderatura). Poiché la tela originale, per quanto consolidata, rimane un elemento fragile, si è deciso di non tensionarla al meglio, scegliendo di mantenere visibile la scritta originale, in cambio di qualche piccola deformazione della tela.

2. La dedica posta sul retro dell'*Autoritratto* di P.L. Ghezzi: “*Io Cav. Pietro Leone Ghezzi terminato il presente mio ritratto il 2^o Marzo 17 (47?) per regalarlo all'Accademia di S. Luca e Martina all'età di anni 74 dono il presente anno 1747*”. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

Giuseppe Bottani (1717-1784) e l'Accademia di San Luca Appunti sull'attività dell'artista attraverso dodici disegni "di figura" della Raccolta Lercaro

Alla Raccolta Lercaro di Bologna, museo che custodisce la collezione d'arte del cardinale Giacomo Lercaro (1891-1976), sono esposti dodici disegni realizzati dal pittore Giuseppe Bottani¹. Nato a Cremona nel 1717, Bottani compie la prima formazione artistica a Firenze, applicandosi nel disegno della statuaria antica e delle opere dei grandi Maestri². Nel 1735 compie il passo decisivo: si trasferisce a Roma ed entra nella bottega di Agostino Masucci (1691 ca-1758), che ne orienta la formazione verso un classicismo in linea con il clima culturale di quegli anni. Nel 1740, infatti, sale al soglio pontificio Benedetto XIV, il quale, come è noto, attua una serie di iniziative volte all'educazione dei giovani artisti attraverso lo studio dell'arte classica³.

Quando Bottani si mette sotto gli insegnamenti di Masucci, questi è un pittore affermato, considerato l'ultimo erede artistico di Carlo Maratta (1625-1713) e con un ruolo di primo piano all'interno dell'Accademia di San Luca⁴: la sua bottega è un

crocevia culturale e l'*entourage* che gli gravita attorno è rilevante⁵. Nel processo di formazione, egli guida l'allievo affidandogli gradualmente alcuni incarichi. Significativo, in questo senso, l'apporto di Bottani a una tela già impostata dal maestro, l'*Assunzione della Vergine* per la chiesa di Santa Maria Assunta di Poggio Cinolfo (L'Aquila), sulla quale realizza l'angelo in basso a destra, in atto di porgere una corona di rose, e parte delle figure angeliche che, in alto, compongono il gruppo con l'Assunta⁶. L'intervento si profila come un "esercizio" volto a dimostrare gli insegnamenti appresi, evidentemente con buon esito perché, subito dopo, Bottani inizia a lavorare sempre più autonomamente.

Il dipinto più antico afferente a questa fase è la *Sacra Famiglia* realizzata nel 1742 per la chiesa della Santissima Trinità dei Missionari a Montecitorio (oggi presso il Collegio Leoniano di Roma), rivelatrice del *modus operandi* dell'artista: ad essa, infatti, sono collegabili alcuni studi preparatori⁷ che dimostrano come l'elaborazione compositiva attraverso il disegno sia preliminare alla pittura. Il *corpus* grafico di Bottani, in effetti, è composto da molti studi riconducibili a dipinti: egli parte da uno schizzo d'insieme, poi passa allo studio delle figure, considerate sempre prima nude, e infine arriva alla precisazione di mani, piedi, panneggi e volti. Ogni disegno, conservato e reimpiegato per altre opere, entra a far parte di album che l'artista utilizza come veri e propri cataloghi di modelli.

Il primo dei disegni (fig. 1) che compongono il nucleo Lercaro rappresenta proprio uno studio legato alla progettazione della *Sacra Famiglia* del 1742: si tratta dell'angelo posto a destra, nella porzione di cielo sopra san Giuseppe. Oltre a questo, altri due sono studi preparatori: un bozzetto per la figura di un palafreniere (fig. 2) presente nel dipinto *Morte di Mezio Fufezio*, episodio della storia di Roma tratto da Livio (*Ab Urbe condita* 1.1, 26), e per quella di un soldato romano (fig. 3) che compare nella *Morte di Cleopatra*. Due tele oggi in collezione privata, riconducibili a un periodo compreso tra il 1764 e 1769⁸. A quest'epoca Bottani è già un pittore conosciuto: infatti, nei due decenni precedenti ha ricevuto commissioni sia per chiese di territori vicini a Roma, sia per quelle di città più lontane⁹.

A coronamento di questo percorso di maturazione artistica arriva, nel 1758, l'ammissione per merito all'Accademia di San Luca. Proposto, come di norma, dal Principe in carica (Placido Costanzi) alla Congregazione accademica del 2 aprile 1758, Bottani è eletto all'unanimità¹⁰. Dal verbale di seduta si evince



1. G. Bottani, *Studio preparatorio per angelo*, s.d. [1742 ca.], matita e biacca su carta preparata, mm 416 x 275. Bologna, Raccolta Lercaro.



che, tra i presenti, non c'è Agostino Masucci. Ma l'anziano pittore ha ancora un ruolo di primo piano all'interno dell'Accademia¹¹: può quindi partecipare alle Congregazioni segrete, un organo superiore costituito dai soli Ufficiali (coloro che ricoprivano cariche per l'anno in corso) che opera un'azione di filtro rispetto alle questioni da discutere nelle sedute ordinarie, le Congregazioni accademiche. Dagli Statuti è noto che la procedura di ammissione per merito non era limitata alla sola seduta di approvazione, ma aveva inizio ben prima: l'artista che avesse desiderato essere eletto, infatti, doveva «supplicare» il Principe dichiarando il proprio «buon costume» e portando, a prova del valore artistico, un'opera di propria mano. La candidatura veniva vagliata dai membri della Congregazione segreta e solo allora, a fronte di un giudizio positivo, il Principe poteva proporla a tutti gli accademici, chiamati a loro volta a votare¹².

Non ci sono elementi per dare una lettura precisa dell'assenza di Masucci, ma è probabile che l'anziano maestro abbia svolto un fine lavoro di sostegno nei mesi precedenti, lasciando ora ai colleghi la responsabilità del voto finale¹³. Nella seduta successiva, il 7 maggio, Bottani prende formalmente possesso del ruolo consegnando 30 scudi e un olio su tela raffigurante *Sant'Anna, san Gioacchino e Maria*,

quale omaggio di ingresso¹⁴. È in questo quadretto – bozzetto del dipinto realizzato per la chiesa di Sant'Andrea delle Fratte in Roma – che si possono trovare le ragioni per ipotizzare che, davvero, l'ingresso dell'artista in Accademia sia legato alla presenza e al ruolo attivo, nella stessa, di Agostino Masucci. Bottani, infatti, sceglie un soggetto non casuale – la famiglia della Vergine – più volte affrontato del suo maestro, in ultimo non più tardi dell'anno prima nell'*Educazione della Vergine* per la chiesa del Santissimo Nome di Maria in Roma¹⁵. Anche tra 1721 e 1724, significativamente poco prima di venire ammesso all'Accademia, egli aveva realizzato gli ovali con *Sant'Anna e san Gioacchino* e la *Presentazione di Maria al Tempio* per la chiesa di Santa Maria in Via Lata¹⁶... e, non a caso, il formato ovale verrà adottato da Bottani per la redazione finale del suo dipinto. Ma l'artista fa di più: consegna una pittura in cui il viso della Vergine richiama quello dell'angelo con la corona di fiori realizzato nel 1740 sulla tela per Poggio Cinolfo. Si tratta chiaramente di un omaggio al maestro, tanto che, sebbene si tratti di un bozzetto, il volto è realizzato come un piccolo ritratto, genere da lui prediletto. È quindi evidente che Bottani, con strategie non dissimili da quelle attuate da altri, cerchi di rendere esplicito il richiamo a chi può rendersi promotore del suo ingresso.

Ma cosa significa entrare in Accademia per un artista già avviato? Ufficialmente fondata nel 1593 da Federico Zuccari e legata fin dalle origini alla Curia romana, l'Accademia di San Luca svolge un'azione primaria nel panorama culturale dell'epoca, offrendo ai giovani artisti la possibilità di una formazione concepita in stretto rapporto con l'esercizio del mestiere e con il riconoscimento sociale. L'introduzione al lavoro dei giovani più meritevoli si realizza specialmente attraverso i concorsi, ma anche per chi esercita già l'affiliazione diventa indispensabile per una riconosciuta affermazione e l'accesso a un certo tipo di committenza¹⁷. Dunque, Bottani entra e da subito partecipa attivamente: mai assente nelle sedute delle Congregazioni da maggio a novembre di quello stesso 1758, in settembre, in occasione della premiazione dei vincitori del Concorso Clementino, viene incaricato di distribuire i premi.

Il 19 ottobre, però, Agostino Masucci muore. A testimonianza di quanto la presenza dell'artista fosse legata a quella dell'anziano maestro si pongono le numerose assenze che, a partire dal dicembre 1758, si succedono per otto mesi, fino al luglio 1759. Non a caso il suo rientro coincide con l'ammissione di Lorenzo Masucci, figlio di Agostino, il 5 agosto 1759¹⁸. Da questo momento e fino al dicembre 1764 l'artista riprende una partecipazione attiva, tanto che il 6 gennaio 1760 viene eletto Provveditore di Chiesa e nominato Visitatore degli Infermi, incarico che, da Statuto, era affidato a «uomini di buon esempio»¹⁹.

Nel 1762 viene eletto Principe Mauro Fontana, quattro

2. G. Bottani, *Studio preparatorio per palafreniere*, s.d. [1765-69], sanguigna, matita e biacca su carta grigio-azzurra quadrettata, mm 421 x 270. Bologna, Raccolta Lercaro.



Da sinistra

3. G. Bottani, *Studio preparatorio per soldato con lancia*, s.d. [1765-69], matita su carta preparata, mm 411 x 274. Bologna, Raccolta Lercaro.

4. Giuseppe Bottani, *Nudo maschile seminginocchiato*, con asta nella mano sinistra, s.d., sanguigna e biacca su carta grigio-azzurra, mm 410 x 284. Bologna, Raccolta Lercaro.

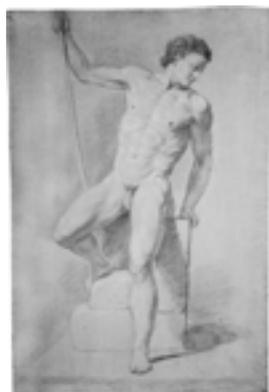


anni prima ammesso insieme a lui. Nell'assegnazione dei ruoli, questa volta Bottani sembra giocare una parte importante: dal verbale di seduta, infatti, emerge che «la Banca» – costituita dagli Ufficiali maggiori (il Principe e i due Consiglieri) – lo propone per la carica di Sindaco, che subito l'artista guadagna²⁰. L'incarico non è di poco peso in quanto consiste nel garantire l'osservanza delle leggi dell'Accademia e nella facoltà di revisionare i conti, procedendo autonomamente al saldo di spese fino a 10 scudi²¹... una prerogativa importante da riporre nelle mani di chi si considera affidabile.

Ancora per tutto il 1763 i verbali registrano una partecipazione assidua, mentre a partire dall'anno successivo Bottani inizia a defilarsi fino quasi a sparire per un lungo periodo, dal dicembre 1764 al gennaio 1769²². Come spiegare una così prolungata astensione dagli impegni istituzionali? Osservando il catalogo dell'artista emerge che tale arco temporale coincide con l'apice del successo. Infatti, attraverso l'ambiente accademico romano e le sue «tangenze» con quello dei Palazzi Apostolici, attraverso l'ammissione all'Accademia del Disegno di Firenze (9 gennaio 1762) e a quella Clementina di Bologna (3 ottobre 1763), nel corso degli anni Sessanta Bottani è riuscito a incrementare conoscenze e commissioni²³. Nel 1767, inoltre, viene coinvolto in una delle massime imprese per prestigio e impegno:

in occasione del matrimonio tra Andrea IV Doria Pamphilj e Leopolda di Savoia Carignano è incaricato di partecipare alla decorazione dell'appartamento nobile di Palazzo Doria Pamphilj²⁴.

Dunque, le assenze sembrano determinate da un impegno fitto e concreto «sul campo»: in effetti occorre specificare che si riferiscono a un momento «amministrativo» della vita accademica. Ma sull'altro fronte, quello didattico, qual è l'impegno di Bottani? La documentazione restituisce due soli riferimenti, entrambi connessi all'Accademia del Nudo in Campidoglio, una scuola pubblica e gratuita istituita da Benedetto XIV nel 1754 e posta sotto la gestione organizzativa dell'Accademia di San Luca²⁵. Il primo è contenuto nel verbale della seduta di Congregazione accademica del 16 dicembre 1759, che riporta puntualmente «[...] la nota de Maestri destinati per l'anno 1760 per l'Accademia di Campidoglio [...]»²⁶, secondo la quale Bottani è incaricato per il mese di giugno. Nella seduta precedente erano stati distribuiti «[...] i Libri di regolamento da praticarsi nell'Accademia del Nudo in Campidoglio mandati dall'E[minentissimo]mo Card[inale] Camerlengo»²⁷ Girolamo Colonna, oggi importantissimi per gli studi non solo in quanto permettono la comprensione delle dinamiche relative a insegnamento e prove di merito, ma anche perché rappresentano uno spartiacque tra la fase iniziale e una successiva, in cui, a partire dal 1758, si cerca di dare maggiore stabilità e compiutezza al sistema. Concepita come «Gymnasium»²⁸, ossia corso propedeutico a quelli dell'Accademia di San Luca, la Scuola del Nudo prevede lezioni quotidiane, da maggio a settembre, e poi ancora, da novembre ad aprile con la sospensione durante il carnevale. Lo scopo è far sì che i giovani iscritti acquisiscano padronanza tanto nel disegno del corpo attraverso la copia dal vivo di un modello nudo (in inverno), quanto nella traduzione di pieghe e panneggi (durante l'estate). A livello pratico, si chiede alla Congregazione di individuare annualmente dieci accademici cui affidare la direzione a turni mensili. E per incentivare i giovani, lo stesso Benedetto XIV stabilisce che ogni mese vengano attuati concorsi premiati con medaglie d'argento. L'avvio ufficiale si fa coincidere con la fondazione²⁹, ma da subito la gestione appare complessa, soprattutto in relazione all'impegno economico richiesto dalle premiazioni. Pertanto nei primi anni, fino al 1758, l'attività didattica non è consolidata: dalle annotazioni contenute in un «Registro di antichi premiati [...]»³⁰ si evince che l'insegnamento probabilmente si svolgeva perché i direttori sono sempre indicati. Ciò che, invece, non appare costante è l'andamento dei concorsi, saltuari, rivolti alle sole classi di pittura e senza distribuzione di premi. Solo dall'aprile 1758, sotto la direzione di Placido Costanzi, cominciano a essere registrate le prove per gli scultori e l'effettiva consegna delle medaglie. È quindi probabile, anche alla luce di



quanto riportato da Missirini nelle *Memorie*³¹, che Costanzi abbia davvero svolto un'azione orientata alla stabilizzazione: in quest'ottica, il Regolamento del 1759, firmato dal Camerlengo il 13 settembre, tre settimane prima della morte del Principe, appare una sorta di sua eredità.

Bottani, perciò, nel giugno 1760 deve attenersi alle norme fissate e portare gli studenti a una prova finale che consiste nella copia dal vero di pieghe e panneggi, in cui è eccellente³². Nel «Registro» ci si aspetterebbe di trovare i nomi dei vincitori; invece, in corrispondenza del mese di giugno è annotato: «Non è stato aprabato [sic] il Concorso da Sua Em[inentissimi]mo Sig[no]r e Card[inal]e Camerlengo e non sono eseguiti li premij»³³. Si apre quindi un problema. Stando al citato Regolamento il direttore in carica aveva la facoltà di stabilire i vincitori, sottoponendo poi la scelta al Camerlengo per l'approvazione. L'indicazione riportata, a una prima valutazione potrebbe sembrare una disapprovazione nei confronti della scelta di Bottani. In realtà, considerandola nel contesto d'insieme, sembra inquadrarsi in una situazione di generale difficoltà. La gravosità dell'impegno di garantire mensilmente medaglie in argento è ben presente al Camerlengo, che nel Regolamento del 1759 cirioscrive la questione con un sibillino «per quanto sia possibile»³⁴. Nei mesi successivi al giugno 1760, infatti, i concorsi cominciano a diradarsi fino a formalizzarsi, nel 1762, in una nuova modalità che ne comporterà l'attuazione solo due volte all'anno (tendenzialmente in marzo e in settembre) con un assetto simile a quello dei concorsi accademici³⁵.

Il secondo riferimento all'attività didattica svolta da Bottani è relativo all'aprile 1764: secondo il sistema in vigore, egli chiude il corso invernale dedicato al disegno del modello nudo e, insieme agli altri Maestri, è chiamato a valutare la prova finale, che questa volta ha luogo e si conclude con dei vincitori³⁶.

Ma in cosa consiste l'insegnamento? Lo studio del corpo nella sua condizione «naturale» è pratica antica, esercitata fin dal XV secolo e poi sopravvissuta, in periodo di Controriforma, nelle nascenti Accademie. Se dal punto di vista concreto si tratta di una prassi,

sul piano concettuale è all'origine di un dibattito che, iniziato con Vasari, si accende particolarmente nel corso del XVII secolo, con l'intento di focalizzarne meglio finalità e approcci. Proprio all'Accademia di San Luca, nel 1664, Giovan Pietro Bellori presenta la dissertazione su *L'idea del pittore, dello scultore e dell'architetto*, in cui definisce l'operazione artistica quale processo intellettuale che ha il suo punto di origine nella contemplazione della natura³⁷. Per spiegare il concetto di «contemplazione» Bellori affronta quello di «mimesi», definendone il significato in relazione alla pratica del disegno dal modello nudo. Egli chiarisce che ritrarre «con la mano dal naturale» non significa riprodurre esattamente, ma saper andare oltre la mera visione fisica per captare l'uomo nei suoi risvolti emotivi e psicologici. Se l'esercizio della copia in sé è utile per affinare la tecnica, il fine ultimo del Nudo – inteso come Nudo Accademico, cioè nella formalizzazione di genere artistico – è la resa dell'uomo *tout court*, nella sua complessità esteriore e interiore, in relazione all'attitudine (Atto) in cui è colto. Il limite chiaramente è rappresentato dal fatto che l'esigenza di un tempo lungo per lo svolgimento del disegno costringe il modello alla fissità, azzerando l'immediata correlazione tra gesto ed espressione.

Insegnare alla Scuola capitolina, dunque, significa, *in primis* condurre gli allievi all'acquisizione di una buona tecnica esecutiva attraverso una correzione costante dei loro lavori, impartendo anche nozioni relative a proporzioni e forme anatomiche³⁸. Poi, gettate le fondamenta, occorre stimolare un salto di qualità nell'osservazione del modello al fine di coglierne e tradurle in forma palpabile gli «umori». Avere la responsabilità di scegliere la posa, come il direttore è chiamato a fare, non è cosa da poco in quanto significa dare un orientamento concettuale all'insegnamento portando gli studenti a lavorare su determinate espressioni ricavate da tematiche proprie di generi diversi, dalla mitologia alla storia antica o sacra. Il senso ultimo di questa sorta di apprendistato, infatti, è la rappresentazione del corpo all'interno di scene complesse, nelle sue interazioni con altri corpi e con l'ambiente.

Da sinistra

5. G. Bottani, *Nudo maschile stante, di schiena, con mani che reggono un'asta*, s.d., sanguigna e biacca su carta preparata, mm 488 x 330.

Bologna, Raccolta Lercaro.

6. G. Bottani, *Nudo maschile seduto frontalmente, con braccio teso a reggere un'asta*, s.d., sanguigna e biacca su carta preparata, mm 428 x 287.

Bologna, Raccolta Lercaro.

7. G. Bottani, *Nudo maschile seduto, in atteggiamento di riflessione*, s.d., matita su carta preparata, mm 350 x 475.

Bologna, Raccolta Lercaro.

8. G. Bottani, *Nudo maschile seduto, in atteggiamento di riflessione*, s.d., matita su carta grigio-azzurra, mm 355 x 522.

Bologna, Raccolta Lercaro.

Da sinistra

9. G. Bottani, *Nudo maschile in atto di sporgersi in avanti*, s.d., matita e tracce di biacca su carta preparata, mm 459 x 344. Bologna, Raccolta Lercaro.

10. G. Bottani, *Nudo maschile seduto, in atteggiamento di disperazione*, s.d., sanguigna e tracce di biacca su carta grigio-azzurra, mm 405 x 275. Bologna, Raccolta Lercaro.

11. G. Bottani, *Nudo maschile seduto, con braccio teso a reggere un'asta*, 1770, matita su carta preparata, mm 527 x 364. Bologna, Raccolta Lercaro.

12. G. Bottani, *Nudo maschile seduto, con dorso della mano appoggiato sulla coscia* s.d., sanguigna e biacca su carta preparata, mm 502 x 346. Bologna, Raccolta Lercaro.



A testimonianza di un tale approccio si pongono gli altri nove disegni (figg.4-12) della collezione Lercaro: non studi preparatori, come i primi tre, ma Accademie, ossia “riflessioni” sulla rappresentazione del corpo nudo maschile in uno specifico atteggiamento. A eccezione di una, che reca la data «1770», le altre non sono datate. Tuttavia, trattandosi di studi autonomi e finiti sulla figura umana, sono da ricondurre a un periodo in cui, nell'artista, si manifesta l'esigenza di riflettere sul Nudo e sulla sua portata teorica. E quando mai Bottani può aver avuto questa necessità se non nel momento in cui si è dedicato all'insegnamento? L'arco temporale che si delinea è quindi piuttosto ampio: dal 1760 alla morte, avvenuta nel 1784. Entro l'autunno 1769, infatti, l'artista lascia Roma per prendere servizio a Mantova come direttore della Scuola di Pittura dell'Accademia di Belle Arti, dove applica l'intero bagaglio culturale maturato.

La qualità grafica, complessivamente alta, presenta qualche discontinuità di foglio in foglio: è quindi

ipotizzabile che la realizzazione sia avvenuta in fasi diverse. La fisionomia del modello, apparentemente ricorrente, non aiuta a circoscrivere la datazione in quanto è noto che, in questo genere, le caratteristiche individuali del soggetto sono “normalizzate”. Dal punto di vista formale le differenze riguardano innanzitutto l'uso del mezzo grafico, rappresentato in cinque casi dalla sanguigna e in quattro dalla matita. Il supporto è sempre la carta, “preparata” con tonalità ocra oppure utilizzata al naturale, e sulla quale l'artista definisce forme e contorni con un *ductus* grafico a volte netto, altre meno marcato. La struttura muscolare del corpo, ripreso da punti di vista e di illuminazione diversi, in generale è resa con accuratezza e indagata attraverso il chiaroscuro, ottenuto col tratteggio o con morbide sfumature e lumeggiature di biacca. Infine, la numerazione presente sul retro rivela l'inserimento in album secondo un progetto concepito da Bottani, oggi di difficile ricostruzione: la speranza è che lo studio proposto possa rappresentare un tassello di conoscenza in più.

1 Il cardinale Giacomo Lercaro, arcivescovo di Bologna dal 1952 al 1968, ha più volte pubblicamente espresso il suo interesse per l'arte quale strumento di elevazione del pensiero e dello spirito. L'ingresso dei disegni nella collezione personale si deve a un acquisto in anni non noti: Bologna, Archivio Fondazione Lercaro, *Inventario completo Villa San Giacomo*, album *Villa San Giacomo*/3, n. 1031.

2 Per la biografia di Bottani: *Giuseppe Bottani (Cremona 1717 - Mantova 1784)*, a cura di C. Tellini Perina, con contributi di G. Arcari, M.C. Silvestri, Roma 2000, con bibliografia precedente.

3 Per un approfondimento sulla figura e l'opera di Benedetto XIV in ambito culturale: *Benedetto XIV e le arti del disegno*, atti del convegno internazionale di studi di storia dell'arte (Bologna, 28-30 novembre 1994), a cura di D. Biagi Maino, Roma 1998. In particolare, sul ruolo svolto dai Musei pontifici nella formazione del gusto: S. Bordini, “*Studiare in un istesso luogo la Natura, e ciò che ha saputo far l'Arte*”. *Il museo e l'educazione degli artisti nella politica culturale di Benedetto XIV*, in *Benedetto XIV e le arti*, cit., pp. 385-393.

4 Agostino Masucci viene ammesso per merito all'Accademia di San Luca nel 1724 – Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico (da ora AASL) 28, *Catalogo degli Accademici di*

San Luca (di merito) dall'anno 1673, c. 8v, 11 giugno 1724) – dove ricoprirà vari ruoli e sarà Principe nel biennio 1736-38, quando entrerà l'allievo Stefano Pozzi. Per la sua biografia: V. Da Gai, *Massucci Agostino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 84 voll., Roma 1960, LXXII, 2008, *ad vocem*, con bibliografia precedente; oggi anche online: [http://www.treccani.it/enciclopedia/agostino-massucci_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/agostino-massucci_(Dizionario-Biografico)). Sull'Accademia di San Luca la bibliografia è vasta; qui si è fatto riferimento a: M. Missirini, *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di San Luca fino alla morte di Antonio Canova*, Roma, Nella Stamperia de Romanis, 1823; *I disegni di figura nell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, a cura di A. Cipriani, E. Valeriani, 3 voll., Roma 1988-1991; A. Cipriani, *Materiali per una storia della Galleria dell'Accademia di San Luca*, Roma 2012. Carlo Maratta, di cui Masucci è allievo, è protagonista indiscusso del classicismo di secondo Seicento e riformatore dell'Accademia al punto che Clemente XI, nel 1706, ne trasforma la carica di Principe (1664; 1699-1713) in *status a vita*.

5 È qui che, con tutta probabilità, Bottani conosce Pompeo Batoni, Stefano Pozzi e Gavin Hamilton, ritrovandoli, anni dopo, nelle sedute delle Congregazioni dell'Accademia di San Luca.

6 Il dipinto è stato studiato da Michela Ramadori, *L'Assunzione della Vergine della chiesa di Santa Maria Assunta a*

Poggio Cinolfo. *Un dipinto inedito di Agostino Masucci, Giuseppe Bottani e Stefano Pozzi*, Pietrasecca di Carsoli (L'Aquila) 2015. Secondo le ricerche, Masucci progetta l'impianto generale tra 1724 e 1730, interrompendo il lavoro in coincidenza della morte dei committenti. Dopo l'intervento di Bottani, sul dipinto, rimasto incompleto nella bottega di Masucci, tornerà Stefano Pozzi per terminarlo (1744-46 e 1756-61).

7 Documentati in: *Giuseppe Bottani*, cit., p. 72.

8 Ivi, pp. 108-109.

9 Civita Castellana, Orte, Sassola; Livorno, Milano, Pontremoli, Vicenza, Ancona, Casale Monferrato. Cfr. C. Tellini Perina, *Forma e norma in Giuseppe Bottani*, in *Giuseppe Bottani*, cit., pp. 9-68: pp. 26-30.

10 AASL, 51, *Decreti delle Congregazioni Accademiche dalli 28 Novembre 1751 a tutto Dicembre 1759*, cc. 114-116r.

11 Nel biennio in cui Costanzi è Principe, Masucci ricopre le cariche di «Rettore di Chiesa» e Assistente alle liti: AASL, 51, *Decreti*, cit., c. 108v; 111v.

12 *Ordini e Statuti dell'Accademia del Disegno de Pittori, Scultori, e Architetti di Roma, sotto il titolo, e padrocinio di San Luca, corretti, accresciuti, e confermati sotto gli auspizj del santissimo padre Clemente XI*, in Pelestrina, Nella Stamperia Barberina, 1716, pp. 27-30. Gli Statuti del 1716 resteranno in vigore fino al 1781.

13 A rafforzare la tesi proposta è il fatto che, da quanto riportato sul verbale, la discussione prosegue con un deciso richiamo all'imparzialità dei giudizi nei concorsi.

14 AASL, 51, *Decreti*, cit., cc. 116v-117r. Masucci questa volta è presente.

15 All'interno di un ciclo decorativo più ampio, a cui avevano preso parte anche Niccolò Ricciolini e Stefano Pozzi, membri dell'Accademia.

16 Masucci dipinge sei degli undici ovali costituenti il ciclo completo. Inoltre, nel 1723, aveva realizzato una *Sacra Famiglia con sant'Anna* per la basilica di Santa Maria Maggiore in Roma.

17 Cfr. R.M. Giusto, *Architettura tra tardo barocco e neoclassicismo: il ruolo dell'Accademia di San Luca nel Settecento*, Napoli 2003, p. 17. Più in generale, sulla nascita delle Accademie in Europa: N. Pevsner, *Academies of Art. Past and Present*, Cambridge 1940 (trad. it. a cura di L. Loviseti Fuà, *Le Accademie d'Arte*, Torino 1982).

18 AASL, 51, *Decreti*, cit., c. 136v.

19 *Ordini e Statuti*, cit., p. 19.

20 AASL, 52, *Decreti delle Congegazioni dalli 6 Gennaro 1760 sino alli 4 di Agosto 1771*, c. 30. Gli Statuti prevedono l'elezione di due Sindaci, stabilendo che almeno uno sia presente nelle Congregazioni accademiche, segrete e generali. Bottani è eletto primo Sindaco, Lorenzo Masucci secondo.

21 *Ordini e Statuti*, cit., pp. 13-15. Oltre i 10 scudi e fino a 25 occorre l'autorizzazione del Principe e dei Consiglieri; per cifre più alte è necessaria l'approvazione della Congregazione segreta.

22 AASL, 52, *Decreti*, cit., cc. 44-154. Nel 1763 è attestata un'unica assenza (20 novembre), nel 1764 una presenza discontinua, mentre dal 1765 al gennaio 1769 l'artista è registrato in pochissime sedute, sebbene risulti Sottosegretario (eletto il 4 gennaio 1767) sotto il principato di Andrea Bergondi (1767-68) e Custode dell'Accademia nonché Stimatore di Pittura (nominato il 1° gennaio 1769) sotto quello di Clemente Orlandi (1769-70).

23 C. Tellini Perina, *Nuovi contributi ai Bottani*, in «Paragone Arte», LVII (III serie), luglio 2006, 68 (677), pp. 72-80: p. 73.

24 Al ciclo decorativo, progettato da Stefano Pozzi, partecipano artisti già incontrati da Bottani in ambito accademico, come Antonio Nessi e Domenico Corvi. Bottani propone la *Nascita di Venere* e, in un secondo momento, *Ercole al bivio*. Si veda: *Giuseppe Bottani*, cit., p. 109-111.

25 Le vicende dell'Accademia del Nudo in Campidoglio sono state indagate da diversi studiosi; in questa sede si è fatto riferimento a: C. Pietrangeli, *L'Accademia del Nudo in Campidoglio*, in «Strenna dei romanisti», XX (1959), pp. 123-128; Idem, *L'Accademia Capitolina del Nudo*, in «Capitolium», XXXVII, 1962, 3, pp. 132-134; L. Barroero, *I primi anni della Scuola del Nudo in Campidoglio*, in *Benedetto XIV e le arti*, cit., pp. 367-384, con bibliografia precedente.

26 AASL, 51, *Decreti*, cit., c. 140v-141r.

27 Ivi, c. 139r. La distribuzione avviene il 18 novembre, dopo il ricordo di Placido Costanzi, morto a inizio ottobre. Il Regolamento è pubblicato interamente in: *I disegni di figura*, cit., III, 1991, pp. 198-199. La sua importanza è determinata anche dal fatto che il primo Regolamento (1754) non risulta in AASL, come si rileva in: L. Pirotta, *I "direttori" dell'Accademia del Nudo in Campidoglio*, in «Strenna dei romanisti», XXX, 1969, pp. 326-334: p. 327.

28 AASL, 166, n. 115, *Esemplare a stampa della Bolla di Benedetto XIV sulla scuola di pittura e scultura in Campidoglio*, 6 aprile 1754, pubblicato interamente in: *I disegni di figura*, cit., III, 1991, pp. 196-198.

29 In effetti la nomina del modello avviene nella seduta del 3 novembre 1754 e la prima lista di Maestri è deliberata in quella del 10 novembre: AASL, 51, *Decreti*, cit., cc. 51-56.

30 AASL, 33bis, *Nome e cognome di tutti i premiati alla Scuola del Nudo dall'anno 1754 al 1848; coll'indicazione del Professore direttore della Scuola*, in coperta.

31 «Regnando il Costanzi fu più avvedutamente ordinata la Scuola del Nudo sul Campidoglio. Oltre li Concorsi Capitolini erasi stabilito celebrare altre nobili gare pei giovani artisti nell'Accademia del Nudo [...]»: Missirini, *Memorie*, cit., p. 240.

32 Tellini Perina, *Nuovi contributi*, cit., p. 73.

33 AASL, 33bis, *Nome e cognome*, cit., c. 7r. La direzione è ricondotta a Bottani con incertezza poiché il cognome è aggiunto accanto a un altro (Tontini), espunto. Fa fede il verbale, già citato, del 16 dicembre 1759.

34 In: *I disegni di figura*, cit., III, p. 198. Sul costo delle medaglie e le spese di gestione dell'Accademia del Nudo: E. De Marco, *Lo studio del Nudo nell'Accademia Romana, da Clemente XII a Benedetto XIV*, in *Lambert Krahe (1712-1790). Maler. Sammler. Akademiegründer*, atti del convegno (Düsseldorf 2012), a cura di K. Bering, Oberhausen 2013 (Artificium, 43), pp. 105-124, n. 23. L'assegnazione annua per la Scuola stanziata dal Papa nel dicembre 1753 è di 300 scudi, portata a 900 nel dicembre 1756.

35 Le novità verranno recepite dal Regolamento del 1767, pubblicato in: A. Busiri-Vici, *Sessantacinque anni delle Scuole di Belle Arti della Insigne e Pontificia Accademia Romana denominata di San Luca* [...], Roma, Civelli, 1895, pp. 155-160.

36 AASL, 33bis, *Nome e cognome*, cit., c. 11r. Tra i vincitori vi sono artisti che emergeranno successivamente nei concorsi accademici: Giuseppe Belli, Antonio Primo, Salvatore Verni, Raffaele Secini e i più noti Pietro Paolo Panci e Andrea Scapuzzi.

37 Il discorso verrà pubblicato come introduzione a *Le Vite de' pittori, scultori e architetti moderni* (1672). La bibliografia su Bellori e l'*Idea* è ampia; qui si è fatto riferimento a: A. Cipriani, *Bellori ovvero l'Accademia*, in *L'idea del Bello. Viaggio per Roma con Giovan Pietro Bellori*, catalogo della mostra (Roma 2000), a cura di E. Borea e C. Gasparri, 2 voll., Roma 2000, II, pp. 480-482.

38 Roma, Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte, ms. 4, s.d., sul frontespizio, in greco: «En questo libro si racchiude tutta la notomia [...] cavata dalla notomia di Gioan Bologna. E con la misura del uomo cavata dall'Arretino [...]. Eo Giusepee Bottani o fatto questo libro per mio servizio, et sia studio per la accademia del Nudo».

Il Concorso Balestra del 1773 nelle prove di Vincenzo Pacetti e Giuseppe Martini

Ripercorrere la storia di una delle terracotte più conosciute e apprezzate della collezione dell'Accademia Nazionale di San Luca, il gruppo raffigurante *Achille e Pentesilea* (fig. 1) elaborato da Vincenzo Pacetti nell'ambito del Concorso Balestra del 1773¹, ha permesso di approfondire alcuni aspetti relativi a quella edizione del concorso, la seconda dalla sua istituzione. A testimoniare la considerazione di cui quella terracotta ha sempre goduto basterebbe notare che è la prima che venne inserita all'interno dell'inventario relativo alle sculture redatto sul finire degli anni Venti del Novecento, l'ultimo sino ad oggi elaborato dall'Accademia². Probabilmente tale stima era indice anche di quella lenta riscoperta del Settecento in atto a inizio secolo, tanto auspicata in quegli anni da Vincenzo Golzio proprio nel suo saggio sulle terracotte accademiche pubblicato

nel 1933³. Golzio, come gli altri studiosi che in seguito si sono interessati all'opera, lamentava la scomparsa della prova realizzata dal secondo concorrente, Giuseppe Martini, scultore di cui rimangono poche e frammentarie notizie⁴. Nato a Lucca probabilmente nei primi anni Quaranta del XVIII secolo, dopo un primo apprendistato presso Antonio Luchi si trasferisce a Carrara prima di arrivare a Roma attorno al 1769⁵. Come suggerito da Antonella Pampalone, è possibile che prima di partecipare alla prova accademica Martini e Pacetti abbiano seguito insieme le lezioni nella Scuola del Nudo tenute da Tommaso Righi in quegli stessi anni⁶. Tuttavia, quando si trovano a concorrere nella stessa competizione nel 1773, i due scultori hanno la medesima età ma notorietà e fama diverse: mentre, infatti, Martini ancora fatica ad emergere, per Pacetti questo è un anno estremamente importante in cui smette di "essere in riga di giovane e incominciare ad essere principale nello studio del fù Pacilli"⁷.

Il Concorso Balestra del 1773 aveva come soggetto uno dei temi cari alla produzione artistica tardo settecentesca, tratto da Pausania e da Quinto Smirneo⁸. La commissione giudicatrice era composta da affermati artisti⁹; attorno alla prova si era creato un clima di grande attesa risolto solo apparentemente nella nomina di Vincenzo Pacetti e di Giuseppe Martini, rispettivamente primo e secondo classificato. Tuttavia, dopo poco tempo, e probabilmente non senza aspre polemiche, il verdetto venne modificato, nominando vincitori *ex-aequo* i due artisti. Che questa decisione non abbia entusiasmato Pacetti emerge chiaramente dalla omissione del nome dell'altro vincitore nei *Giornali*. All'interno di questi si legge: «ebbi il primo premio nel Concorso Balestra con gran aplauso di tutto il pubblico per essere stata specialmente la prova in singolar grado oltre il gruppo». In realtà, proprio dal *Diario* di Pacetti emerge che *il plauso* non fu unanime e che solo per l'intervento favorevole di Agostino Penna non gli venne assegnato il secondo premio¹¹. Mentre dalla lettura dei verbali accademici non sembra esserci stato alcun tentennamento in fase di giudizio nei confronti della terracotta di Pacetti, dai documenti conservati risulta invece che Martini era pronto a richiedere una revisione del verdetto, poiché "senza aggravio per l'Accademia e senza conto di altra medaglia avrebbe desiderato esser nominato secondo premio, già che sapeva che il suo modello era stato in parte da alcuni considerato per primo, con altre giuste ragioni portate con modestia e buon grado si risolvevano n. 4 dei 5 [scultori] che furono al giudicato di accordargli



1. V. Pacetti, *Achille e Pentesilea*, 1773, terracotta. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

la grazia»¹². Ma chi, probabilmente, non volle che il primo premio fosse assegnato anche a Martini fu proprio Agostino Penna, molto vicino allo scultore romano per quasi tutta la sua carriera¹³. Contrario a Pacetti fu forse Andrea Bergondi, al tempo principe dell'Accademia, con il quale, è noto, Pacetti ebbe spesso rapporti instabili¹⁴.

Tuttavia, più che la premiazione di Martini, fu proprio la prova di Pacetti ad aver sollevato un polverone, al punto tale che la terracotta stessa venne addirittura danneggiata. È lo stesso Pacetti a raccontare gli eventi quasi dieci anni dopo la prova; l'11 giugno 1782 scrive: «O accomodato il modello che feci per l'anno 1773 per il concorso Balestra al quale gli avevano portata via la testa della Donna, avevano staccato dalla base ed altre roture, è stato da me riaggiustato e riportato a S. Luca in loco più sicuro»¹⁵ (figg. 2-3). Tutto ciò non bastò a placare gli animi, tanto che qualche anno dopo, il 6 novembre 1785, scrive Pacetti che: «Si è trovata affissa una carta, fuori della chiesa di San Luca, quale era contro il mio modello del concorso Balestra del anno 1773; ora dimostravano chiaramente che non volevano soffrire di vederlo esposto con qualche distinzione, perciò rilevavano alcune cose che tanto al mio giudizio che di altri, parmi non esservi in detto modello. La detta carta era piena di croniche esagerazioni; io di tutto ciò me ne rido, perchè l'invidia nel mondo non principia da mè, mà c'è lo trovata e ce la lasserò». E ancora, poco tempo dopo: «Nella Congregazione è venuto un biglietto cieco contro di me mandato da supposti giovani di Campidoglio, richiedendo che si levi il modello esposto del Achille, fingendo di restare disonorati, essendo esposto il mio e non quelli modelli di altri concorsi, minacciando che non facendosi, avrebbero affissi per tutti i siti pubblici di Roma delle satire o manifesti; a tutto questo l'Accademia se ne rise e non diede udienza di simili ragazzate»¹⁷.

Se fino ad ora non è mai stato possibile il confronto con la prova di Martini, considerata da tutti gli studiosi dispersa, il riconoscimento della paternità di Martini per il gruppo in terracotta finora privo di attribuzione conservato nella Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti rappresenta un'occasione interessante per colmare questa lacuna, nonché una possibilità di ulteriori riflessioni sull'operato dei due artisti (fig. 4). Osservando il gruppo conservato nel museo toscano è evidente come questa scultura abbia molte caratteristiche comuni alle prove di concorso accademiche. La dimensione e il soggetto sono direttamente confrontabili con quelle della terracotta realizzata da Pacetti per il concorso Balestra¹⁸. È noto come la scelta del tema della prova s'inserisca appieno all'interno del gusto degli anni Settanta del Settecento che fa della ripresa dell'antico il modello di elaborazione formale anche della produzione artistica contemporanea. Non sorprende quindi che

la terracotta realizzata da Pacetti sia un chiaro richiamo al celebre *Gruppo del Pasquino*, di cui le versioni più conosciute sono certamente quelle fiorentine sotto la Loggia de' Lanzi e presso il Tesoro dei Granduchi di Firenze¹⁹ (figg. 5-6). È probabile che Pacetti si sia rifatto non tanto alle versioni della Signoria o di Palazzo Pitti quanto piuttosto alla copia realizzata da Raphael Mengs per l'Accademia fiorentina, a lungo conservata all'interno del suo studio romano²⁰. A tal proposito è interessante sottolineare che a suggerire il tema del concorso accademico sia stato lo stesso Mengs, che probabilmente permise a Pacetti di studiare la copia in suo possesso durante la fase di realizzazione della terracotta. Il riferimento al *Gruppo del Pasquino* avviene in maniera quasi pedissequa, apportando poche modifiche determinanti, tra le quali certamente emerge l'inserimento della base montuosa dal contorno mosso e frastagliato al di sotto dei due Eroi, volta a creare quell'ambientazione scenica che invece non è presente nel marmo della Signoria e che neppure si ritrova nella terracotta di Martini. A questo si aggiunge il drappo mosso alle spalle di Achille che restituisce movimento al gruppo, accentuandone il senso rotatorio e il *pathos* della narrazione. Tutti elementi che, come sottolinea Golzio, legano quest'opera di Pacetti alla produzione artistica barocca di matrice berniniana²¹. Il volto di Achille viene alzato e non è più rivolto verso la giovane Regina, ma colto in un momento successivo allo stupore e all'innamoramento, già nell'atto di disperarsi per la perdita avvenuta. La struttura piramidale del *Gruppo del Pasquino* viene mantenuta nella prova di Pacetti e diventa determinante per focalizzare lo sguardo dell'osservatore sul volto pieno di dolore di Achille²². Nelle fattezze lo si è accostato al *Laocoonte*, ma i riferimenti probabilmente possono essere rintracciati nella *Testa tipo "Pasquino"* conservata ai Musei Vaticani²³ (fig. 11). In tal senso sembra importante notare come quest'ultima fosse stata rinvenuta da Gavin Hamilton nel 1769 al Pantanello insieme ad altri due frammenti e che, per la vicinanza tra lo scozzese e lo scultore, sicuramente fosse nota a Pacetti già prima di andare ad arricchire la collezione clementina²⁴. L'interesse dello scultore per il ritrovamento di Hamilton è testimoniato anche dal disegno del *Busto di Menelao* conservato al British Museum²⁵ (fig. 12). Da questo marmo è ripreso non solamente l'elmo frigio macedone, ma anche la decorazione ai suoi lati, facente probabilmente riferimento all'educazione di Achille al seguito del Centauro Chirone. Il resto del gruppo è quasi una copia di quello oggi sotto la Loggia de' Lanzi. Rispetto a quest'ultimo, identico è anche l'avanzamento del ginocchio destro e della spalla destra dell'Eroe e una rotazione del gomito, non presenti nel grande marmo presso il Tesoro dei Granduchi e invece fondamentale per tracciare quella



2-3. V. Pacetti, *Achille e Penthesilea*, 1773, terracotta. Dettagli dei danneggiamenti. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

4. G. Martini, *Achille e Penthesilea*, 1773, terracotta. Firenze, Palazzo Pitti, Galleria d'Arte Moderna.



diagonale che dal basso crea movimento e alza il ritmo della composizione²⁶. La terracotta di Martini, anche se meno raffinata dal punto di vista tecnico, è maggiormente attinente al passaggio in cui “egli gli toglie la visiera, e sorpreso dalla bellezza s’innamora” che costituisce il momento attorno al quale si snoda la vicenda del concorso. Tutta l’attenzione è così posta sul gesto di Achille colto nell’istante in cui si scopre il volto e sorpreso ammira quello della Regina delle Amazzoni. L’elmo dell’Eroe diventa così uno dei punti sul quale si concentra l’attenzione dello spettatore cambiando completamente nella tipologia rispetto a quello realizzato da Pacetti. Martini rimane fedele all’iconografia che vuole l’elmo di Achille caratterizzato da una folta criniera con scene di

guerra aventi probabilmente valenza narrativa scolpite sulla superficie. Cambia così tutto il vestiario dei due Eroi che sembrano piuttosto riferirsi alla trattatistica medievale più che al modello antico. Quasi completamente privo di attributi, l’Achille pacettiano viene rappresentato senza calzari, che vengono invece mantenuti e finemente lavorati nell’Eroe di Martini. A terra sono presenti lo scudo e le frecce per Achille e la sciabola propria dell’Eroina Amazzone. Ma è soprattutto il gesto di Penthesilea, che con il braccio destro alzato mostra ancora il suo attaccamento alla vita, che per Martini si discosta ancora dalla figura esanime di Patroclo. Mentre nella Penthesilea di Pacetti il braccio destro della Regina cade senza vita lungo il fianco, riprendendo così ancora una volta il gesto analogo del gruppo marmoreo, nel gruppo di Martini è sollevato e rivolto verso l’osservatore. Nella prova di Martini il braccio della Regina è ancor più il gesto di Achille, seppur fondamentali per mantenere l’attinenza alla traccia di concorso, interrompono quella struttura piramidale che è dominante nel *Gruppo del Pasquino* e che viene attentamente mantenuta da Pacetti. La scena risulta così più equilibrata e probabilmente non riesce a rendere in modo convincente lo sforzo di tenere col solo braccio il corpo della donna, forse perché ispirato non tanto dal Gruppo della Signoria, quanto piuttosto dal gesto compiuto dal Menelao del Tesoro dei Granduchi di Firenze. I panneggi inoltre sono più pesanti e il mantello di Achille cade in maniera più regolare attorno al corpo dell’Eroe. Tuttavia, è da riconoscere il tentativo da parte di Martini di rielaborare il modello antico attraverso una riflessione maggiormente libera del tema classico. La terracotta di Pacetti invece sembra quasi confermare il giudizio di Hug Honour che lo vuole: «scultore di grande tecnica più che di originalità, che dà il meglio di sé nel tardo barocco più che nel neoclassicismo canoviano che abbraccerà tardi e riluttante»²⁷. La carriera di Martini dopo il riconoscimento del Concorso Balestra fece fatica a consolidarsi e lo scultore spesso dovette ricorrere proprio ai contatti e alle amicizie di Pacetti per avere commissioni. Tra queste la più rilevante si dimostra essere quella con il consigliere Reiffenstein che nei primi anni Novanta del Settecento doveva aver già visto e apprezzato diverse opere nello studio dell’artista decidendo così di commissionare una copia dell’*Apollo del Belvedere* per la realizzazione della quale Martini si avvale dell’apporto dello stesso Pacetti²⁸. Evidentemente soddisfatto del lavoro compiuto, ancora Reiffenstein stanziò l’ingente somma di 227 scudi per l’accomodamento della società che ancora Martini teneva in vita con il cognato²⁹. E sarà proprio Pacetti a scrivere: «Adi 28. Dopo varj congressi mi è riuscito fare l’accomodamento frà il Signor Martini ed il Signor Giovan Pietro Fraccini, mà per riuscirne non vi voleva altro che la pazienza mia»³⁰. Alcuni anni più



5. G. Martini, *Achille e Penthesilea*, 1773, terracotta. Firenze, Palazzo Pitti, Galleria d'Arte Moderna.

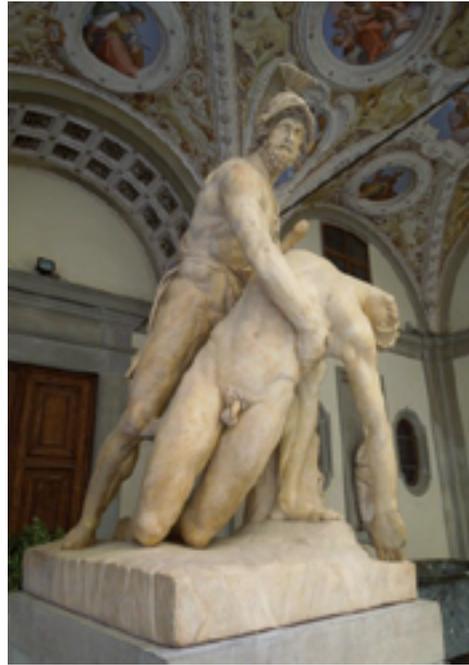
6. G. Martini, *Achille e Penthesilea*, 1773, terracotta. Particolare dell'elmo. Firenze, Palazzo Pitti, Galleria d'Arte Moderna.

7. V. Pacetti, *Achille e Penthesilea*, 1773, terracotta. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

8. V. Pacetti, *Achille e Penthesilea*, 1773, terracotta. Particolare dell'elmo. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.



tardi la vicinanza di Pacetti a Martini si manifestò anche sotto le vesti ufficiali di principe dell'Accademia: come tale Pacetti è «pregato di andare a vedere le sue opere per giudicare cosa egli può meritare il giorno e di ciò ne chiede un attestato»³¹. Tra le opere sottoposte al giudizio di Pacetti vi era anche l'unica scultura che con certezza può essere attribuita a Martini, ossia il Monumento a Federico II nel parco del castello di Neu-Herdenberg: alto oltre cinque metri, il gruppo



9. *Menelao e Patroclo (Gruppo del Pasquino)*, marmo. Firenze, piazza della Signoria, Loggia de' Lanzi.

10. *Menelao e Patroclo (Gruppo del Pasquino)*, marmo. Firenze, Tesoro dei Granduchi.

11. *Testa tipo "Pasquino"*, marmo. Musei Vaticani.

12. *Menelao e Patroclo (Gruppo del Pasquino)*, inchiostro nero su carta. London, British Museum.

dovette essere sollevato con un argano «presso lo studio dello scultore in strada Rasella e ricavato da un sol marmo di Carrara, tanto per il ben ideato disegno, che per la perfezione del lavoro ha riportata la generale approvazione non solo dei diversi personaggi, che ne hanno avuta l'ingerenza, ma ancora delle molte persone intendenti, che lo hanno attentamente osservato»³². Agli inizi degli anni Novanta del XVIII secolo lo studio di Martini è ancora luogo d'interesse tanto che nel *Diario* Pacetti sottolinea come presso lo scultore si trovi «del tutto perfezionato un gruppo rappresentante un Esculapio, e Minerva con l'Ambrosia, che tiene in mano la testa di Medusa. Quest'opera d'invenzione del medesimo ricavata da un sol masso di marmo senza alcuna macchia dagli intendenti è reputata per una delle migliori sculture moderne»³³. Tuttavia, nonostante il pubblico apprezzamento, il mercato romano non è fiorente, e il momento di riscatto per lo scultore lucchese sembra arrivare solo quando decide di lasciare Roma per dedicarsi all'insegnamento di scultura presso la sua città, storicamente carente di grandi scultori. Così, il 6 settembre del 1793, il Consiglio accademico lucchese «appoggiato e subordinato all'offizio delle Nuove Arti acconsente e si obbliga a quanto è stato decreto dall'Ecc^{mo} Consiglio in favore del med^o. Eccettuando perciò che prima dei due anni e dopo che avrà stabilito in Patria il suo studio, e della ottenuta annuale gratificazione come dal Memoriale, l'onere di dovere insegnare la liberale professione»³⁴. A tale scopo gli vengono erogati a titolo gratuito ben ottocento scudi da destinare alle «spese necessarie per il sito, e adattamento dello studio» e altri seicento



in un secondo momento per il trasferimento dell'intero studio da Roma³⁵. La volontà di trasferire lo studio a Lucca, oltre che motivata dalle poche commissioni e dal nobile scopo di «pubblico vantaggio, all'uso di quello di Carrara, ed ammaestrare quei giovani che a tal professione si vorranno applicare», era stata dettata anche dal ritrovamento da parte dello scultore di cave di marmo adatte «a qualunque lavoro»³⁶. La bellezza e la varietà dei materiali scoperti gli presentarono la possibilità che di essi se ne potesse fare il commercio allo stato grezzo e l'estrazione per la lavorazione. Tuttavia, la fortuna di Martini in vita, e il giudizio che ancora su di lui permane, dopo oltre due secoli, sono condizionati dal tragico destino che coinvolse le due

spedizioni che nel 1793 avrebbero dovuto portare a Lucca i materiali dello studio romano dell'artista. La prima imbarcazione su cui erano undici cassoni e bauli si fermò dapprima a Civitavecchia, dove fu svincolata solo dopo il versamento di un'altra ingente somma di denaro; poi, a causa di un rovesciamento, «li pervennero le cose in pessima condizione»³⁷. Sorte ancora peggiore toccò alla seconda spedizione di ben diciannove cassoni e bauloni di «somma grandezza» che, «predati dal Corsaro Barbaresco» e recuperati dalla flotta napoletana, finirono venduti in un'asta pubblica a Napoli³⁸. Bisogna tuttavia considerare che le opere trasportate in queste spedizioni rappresentano solo la parte dello studio che a Martini rimaneva in seguito all'accomodamento con il cognato Giovanni Pietro Faccini e per il quale, si è detto, solo due anni prima era stato risolutivo proprio l'intervento di Pacetti³⁹. Mentre la fortuna di Martini naufragava, quella di Pacetti sembrava avviarsi proprio verso Firenze, sospinta anche dal particolare apprezzamento verso il tema del Concorso da parte del granduca Pietro Leopoldo e, alla morte di questi, del suo successore Francesco II con il quale, proprio attraverso l'Accademia di San Luca, Pacetti era da poco entrato in contatto⁴⁰. Sarà proprio lo scultore romano a inviare nel novembre 1793 «la

lettera dell'Accademia al Gran Duca di Firenze [Francesco II] per essere stato iscritto all'Accademia medesima come Accademico d'onore»⁴¹. La nomina del granduca arrivava pochi mesi dopo il tentativo di Pacetti di vendergli, attraverso l'intermediazione del cavalier Onofrio Boni, direttore delle Fabbriche Reali, l'*Ercole giacente, al tempo* conservato ancora nel suo studio⁴². La vicinanza con il direttore fiorentino avrebbe garantito a Pacetti un gran numero di commissioni per oltre vent'anni⁴³ e al Boni la nomina ad Accademico di San Luca⁴⁴.

Malgrado non sia stato possibile accertare quali circostanze portarono effettivamente alla «uscita» della terracotta di Martini dalle collezioni accademiche⁴⁵, risultano evidenti le capacità di Pacetti di sfruttare a proprio vantaggio, anche dopo venti anni, il soggetto del Concorso Balestra presso il granduca di Toscana, stringendo legami evidentemente fruttuosi se, qualche tempo dopo, Giovanni Duprè rilevava che, in via del Palagio a terreno del Palazzo Borghese a Firenze, vi era un «magazzino di anticaglie dei signori Fratelli Pacetti»⁴⁶ dove poter trovare quadri di Scuola fiorentina, terrecotte di Luca della Robbia, statuette di bronzo, busti di marmo di Scuola romana, stipi d'ebano intarsiati in pietra dura, avorio e altri oggetti d'arte antica.

Questo studio si è sviluppato seguendo una indicazione di Francesca Sabatelli, docente di modellato presso il Liceo Artistico "Porta Romana" di Firenze. A lei i miei sentiti ringraziamenti anche per il sostegno e i proficui suggerimenti offerti con generosità durante le ricerche.

1 Il Concorso Balestra era normato dal chirografo di Clemente XIII prendendo come modello il Concorso Clementino, ma con soggetti tratti dalla storia antica, e differenziandosi da questo anche per non prevedere una prova *ex tempore*. Per altre informazioni sul tema tra tutti si veda A. Cipriani, scheda opera, in *Fasto Romano. Dipinti, sculture, arredi dai palazzi di Roma*, a cura di A. González-Palacios, Roma 1991, p.110 e P. Russo *Il Concorso Balestra del 1801. Struttura del concorso e tipologia della festa*; in *Le "scuole mute" e le "scuole parlanti". Studi e documenti sull'Accademia di San Luca nell'Ottocento*, a cura di P. Picardi, P.P. Racioppi, Roma 2002, pp. 301-324

2 Inventario redatto sotto la presidenza dell'ing. Tullio Passarelli nel 1928. Probabilmente l'ordine di inventario è stato seguito iniziando proprio dalle opere esposte all'interno delle sale accademiche di via Bonella. Ringrazio Giulia De Marchi per questa segnalazione.

3 Sono esemplificative le parole con le quali Vincenzo Golzio denuncia la mancanza che all'epoca si riscontrava di «trattazioni generali del nostro Settecento» e la tendenza a far inghiottire il Settecento romano «per tre quarti dal truculento secolo che lo precede, e per l'altro quarto assorbito, quasi ne fosse l'anticipazione, dal primo Ottocento». V. Golzio, *Le terrecotte della R. Accademia di S. Luca*, in «Annuario della R. Accademia di S. Luca», IV, 1914/1931, Roma 1933, pp. 23-71.

4 Olivier Michel ricostruisce come Martini sarebbe subentrato a Poncet assieme al cognato Giovanni Pietro Faccini nella conduzione dello studio in via Rasella, in un primo tempo adibito a rimessa di carrozze. Negli stessi anni Martini realizza su disegno di Chinard diversi medaglioni,

dimostrando quel legame con i francesi, e in modo particolare con i lionesi, che merita ancora di essere approfondito. Si veda O. Michel, *Vivre et peindre à Rome*, Ecole Française de Rome, Palais Farnese, 1996 p. 242.

5 La data di arrivo a Roma sembra provata da una lettera non datata in cui Martini stesso dichiara la sua permanenza presso diverse città «ed in ultimo anni ventiquattro nelle Accademie di Sculture di Roma», che devono esser stati quelli precedenti al 1793, anno in cui partì per Lucca. Si veda: Archivio di Stato di Lucca, *Offizio sopra le Nuove Arti*, reg. 3°.

6 A. Pampalone, *Vincenzo Pacetti. Stralcio di un diario di lavoro*, in *Neoclassico*, Trieste 2004, 25, 12 - 53

7 *Roma 1771-1819: i Giornali di Vincenzo Pacetti* a cura di A. Cipriani, et al., Pozzuoli, 2011, p.9. Alla morte di Pietro Pacilli nel 1772, l'intero studio venne donato a Pacetti (tranne i marmi venduti dalla moglie in un secondo momento) che era presente in bottega sin dal 1766. in Pampalone, *Vincenzo Pacetti*, cit., pp. 20-22.

8 La traccia del Concorso per la scultura era: «essendo venute le Amazzoni in ajuto de'Trojani, il giovane Achille nella battaglia s'incontra con Pantasilea loro Regina, e la ferisce a morte; egli gli toglie la visiera,, e sospreso dalla bellezza s'innamora, e si crucia di dolore vedendola spirare sulle sue braccia». In *Lode delle Belle Arti*, 1773, p.7.

9 La commissione era composta da Francisco Preciado Presidente della Commissione, Sindaci lo scultore Agostino Penna e il pittore Nicola La Piccola. Cristoforo Unterperger Provveditore pittore, Carlo Giuseppe Ratti Provveditore di Chiesa. Censori: l'architetto Francesco Navone e lo scultore Tommaso Righi mentre Principe dell'Accademia era Andrea Bergondi. Mengs svolgeva le funzioni di Primo Consigliere e l'architetto Clemente Orlandi Secondo. In *Lode delle Belle Arti*, cit, p.59.

10 *Roma 1771-1819*, cit., p. 4.

11 La vicenda viene ben ricostruita da Antonella Pampalone

attraverso il confronto delle notizie riportate nei *Giornali* e quelle pubblicate nel *Diario* di Viterbo. Si veda Pampalone, *Vincenzo Pacetti*, cit., p. 27.

12 AASL, vol. 53, cc. 331-v, 34r.

13 La vicinanza di Penna e Pacetti viene spesso testimoniata all'interno del *Giornale*. Oltre a lavori in diversi progetti, come a Palazzo Ruspoli o per il gruppo della Minerva per il Principe Chigi, sono numerose le occasioni in cui Penna è chiamato a stimare le opere di Pacetti e quelle in cui quest'ultimo interviene per aiutare economicamente l'amico «che si trova in miseria». *Roma 1771-1819*, cit., p. 8.

14 Il rapporto tra Andrea Bergondi e Vincenzo Pacetti meriterebbe una riflessione apposita. In questa sede basterà notare che dopo un primo forte rifiuto dell'anziano di candidare il giovane Pacetti ad accademico, rispondendo «che non si fosse mosso questo tasto», vi fu tra i due una riconciliazione che tuttavia durò poco. *Roma 1771-1819*, cit., p. 5. Alcuni nomi vicino a Pacetti come Corvi, Giansimoni, Penna e La Piccola furono nel 1780 tra i maggiori promotori «di levare dal Principato il Signor Bergondi, da essere Accademico il Signor Ceccarelli», in *Roma 1771-1819*, cit., p. 8. Nel febbraio 1785, nonostante tra i due vi siano stati incontri e encomi sui rispettivi lavori, Pacetti così commenta la decisione di Bergondi di «far Principe Cavaceppi, e che egli nomini un altro per la sua impotenza, sperando che cada sopra Bergondi medesimo» in *Roma 1771-1819*, cit., p. 45. A questi seguiranno altri dissidi, come quello avvenuto nel 1786, quando Pacetti scrive: «Sono andato ad assistere alle Prove; mi sono molto amareggiato, ed attaccato in pubblica Congregazione con Bergondi, il maligno, per fare ammettere al concorso Cammillo». *Roma 1771-1819*, cit., p. 61.

15 La notizia che Pacetti annota sul *Giornale*, viene puntualmente riportata da Antonella Pampalone (si veda Pampalone *Vincenzo Pacetti*, cit., p. 30). Allo stato attuale la terracotta presenta diversi interventi di restauro nel piede destro dell'Eroe, nello scudo e nel collo di Penteselea. Questi interventi si rendono interessanti proprio in quanto restauro storicamente documentato. La mano di Penteselea deve essersi danneggiata in anni non lontani, poiché risulta ancora attaccata nella foto pubblicata da Golzio nel 1933. Ringrazio Davide Fodaro, restauratore dell'ISCR, per le osservazioni sullo stato conservativo della terracotta.

16 *Roma 1771-1819*, cit., p. 55.

17 *Roma 1771-1819*, cit., p. 56.

18 Le dimensioni della terracotta conservata a Palazzo Pitti sono cm 77 x 37 x 36, quindi leggermente superiori rispetto a quella di Pacetti (cm 69 x 47 x 47), ma è una differenza tollerata nelle prove di Concorso. La terracotta è stata recentemente oggetto di un restauro che ha interessato la mano destra della Regina oltre che il fianco destro di Achille. Ringrazio per la segnalazione Simonella Condemi, direttrice della Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti.

19 Con *Gruppo del Pasquino*, oltre quello adiacente Palazzo Braschi, si fa comunemente riferimento ai due gruppi fiorentini, il primo era stato scoperto nel 1570 e fortemente voluto da Cosimo I Medici per essere collocato a sud di Ponte Vecchio e per esser infine trasferito alla fine del XVIII secolo sotto la Loggia de' Lanzi; un secondo a cui probabilmente deve aver guardato Giuseppe Martini già a Roma in casa di Francesco Soderini e poi inviato a Firenze dal 1560 anch'esso per volere di Cosimo I Medici è attualmente conservato sotto il nome di *Gruppo di Patroclo e Menelao*, presso il Tesoro dei Granduchi di Firenze. vd. Tesoro dei Granduchi, O.D.A. 1911 N.601, Tesoro dei Granduchi, Galleria degli Uffizi, Firenze (già Museo degli Argenti).

20 Copie successivamente utilizzate da Carradori. Quelle stesse copie che probabilmente Pacetti ebbe occasione di studiare per la realizzazione della terracotta per il Concorso Balestra del 1773. Su queste opere del Mengs si veda G. Capocchi in *Palazzo Pitti: la Reggia rivelata*, a cura di L. Agostiniani, L. Baldini, G. Capocchi, A. Fara, D. Heikamp, Firenze 2003, p. 75.

21 Golzio, *Le terrecotte*, cit., p. 45.

22 La medesima composizione viene riutilizzata da Pacetti in un marmo con *Bacco e Arianna* più volte andato invenduto a Venezia e Milano (vedi Semenzato 16/10/2004 n. 91, Finarte Venezia 06/06/2010 n. 524, Finarte Milano n. 456).

23 Si ritiene più consono riferire l'opera al Menelao piuttosto che al corpo di Achille recuperato da Aiace (sul tema si veda R. Wünche, *Pasquino*, "Mübchner Jahrbuch der bildenden Kunst", 42, 1991, pp. 7-38. Sulla fortuna del *Gruppo del Pasquino* si veda G. Lugli, *Osservazioni sul gruppo Menelao e Patroclo volgarmente detto il Pasquino*, in *Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, Milano, 23.1929/30, 207-225, pp. 1-19.

24 La vicinanza di Hamilton e Pacetti che emerge dalla lettura dei *Giornali* potrebbe essere già esemplificata da quanto scrive Pacetti: "Adi 27. 7bre 1791. Ho fatto ottenere à M.r Hamilton la licenza dal Signor Principe Borghese di poter cavare nelle sue tenute (cosa difficile à otteneri): si veda *Roma 1771-1819*, cit., p. 119. La testa "tipo Pasquino" in Vaticano è stata da Lugli messa in relazione con una seconda testa di Menelao conservata nel castello di Goluchowie nel Palatinato di Posnania e rinvenuta al tempo di Alessandro VII in una cloaca nei pressi del Governo Vecchio. Si veda E. Ferrazza, scheda opera, in *Il Settecento a Roma*, a cura di A. Lo Bianco e A. Negro, Cinisello Balsamo 2005, p. 295.

25 La datazione del disegno va probabilmente messa in relazione con lo studio dell'opera e quindi anticipata ai primi anni Settanta del XVIII secolo. British Museum 2010, 5006.1707.

26 Elementi questi che assieme ai riccioli sotto l'elmo corinzio e al panneggio dell'Eroe sono stati determinanti per ricondurre alla mano di Pacetti la terracotta di Marte in collezione Lemme. Si veda R. Carloni, *Pietro Bracci, Francesco Antonio Franzoni, Vincenzo Pacetti questioni di committenza e di attribuzioni*, in *Sculture romane del Settecento (Studi sul Settecento romano)*, 3, 2003, p. 210.

27 H. Honour, *Pope-Hennessy, John Wyndham: Italian high Renaissance and Baroque sculpture* (recensione), in "The connoisseur", 155, 1963, p. 372.

28 Il 28 gennaio 1792 Pacetti scrive: «Sono stato dal Signor Martini per correggere la copia che stà facendo per il Signor Consigliere Refeinstein dell'Apollo del Belvedere acciò lo termini bene». *Roma 1771-1819*, cit., p. 163.

29 Il 25 ottobre 1792 Pacetti scrive: «Ho ricevuto dal Signor Consigliere Refeinstein scudi 227 da doversi consegnare al Signor Giuseppe Martini e Pietro Faccini per l'accomodamento fatto frà loro con la mia mediazione e forza grande nella divisione della società». *Roma 1771-1819*, cit., p. 130.

30 *Roma 1771-1819*, cit., p. 130.

31 *Roma 1771-1819*, cit., p. 114.

32 L'opera è stata commissionata nel 1786 dal generale Joachim Bernhard von Prittwitz per esser collocata nel parco del Castello di Neuhardenberg nel Brandeburgo. Si veda *Diario Ordinario*, 30 giugno 1792, n. 1826, p. 17. Sul Monumento a Federico II si veda A.S. Meyer, "Nobili sassi". *La scultura esposta a Roma durante il Pontificato di Pio VI (1775 - 1799)*, in *Antonio Canova: la cultura figurativa e letteraria dei grandi centri italiani. Vol. 1.: Venezia e Roma. Atti della III settimana di Studi Canoviani*, a cura di F. Mazzocca, G. Venturi, Ist. Studi su Canova, 2005, p. 168.

33 Si veda *Diario Ordinario*, 30 giugno 1792, n. 1826, p. 17.

34 Archivio di Stato di Lucca, *Offizio sopra le Nuove Arti*, reg 3°.

35 Tuttavia, anche se in alcune lettere viene indicato come prestato a titolo gratuito, in realtà si può intendere la gratuità del prestito come esente da un tasso di interesse alla restituzione, che ci sarebbe comunque dovuta essere, ma dilazionata in rate da 25 scudi l'anno. Inoltre Martini avrebbe dovuto esercitare la sua professione a Lucca entro e non oltre i sei mesi dalla data di ricezione del prestito. Archivio di

Stato di Lucca, *Primo Governo democratico della Repubblica Lucchese*, n. 492.

36 Archivio di Stato di Lucca, *Primo Governo democratico della Repubblica Lucchese*, n. 492.

37 *Ibid.*

38 Martini il 18 febbraio cercò di recuperare tutta la sua *robba* attraverso Fontani, spedizioniere a Ripa, che aveva diverse amicizie alla Corte di Napoli. La lista dei beni comprendeva: “*un cassone consistente di n. 110 pezzi di quadri la maggior parte con cornice dorate di diverse grandezze, la maggior parte originali di buoni e diversi autori, che formavano la somma di almeno di scudi 2000*”. Un altro cassone che tra biancheria, mortai di bronzo, utensili di ferro, modelli di creata, disegni e libri, viene stimato da Martini stesso di un valore di circa 800 scudi. Un altro ancora che tra statue grandi e piccole, teste e bassorilievi formava “*un copioso studio*” del valore di 300 scudi. Il totale della seconda spedizione viene stimato nella ragguardevole cifra di 3600 scudi comprese spese per imballaggi, gabelle, trasporti e dogane. Archivio di Stato di Lucca, *Primo Governo democratico della Repubblica Lucchese*, n. 129.

39 Come riportato da A. Pampalone fu determinante il ruolo di Pacetti nella risoluzione della società di Martini e del cognato Faccini: si veda Cipriani 2011, p. 118. Il 20 settembre 1791: «*Il Signor Martini è venuto a pregarmi di essere mediatore dell'accomodamento con il di lui cognato Fraccini, e mi ha portato le carte dell'interessi frà loro*”. Una settimana dopo, il 28 settembre: «*Dopo varj congressi mi è riuscito fare l'accomodamento frà il Signor Martini ed il Signor Giovanni Pietro Fraccini, mà per riuscire non vi voleva altro che la pazienza mia*». *Roma 1771-1819*, cit., p. 119.

40 Pacetti, nominato Accademico di merito nel 1779, era divenuto direttore della Scuola del Nudo in Campidoglio nel gennaio del 1785, e poi, all'unanimità, era stato eletto principe una prima volta nel dicembre del 1796 e nuovamente nel 1801. A. Cipriani (scheda opera), in *Fasto romano, dipinti, sculture, arredi dai palazzi di Roma*, a cura di A. González-Palacios, Roma 1991, p. 111.

41 *Roma 1771-1819*, cit., p. 141. E ancora: «*13. 9bre 1795. Hò esatto dalla posta di Firenze scudi 32. per pagamento di due teste vendute al Cavalier Boni per servizio del Gran Duca. anzi la cambiale di scudi 32. l'ho esatto nel Banco degl'eredi Manzi*». *Roma 1771-1819*, cit., p. 162.

42 *Roma 1771-1819*, cit., p. 135. La scultura poi venne venduta al Museo Pio Clementino e il disegno che doveva precedere la vendita del pezzo al Gran Duca, gli ritornerà indietro solo molto più tardi: «*Adi 27. aprile 1812. Hò ricevuto il disegnino dell'Ercole giacente dal Cavalier Onofrio Boni speditomi da Firenze, ove lo mandai anni sono al fu Tommaso Cavalier Puccini, acciò proponesse la statua per la Galleria del Gran Duca, che possedevo avendola in seguito venduta al Museo Clementino ove esiste; detto disegno l'hò ricevuto dal Signor Pietro Faustini a me incognito*». *Roma 1771-1819*, cit., p. 44.

43 L'amicizia tra Boni e Pacetti è addirittura precedente al Concorso Balestra. È Pacetti stesso nel gennaio 1771 a scrivere: «*Il Cav. Boni mi diede da fare il gruppo della Niobe e molte altre figurine in machiette di cera bianca che servirono per un certo tempietto e mi regalò otto fiaschetti di oglio prezioso di Fiorenza e un paio di calzette di seta*». *Roma 1771-1819*, cit., p. 3; e, ancora, il 23 ottobre 1779 poco dopo la nomina ad accademico «*Il Cavalier Boni mi scrive che posso ordinare il marmo per la figura della Santa Margarita da Cortona perche presto verrà in Roma con scudi 300. per darli in conto*» *Roma 1771-1819*, cit., p. 7; indice anche della libertà di cui disponeva Pacetti nella gestione del patrimonio accademico è emblematico quanto riporta il giorno 19 e 20 dicembre 1783: «*Il Cavalier Boni mi a sodisfatto del suo debito dei scudi 100. per il suo incomodo gli ò regalato una medaglia d'argento di quelle che abbiamo noi accademici nella Accademia del Nudo*». *Roma 1771-1819*, cit., p. 30

44 *Roma 1771-1819*, cit., p. 153.

45 Nell'inventario dei beni dell'Accademia redatto dopo il 1834 la terracotta di Martini risulta ancora posta sopra uno degli armadi della Galleria; nel 1909 non è più citata tra le sculture del patrimonio accademico.

46 G. Duprè, *Scritti minorie e lettere di Giovanni Duprè*, Firenze, 1885, p. 66

La presenza degli incisori in Accademia durante la dominazione francese

Il periodo di dominazione francese fu per l'Accademia romana di San Luca denso di novità e di grandi cambiamenti. Nell'arco di pochissimi anni all'interno di questo istituto avvenne una vera piccola rivoluzione, che si concretizzò con la disponibilità di adeguati mezzi economici e l'assegnazione di nuovi importanti incarichi e prerogative. Ciò accadde nella fase napoleonica, poiché il precedente periodo "giacobino" non fu sufficiente per apportare significative variazioni all'interno dell'Accademia, la cui sede fu inizialmente sigillata perché scambiata per una pia corporazione. L'equivoco si chiarì, ma la conseguenza più evidente delle vicende politiche negli anni 1798 e 1799 si limitò ad un alternante ripetuto cambiamento della denominazione del capo dell'Accademia: da Principe a Presidente e viceversa. Il rapido processo di rinnovamento, compiutosi a partire da 1810, fu solo in parte arrestato dalla restaurazione del potere politico del papa. L'Accademia conservò comunque i segni profondi della eccezionale propulsione innovativa di quel periodo, sia nelle sue attività seguenti, prime fra tutte la didattica, sia nella composizione del corpo accademico e, di conseguenza, delle collezioni accademiche.

Uno dei fenomeni più curiosi avvenuti in questa Accademia sotto l'influenza francese è il rapporto del

tutto nuovo e un po' ambiguo con gli artisti incisori, che riguardò contemporaneamente chi operava in rame e acciaio e chi in pietre dure. La loro presenza fu immediata e importante, sebbene contrastata, e nonostante il brusco ridimensionamento del ruolo degli incisori all'interno dell'Accademia 'restaurata', rimasero acquisiti il riconoscimento e l'autonomia della loro arte. Mai prima nella storia dell'Accademia si era loro attribuito il diritto di farne parte a pieno titolo e, se incontriamo fra gli accademici di merito precedenti anche artisti noti incisori, si era sempre provveduto ad inserirli in una delle tre classi 'principali' delle arti: pittura, scultura e architettura. Emblematici i casi Piranesi, eletto specificatamente come architetto, benché donasse per l'occasione la splendida raccolta delle sue incisioni¹, o di Robert Strange che al momento della nomina nel 1763 si impegnò ad inviare un disegno o una miniatura a testimonianza della sua ammissione fra i pittori, poiché, dice il documento, l'Accademia non «pratica per ora l'introduzione de incisori»².

Finalmente negli statuti francesi del 1812 si stabilisce di scegliere gli accademici di merito anche fra coloro che si distinguono nei "principali rami" delle arti, come la prospettiva, il ritratto, l'incisione in rame ed in acciaio e l'intaglio in pietre dure.

Così divennero membri dell'Accademia nell'arco di pochissimi anni: Luigi Pichler, Pietro Bettelini, Giuseppe Girometti, Giuseppe Cerbara, Nicola Morelli, Giovanni Folo, Pietro Fontana, Antonio Ricciani, tutti nel 1812, Federico Gmelin nel 1814, Benedetto Pistrucci e Giovanni Antonio Santarelli nel 1816³. Nell'Archivio Storico dell'Accademia si conservano numerosi documenti interessanti per la ricostruzione delle rispettive biografie e produzioni⁴. Particolarmente ricca è la testimonianza documentaria relativa al Cerbara, grazie al generoso e ordinatissimo lascito di scritti e opere effettuato nel 1906 dai nipoti Scipione, Tito e Pompeo Bonfilj, che fu esposto nelle sale accademiche lo stesso anno, per l'imponente commemorazione del cinquantenario della morte⁵. Oggi purtroppo questa collezione risulta incompleta, la documentazione che ancora si trova in archivio è comunque determinante per la conoscenza della figura dell'incisore; abbiamo il libro di documenti e autografi riguardanti le raccolte di punzoni e medaglie e gli elenchi dei suoi più importanti lavori in pietre dure e con, con notizie sulle relative committenze⁶.

La presenza in Accademia dello stesso Cerbara, di Morelli, Gmelin e Pistrucci è ricordata anche dai loro ritratti, che vi sono tuttora conservati⁷ (figg. 1-4).



1. G.B. Biscarra, *Ritratto di Giuseppe Cerbara*, olio su tela. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

Ma già nel 1817 le nuove discipline artistiche furono ufficialmente relegate al ruolo di arti secondarie, con l'ammissione per un massimo di quattro rappresentanti ciascuna all'interno dell'Accademia⁸. Posizione sancita poi negli statuti del 1818. Da allora comunque, nonostante le limitazioni nel ruolo e nel numero, la presenza degli incisori fu continua e importante. Non ebbe realizzazione, ma deve essere considerato, per comprendere la misura e l'indirizzo della riforma prevista dai francesi, il progetto rivoluzionario di De Gerando, di annessione della Calcografia all'Accademia: fu approvato dalla Consulta, che il 10 dicembre 1810 emanò un decreto che prevedeva anche il trasferimento della Calcografia nella nuova sede accademica nell'edificio d'Aracoeli appena terminati i lavori di adattamento; amministratore della Calcografia sarebbe divenuto il direttore delle scuole accademiche; il Consiglio d'amministrazione sarebbe stato composto dal prefetto in qualità di presidente, dal sindaco di Roma, dal direttore e da due membri dell'Accademia nominati dal prefetto su presentazione del sindaco. L'ingerenza politica sarebbe stata fortissima, a scapito dell'autonomia degli artisti romani⁹.

È significativo che già nel 1810, in occasione della grande festa organizzata il 16 agosto per la ricorrenza dell'onomastico di Napoleone (che cadeva il 15 di agosto), e per la distribuzione in Campidoglio dei premi dei concorsi, l'Accademia, su ordine della Suprema Consulta, si occupò di raccogliere ed esporre oggetti di belle arti del disegno, compresi cammei, stampe, disegni, mosaici, arazzi, proposti dai rispettivi autori. Questa mostra, nelle sale del Campidoglio, affiancava quella delle opere risultate vincenti nei concorsi e viene ricordata anche nella relazione a stampa della premiazione.

In altre stanze vicine, a cura dell'ispettore generale Colizzi, erano esposti gli oggetti «delle arti e delle manifatture di necessità, di comodo e di lusso» partecipanti ad un altro concorso. Nel processo verbale che ne fu pubblicato, troviamo indicate alcune opere di intaglio, ma è sorprendente la quantità di incisioni esposte accanto a pitture e sculture anche nella mostra curata direttamente dall'Accademia. Il Missirini ricordò nelle sue «Memorie» questa esposizione, ma confuse nella descrizione le tre cerimonie capitoline organizzate dall'Accademia nel periodo di occupazione francese, nell'agosto e nel dicembre 1810, e nell'agosto 1812; l'elenco delle opere che lui pubblicò presenta qualche errore ed omissione rispetto al documento originale¹⁰.

Questa apertura dell'Accademia agli incisori sull'onda dei nuovi rivoluzionari avvenimenti dovette trovare forti resistenze interne. Il segnale più immediato ed evidente fu il fallimento del progetto di insegnamento delle arti incisorie, unica iniziativa completamente disattesa nel grande innovamento delle scuole accademiche.

Nel novembre 1810 si pubblicarono i nomi dei



A sinistra

2. C. Morelli, *Ritratto di Nicola Morelli*, olio su tela. Roma, Accademia di San Luca.

3. L. Basiletti, *Ritratto di Guglielmo Federico Gmelin*, olio su tela. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

Sopra

4. A. Busiri Vici senior, *Ritratto di Benedetto Pistrucchi*, olio su tela. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.



candidati alle nuove cattedre da istituire, fra le quali figuravano quelle per l'incisione in pietre, incisione in rame, incisione in medaglie, intaglio in scagliola, intaglio in legno¹¹. Quando poi queste materie furono escluse dal nuovo ordinamento delle scuole, si ebbero ripetute proteste, soprattutto da parte degli incisori su rame, sia tramite le personalità politiche del momento, sia con scritti ufficialmente rivolti all'Accademia; Folo e Bettelini si offrirono di

insegnare gratuitamente, visto che la giustificazione dell'Accademia per l'esclusione delle loro cattedre era stata l'insufficienza dei fondi¹².

Un susseguirsi di lettere ed incontri, con l'intervento diretto di Canova, portò l'unico risultato di una delibera per cui si rinunciava all'istituzione delle cattedre di incisione, per non danneggiare chi già operava a Roma, creando un soprannumero di artisti specializzati in questa disciplina. L'Accademia aveva ottenuto anche una dichiarazione sottoscritta da diversi incisori che supportavano questa tesi e manifestavano la loro piena soddisfazione per essere finalmente ammessi nell'Accademia e nei suoi concorsi¹³. Ma in realtà neppure il premio previsto per questa arte non fu mai assegnato e solo alcuni di essi furono poi eletti accademici¹⁴. Nel 1812, dopo le prime nomine, ancora fu presentata una opposizione anonima al loro ingresso¹⁵. È curioso che Pietro Bettelini avesse firmato nella stessa data, 25 gennaio 1812, sia la lettera con cui si offrì di insegnare in Accademia, sia il documento di 'conciliazione' degli incisori, con cui essi rinunciavano alla cattedra, apprezzando l'ammissione in Accademia. Forse proprio la sua maggiore 'docilità', rispetto all'atteggiamento tenuto dal Folo, che era stato tra l'altro il promotore della prima protesta ufficiale a stampa, fece ottenere al Bettelini 19 dei 21 voti nella votazione per scegliere fra i due chi avrebbe potuto insegnare in una eventuale futura cattedra¹⁶. Bettelini inoltre aveva studiato presso l'Ospizio di San Michele mentre Folo era giunto da Venezia direttamente nello studio Volpato.

Le tensioni generate dall'atteggiamento del corpo accademico dovevano essere forti se Valadier, (particolarmente sensibile ai problemi degli incisori perché per decenni direttore della Calcografia), scrisse a Canova per raccomandargli di affrontare questo «gelosissimo quesito» con «avvedutezza per non essere soggetti ad inaspettata violenza» e affinché l'Accademia «non possa progressivamente riceverne amarezze». In questa lettera del 27 gennaio 1812 fra l'altro, egli dà per certa l'esclusione della cattedra di incisione, suggerendo di stamparne le motivazioni; ma in realtà solo il 2 febbraio si svolse la votazione ufficiale che avrebbe respinto l'ipotesi di istituire questo nuovo insegnamento¹⁷. Negli anni che seguirono si ebbero altri più timidi tentativi del Camerlengo di creare una cattedra di incisione, ufficialmente rigettati dal Consiglio accademico nel 1826 e ancora documentati nel 1830 e 1833¹⁸, ma non vi fu mai presso l'Accademia pontificia una scuola di incisione, in netto contrasto con quanto avveniva nelle altre accademie italiane ed europee, che chiamarono fra i loro professori i maggiori incisori del tempo fin dalla fine del Settecento, potenziando le iniziative didattiche sotto l'influenza francese¹⁹.

La cattedra di incisione a Roma esistette unicamente nell'Ospizio Apostolico di San Michele; d'altronde

anche presso la Calcografia quando, dopo l'Unità d'Italia, si istituì una scuola di incisione, era dedicata a pochi artisti selezionati già capaci di disegnare e incidere, una scuola di perfezionamento si potrebbe dire: venne affidata a Tommaso Aloisio Juvara e nel 1872 fu approvato il regolamento²⁰. Questa scuola ebbe breve durata e anche i progetti didattici che seguirono erano destinati a incisori già avviati alla professione.

Per comprendere la situazione in quei primi anni dell'800 degli incisori su rame a Roma, numerosi più che altrove e di notevole livello, è necessario ricordare l'esistenza e l'importanza di due istituti che ne accentrarono e ne influenzarono l'operato e la formazione: la Calcografia Camerale e l'Ospizio Apostolico di San Michele, ambedue strettamente connessi all'Accademia di San Luca. La Calcografia, dotata di fondi regolari per la prosecuzione di serie iconografiche e nuovi acquisti che incrementassero e aggiornassero le proprie collezioni, rappresentava il principale riferimento professionale di questi artisti. L'Ospizio di San Michele, istituto unico, innovativo, era nato con fini assistenziali, ospitando vecchi e ragazzi bisognosi, e già nel XVIII secolo aveva suscitato l'ammirazione di governanti di altri stati, che vollero imitarne l'impostazione²¹. All'interno dell'Ospizio vivevano, in ali diverse del fabbricato, "putti cattivi", in un vero riformatorio, e "putti buoni", bambini e ragazzi orfani o bisognosi, cui venivano insegnate arti meccaniche, esercitate nei laboratori interni all'istituto, e arti liberali, per poter poi vivere dignitosamente conoscendo un buon mestiere. Fra questi, da sempre, si trovavano anche "pensionari", per i quali veniva versata una retta, o putti ammessi per "nomina" di alcune famiglie nobili. Già Clemente XI istituì lo studio degli arazzi e "per esso le scuole elementari di belle arti"²², ma nel corso del XVIII secolo le scuole d'arte crebbero per importanza, furono affidate a validi maestri e dotate di notevoli strumenti didattici. La relazione di Giuseppe Vai del 1779 ricorda proprio come «per ciascheduna poi delle arti liberali viene prescelto, e stipendiato dal Pio Istituto un capace professore col peso di ammaestrare i Giovani a loro affidati...» e che gli alunni d'estate frequentassero la Scuola del Nudo in Campidoglio, d'inverno disegnassero «all'uso delle Accademie i corretti modelli delle Statue più eccellenti di Roma coll'uso del solito lume» e che si assegnassero premi in denaro ai più meritevoli²³. Tosti nella Relazione del 1832 riferendosi in particolare all'incisione in rame, scrive: «scuola stata di sommo splendore in Roma, poiché la prima a stabilirsi con aperto insegnamento almeno in Italia, illustre anche al presente per tanti allievi insigni...»²⁴.

I documenti del fondo dell'Ospizio di San Michele conservati presso l'Archivio di Stato di Roma confermano lo svolgimento di una regolare attività didattica pubblica, del tutto innovativa, qualificata e influente nella formazione di diversi incisori fra i

più noti²⁵. Certamente nel Settecento studiarono nell'Ospizio Giovanni Balzar, Angelo e Nicola Bertini, Pietro Bettelini, Pietro Bombelli, Angelo Campanella, Giovanni Battista Dasori, Demetrio Dragon, Luigi Fabri, Vincenzo Feoli, Ludovico Ferretti, Domenico Marchetti, Antonio Poggioli, Domenico Pronti, Antonio Ricciani, Pietro Paolo Ruga, Cristoforo Silvestrini, Camillo Tinti, Bartolomeo Tomberli²⁶. Si conservano anche le carte relative alle commissioni di opere all'interno dell'Ospizio e ai premi riportati.

Venivano ammessi alunni non solo romani, ma di ogni parte d'Italia, ed "esteri".

Le note relative all'alunno Pietro Bombelli, entrato il 13 settembre 1745²⁷, riportando che «fu posto al disegno, e poi il primo cominciò la incisione de rami...» farebbero datare l'inizio di questo insegnamento alla seconda metà degli anni '40 del Settecento: forse anche questa iniziativa è da inquadrare nel momento di fermento riorganizzativo dello stato pontificio voluto da Benedetto XIV e dal suo Segretario di Stato Silvio Valenti Gonzaga, cui pure fu affidata la Calcografia dal 1747 al 1756.

Dall'anno 1758 le scuole d'arte ebbero un proprio capitolo nella contabilità dell'istituto, e le notizie delle spese per la scuola di disegno e pittura, e per la scuola di incisione su rame, divengono più dettagliate e precise; gli strumenti didattici venivano aggiornati con regolarità, furono acquistati stampe, libri, modelli in legno, gessi²⁸.

Il livello d'insegnamento era senz'altro buono, se diversi ragazzi dell'Ospizio si aggiudicarono i premi della Scuola del Nudo, presieduta a rotazione da artisti accademici, fra i quali più volte Domenico Campiglia, Direttore della Calcografia²⁹. Un incisore affermato come Giovanni Volpato affidò due suoi figli alla formazione del San Michele³⁰.

Nell'Ospizio Apostolico la carica di maestro veniva ricoperta a vita, o per lo meno finché vi fosse la possibilità di esercitarla; della scuola di disegno e pittura era responsabile in quel tempo Salvatore Monosilio, cui nel 1762, anno in cui fu eletto accademico di San Luca, venne riconosciuta una gratifica ulteriore per l'impegno e gli ottimi risultati del suo insegnamento e al quale, oltre allo stipendio, erano concessi gratuitamente due mezzanini nel fabbricato; nel 1776 fu sostituito da Antonio Concioli, maestro ancora nei primi anni dell'800. Anch'egli divenne accademico: l'iscrizione che si legge sul suo ritratto lo ricorda proprio come «direttore del disegno» nell'Ospizio (fig.5).

La scuola di incisione, dedicata alle tecniche sia del bulino sia dell'acquaforte, diretta da Girolamo Rossi fino alla sua morte (9 febbraio 1761)³¹, passò a Felice Polanzani, cui venne affiancato dal maggio 1777 un coadiutore, Antonio Fiori. Questi diventò titolare della cattedra alla morte di Polanzani, dal dicembre 1779 e la conservò certamente per tutto il secolo.



5. A. Concioli attr., *Ritratto di Antonio Concioli*, olio su tela. Roma, Accademia Nazionale di San Luca. Nell'iscrizione dipinta in basso: «Antonio Concioli da Gubbio pit.re fatto Accadem.co l'anno 1781 Direttore del disegno nel V. O. Ap.lico».

Nel 1759 fu istituita nell'Ospizio di San Michele una bottega di "Santaro", affidata a Filippo Gismondi, per la quale gli allievi incisori eseguirono molti lavori, traendone qualche profitto. Lo stampatore a disposizione degli alunni era Bartolomeo Cappelli. L'insegnamento dell'architettura fu introdotto nel 1763, affidandolo nella Congregazione Generale del 12 giugno a Francesco Pannini, figlio di Giovanni Paolo (1738-10 aprile 1800). È datato al 30 luglio dello stesso anno il primo contratto di Pannini junior con la Calcografia per l'esecuzione di disegni per una serie delle più belle vedute di Roma (alcune furono incise proprio dal collega Polanzani), progetto editoriale di grande fortuna, che portò nel 1771 alla stipula di un nuovo contratto con il quale veniva riconosciuto a Francesco Pannini un ruolo istituzionale in Calcografia come disegnatore di vedute, con un compenso fisso annuale; ancora nel 1788 fu stipulato un altro contratto per la produzione di vedute «casarecce», di cui pure era «spacciatore privativo»³².

Anche la scuola di architettura nell'Ospizio fu regolarmente attiva, dotata di strumenti spesso rinnovati, compassi di vari tipi e tiralinee, e fornita dei migliori testi e stampe di studio.

Nell'anno 1809 ancora si trovano registrati rimborsi spese per i maestri dell'Ospizio: Paolo Anzani per l'architettura, Giovanni Battista Dasori per l'incisione e Antonio Concioli del disegno, a quest'ultimo per il materiale necessario agli alunni



Da sinistra

6. J.N. Strixner, *Ritratto di Massimiliano I Giuseppe di Baviera*, litografia. Roma, Biblioteca dell'Accademia Nazionale di San Luca.

7. J.N. Strixner, *Annunciazione*, di M. Schoen, litografia. Roma, Biblioteca dell'Accademia Nazionale di San Luca.



frequentanti la Scuola del Nudo in Campidoglio dal mese di aprile a settembre³³. Poi non risultano nei bilanci voci specifiche per le scuole d'arte: nel periodo 'francese' forse l'attività didattica rallentò, o comunque restò in attesa di una riorganizzazione, era proprio allora che si progettava di introdurre un regolare insegnamento dell'incisione in Accademia. Con la restaurazione proseguirono regolarmente le lezioni; nel 1816, nella ricevuta di pagamento di 100 scudi per il dipinto del S. Michele Arcangelo per la chiesa dell'Ospizio, Francesco Giangiacocone viene definito «pittore coadiutore esercente al S.r Antonio Concioli Maestro del Disegno»³⁴; a Ricciani, maestro di incisione, nel 1818 venne assegnata la cattedra nell'Accademia di Napoli e fu sostituito da Domenico Marchetti. Nel corso dell'800 furono introdotte nuove materie: il papa Leone XII appena eletto volle l'insegnamento dell'incisione di medaglie e cammei³⁵, affidato a Giuseppe Cerbara fino al maggio 1854; si moltiplicarono le specializzazioni di intaglio, in pietre dure, in tenero, in avorio, in legno, in marmo, in scagliola³⁶.

La mancata istituzione della cattedra di incisione su rame in Accademia non era dovuta alla assenza di interesse o apprezzamento per l'incisione, ma alla volontà di non turbare l'equilibrio della situazione esistente, che vedeva già dal '700 a Roma

la possibilità dello studio regolare dell'incisione presso una struttura pubblica, caso unico in Europa, e la presenza di un istituto governativo dal quale ricevere commissioni lavorative. Piuttosto si puntò a codificare il controllo da parte dell'Accademia dell'attività incisoria a Roma, già fiorente, tramite la gestione dei due tradizionali e gloriosi istituti camerali. Nell'800 molti dei docenti nell'Ospizio di San Michele furono accademici di San Luca³⁷, così come in Calcografia i componenti della Commissione consultiva che si riunì con cadenza mensile a partire dal 18 dicembre 1829 per la gestione artistica e tecnica dell'istituto, era composta da quattro accademici: Durantini, Minardi, Thorwaldsen e Valadier; nel 1834 il tesoriere Tosti, attribuendo alla Commissione prerogative sia amministrative, che artistiche, chiamò a farne parte anche gli incisori Pietro Fontana, accademico, e Domenico Marchetti, Maestro d'incisione all'Ospizio Apostolico³⁸.

Per quanto riguarda i ripetuti tentativi del Camerlengo di istituire in Accademia una cattedra per l'incisione, penso si debbano collegare alla lunga contesa per il controllo della produzione incisoria fra il Camerlengo e il Tesoriere: da quest'ultimo in realtà dipendevano sia l'Ospizio, dove si curava la formazione e l'avviamento alla professione, che la Calcografia, centro di conservazione e produzione; ancora nel 1834, quando il Tesoriere Tosti riorganizzò e rilanciò l'attività in Calcografia, fallì un tentativo del Camerlengo di reclamarne per sé la competenza, in quanto istituto di conservazione e documentazione artistica³⁹. Il Camerlengo, pur essendo il riferimento governativo dell'Accademia, si trovava dunque escluso dalla gestione diretta dell'arte incisoria, all'epoca di notevole rilievo e diffusione nel mondo artistico. Ma l'affidamento ai membri dell'Accademia della gestione delle attività in Calcografia e nell'Ospizio, se da un lato era motivo di prestigio per queste due istituzioni, dall'altro ne legava indissolubilmente gli orientamenti e le scelte all'Accademia di San Luca.

Anche dopo l'Unità d'Italia venne confermato il ruolo degli Accademici: per i componenti della commissione della Calcografia si trova sempre specificata l'appartenenza all'Accademia.

È curioso poi rimarcare la particolare considerazione riservata dal corpo accademico romano alla tecnica litografica già a partire dal periodo "francese", espressa in diverse occasioni e confermata dal discreto numero di litografie ancora presenti in Accademia.

Proprio in questi anni giunsero in dono i primi prodotti di questa nuovissima tecnica artistica; il principe di Baviera, accademico d'onore nel 1810 (fig. 6), inviò le preziose litografie dei disegni nel suo museo, eseguite da Johann Nepomuk Strixner e Ferdinand ottenendo entusiastiche lodi e ringraziamenti⁴⁰. Queste opere sono ancora conservate, parte in biblioteca e parte in archivio⁴¹ (fig. 7).

Il favore incondizionato per questa grande novità dell'arte calcografica, per cui se ne prevedeva una grande e rapida diffusione⁴², sorprende se paragonato alle reazioni delle altre accademie italiane, generalmente ben più aperte e coinvolte nei confronti degli incisori tradizionali, ma forse proprio per questa ragione più prudenti nei confronti delle rivoluzioni tecniche. Non risultano però in Accademia testimonianze dell'attività precoce e poco conosciuta di Giovanni Dall'Armi, lo scienziato trentino che introdusse la litografia a Roma, primo in Italia, con patente del 4 gennaio 1808, a conferma del tradizionale distacco totale dalle audaci iniziative private, in specie se legate ad imprese commerciali.

Vorrei infine sottolineare come gli effetti di questo contatto diretto dell'Accademia con le arti incisorie nel periodo "francese", per quanto limitato, siano riscontrabili nello studio degli inventari delle raccolte accademiche.

Numerose furono le opere di arte glittica e medaglie la cui acquisizione risale proprio al momento storico qui esaminato o, se posteriore, è comunque conseguente a quei particolari avvenimenti e importanti sono i doni degli artisti eletti accademici in quegli anni. La ricerca nell'attuale collezione accademica ha sì evidenziato, rispetto alla consistenza precedente al trasloco nell'attuale sede, la dispersione di parecchi oggetti, facilitata dalle loro dimensioni e da una minore attenzione alla loro conservazione rispetto a quella per le opere di "arti principali", dimostrata anche dalla estrema scarsità di inventari relativi a questo materiale, ma è stata anche l'occasione per 'riscoprire' e riattribuire opere dimenticate, quali medaglie, coni o cammei di importanti artisti come Cerbara, Pistrucci o Girometti⁴³. Di Cerbara ho potuto visionare attualmente quarantaquattro medaglie (figg. 8, 8a), la raccolta completa delle impronte in scagliola dei suoi lavori in pietre dure, con accurato indice redatto dalla figlia Luisa (figg. 9, 9a), altre sette impronte di medaglie, trentacinque punzoni e otto coni. Di Girometti, autore del nuovo sigillo dell'Accademia nel 1832, si trovano ora diciassette medaglie, fra cui quella direttamente commissionatagli per i funerali di Canova⁴⁴. Di Benedetto Pistrucci si può ammirare la grande medaglia in rame con l'effigie della regina Vittoria da lui stesso donata all'Accademia nel 1839⁴⁵. La sua bellissima medaglia di 'massimo modulo' dedicata alla commemorazione della battaglia di Waterloo, già presente in un esemplare in guttaperca regalato dal figlio Federico nel 1873⁴⁶ (fig. 10), è pervenuta in Accademia nel 1994, grazie ad un nuovo lascito, comprendente il decorato medagliere che la contiene assieme alla medaglia col ritratto di Wellington, su cui è montato un piccolo autoritratto in bronzo dello stesso Pistrucci (fig. 11); il suo busto in gesso con la dedica dei figli è in Accademia dal 1880.



Vorrei ricordare, fra le opere relative a questo periodo storico ritrovate nei magazzini dell'Accademia, la bella collezione di quindici "impronte" in scagliola da opere in pietre dure di Giovanni Beltrami, artista cremonese (1777-1854) che peraltro non fu mai eletto accademico⁴⁷ (fig. 12).

In Accademia era già presente un fondo storico di stampe, citato negli antichi inventari settecenteschi, a partire da quello degli anni 1713-16⁴⁸, che elenca 103 opere di «varij autori», e cinque stampe «di Monsù Lebrun» appese nello «stanzone dell'Accademia», seguito dal registro del 1756⁴⁹, che ricorda 146 incisioni sciolte, oltre alle cinque incisioni tratte da Le Brun e alcune serie rilegate in libri: erano presenti sia stampe di invenzione, che di traduzione di dipinti. Nella seconda parte del Settecento si intensificarono le acquisizioni di stampe quali doni d'ingresso





Pagina a fronte

8. G. Cerbara, *Nuovo Museo Pio*, medaglia in bronzo, Roma, Accademia Nazionale di San Luca. G. Cerbara, *Porto di Ripa grande*, medaglia, Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

9. G. Cerbara, Riproduzioni in scagliola dei suoi lavori in pietre dure. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

10. B. Pistrucchi, *Commemorazione della battaglia di Waterloo*, medaglia in guttaperca. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

In questa pagina, da sinistra

11. B. Pistrucchi, *Medagliere*, particolare. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

12. G. Beltrami, Riproduzioni in scagliola di suoi lavori in pietre dure. Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

degli accademici, anche da parte degli architetti. Gli incisori su rame eletti in questo periodo, Bettelini, Folo, Fontana e Ricciani, non lasciarono opere in Accademia, forse delusi nelle loro aspettative¹; comunque il riscontro nel fondo delle stampe ha confermato l'impulso delle acquisizioni di opere calcografiche avvenuto in questi anni, non interrotto in tempo di restaurazione, anche per il definitivo riconoscimento della loro imprescindibile funzione didattica. Oltre ad alcuni disegni dei migliori autori², fra il 1812 e il 1813 furono acquistate per le scuole diverse stampe, da Angelo Uggeri, Vincenzo Feoli, Stefano Piale, Francesco De Santis (due opere dei "Principi del Disegno"), e dell'Albertolli³. La collezione di stampe si arricchì anche di incisioni

'a contorni' allora ritenute lo strumento più 'puro' ed efficace per una rappresentazione oggettiva dedicata agli studiosi e agli intenditori.

Concludendo, lo studio sulla presenza degli incisori nell'Accademia di San Luca negli anni di dominio francese ha permesso di approfondire le biografie, di accrescere il catalogo delle opere di singoli artisti, è stato occasione per importanti ordinamenti delle raccolte accademiche e di approfondimenti sulla situazione degli incisori a Roma; si sono evidenziati avvenimenti e atteggiamenti peculiari e significativi all'interno dell'Accademia romana nel momento di impatto con la cultura francese, che attribuiva particolare rilievo all'arte incisoria per le sue grandi potenzialità divulgative e celebrative.

Questo studio sui documenti risale al 1994, effettuato per il convegno Roma negli anni di influenza e dominio francese. 1798-1814. Rotture, continuità, innovazioni tra fine Settecento e inizi Ottocento; non venne pubblicato negli atti, assieme ad altri relativi alle arti. Dopo tanti anni ne ho ritrovato il testo nell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca e mi è parso, nonostante nel frattempo diversi studi abbiano affrontato alcuni degli argomenti qui esposti, possa risultare ancora interessante per inquadrare la reale presenza degli incisori, sia in rame sia in pietre dure, in Accademia; inoltre, alla luce delle ulteriori ricerche da me effettuate nell'Archivio di Stato, dove si conserva il fondo dell'Ospizio Apostolico di San Michele, e nell'Archivio storico della Calcografia nell'Istituto centrale per la Grafica, ho potuto aggiungere notizie e riflessioni sulla realtà romana degli incisori fra il XVIII e il XIX secolo.

I documenti citati, di cui non si precisa l'ubicazione, sono conservati nell'Archivio Storico dell'Accademia Nazionale di San Luca.

Dato il carattere della ricerca, nelle note si fa riferimento solo ad una bibliografia generale oppure strettamente connessa alle citazioni documentarie.

1 Vol. 52, ff. 17r., 17v.-18r.

2 Vol. 28, f. 15v.

3 Il 2 agosto 1812 furono eletti Pichler (con 19 voti favorevoli e due contrari) e Bettelini (con 18 voti favorevoli e 5 contrari); il 13 agosto 1812 divennero accademici Girometti e Morelli con 20 voti a favore su 22 e Cerbara con 16 voti a favore su 22. Il 30 agosto 1812 Giovanni Folo venne ammesso in Accademia con 18 voti su 20, Fontana e Ricciani con 19 voti su 20. Nella stessa Congregazione fu verbalizzato: «Fu stabilito di non ammetterne ulteriormente nelle due classi d'incisione in rame e pietre dure». Gmelin entrò a pieni voti l'11 settembre 1814, Pistrucchi il 29 settembre 1816 con 15 voti favorevoli e 3 contrari (Folchi suo parente si astenne), Santarelli il 22 dicembre 1816 ebbe 26 voti a favore e 5 contrari. (Vol. 59, ff. 11v., 14r., 14v., 15r., 17v., 43r., 70v., 72v.; vol. 58, ff. 20r. 48v., 50r.; vol. 86, n. 170).

4 Si riportano le necrologie di questi incisori ancora presenti fra i documenti dell'Accademia, in ordine cronologico di elezione. LUIGI PICHLER (vol. 114, n. 77): «1854. Il dì 13 marzo morì in Roma il commendatore Luigi Pichler, qui nato il 31 di gennaio 1773. Datosi all'arte dell'incisione in pietre dure, nella grande scuola dell'immortale suo fratello Giovanni, si acquistò

anch'egli una bella fama in Italia e in Europa per le sue opere: talché divenuto caro a grandissimi principi, nel 1818 fu chiamato a Vienna qual professore dell'arte sua in quell'accademia e consigliere ordinario, là dove rimase onoratissimo fino al 1850, in cui vecchio ottenne riposo e pensione. La sua vita è stata scritta e pubblicata dal signor commendatore Giulio Barluzzi, marito d'una sua figlia: e per dono dell'illustre autore trovasi nella libreria accademica. Il Pichler fu eletto accademico di merito il 2 di agosto 1812».

PIETRO BETTELINI (vol. 172, n. 30): «Il defonto Sig. Bettelini era Accademico di merito nelle Accademie di Milano, Bologna, Perugia, e Roma. Le sue opere che si distinguono sono, la Maddalena, dappresso Schidone, che ottenne il premio nel concorso di Milano, la Madonna con il Bambino, dappresso Tiziano, la deposizione di Croce di N.S. dappresso Andrea del Sarto, il Presepio di N.S. dappresso Wandersweff, S. Giovanni Evangelista dappresso Domenichino, l'ultimo rame inciso terminato pochi giorni prima della sua malattia, rappresentante due Dottori della S.a Chiesa cioè S. Girolamo, e S. Tomaso, dappresso Guido Reni».

GIUSEPPE GIROMETTI (vol. 111, n. 93): «L'Accademia dee lamentare la perdita di un suo chiarissimo accademico di merito nella persona del cavaliere Giuseppe Girometti passato agli eterni riposi il 17 del passato mese di novembre [1851]. Era egli nato in Roma il 7 di ottobre 1780, e giovanetto attese con siffatto amore agli studi della scultura sotto il professore Pacetti, che di soli quindici anni meritò la grande medaglia del concorso clementino. Datosi poi all'intaglio delle gemme ed all'incisione delle medaglie, ognun sa a quale altezza di fama giungesse in Italia e fuori. Grande e reputatissimo è il numero delle sue opere, che onorano le prime collezioni di Europa: e le più insigni quanto alle gemme, vennero in un dotto libro illustrate dal nostro chiarissimo accademico di onore sig.r commendatore Pietro Ercole Visconti. Venerato quindi come illustre maestro non solo, ma come ottimo cittadino, non gli mancarono né agi, né onori. Fu incisore della zecca pontificia, cavaliere dell'ordine di S. Gregorio Magno, membro delle reali accademie delle belle arti di Berlino, di Firenze, d'Anversa. Voi, o signori, l'aggregaste fra vostri il 13 di agosto 1812. Chi più altre cose vorrà sapere della sua vita e de' suoi lavori potrà leggere il Saggiatore, giornale romano, anno 3°, quaderno 2°, volume quinto del 1846, pag. 152 e seguenti».

GIUSEPPE CERBARA (vol. 116, n. 107): «... il professore Giuseppe Cerbara romano, nato il 15 di luglio 1770, e passato agli eterni riposi il 6 di aprile [1856]. Fu egli incisore in conii ed in pietre dure di non volgar nominanza: sicché operò molto per illustri italiani e stranieri, come dimostra il catalogo de' suoi lavori che si è avuto dagli eredi e trovati in questi atti. Né gli mancarono perciò uffici ed onori da lui meritati così pel valore nell'arte, come per l'aurea bontà de' costumi: perciocché fu incisore camerale, e particolare pontificio da Leone XII fino al regnante Pio IX; professore nell'ospizio apostolico di S. Michele; ed ascritto inoltre alle accademie di belle arti di Vienna, di Firenze, di Anversa, ed a questa di S. Luca fin dai 13 di agosto 1812».

NICOLA MORELLI (vol. 94, n. 74): «Passò pure agli eterni riposi nel dì 11 di febbraio [1838] il Prof. Niccola Morelli. Egli era nato in Roma il 12 di settembre 1771 da Carlo Morelli e da Giacinta Fargetti: e fin da giovane aveva con grande amore dato opera all'incisione in cammei sotto l'illustre Mastini. A qual grado di eccellenza il Morelli fosse giunto nell'arte, non è qui luogo a dirlo: imperocché tutti sanno ch'egli era meritamente in voce di uno de' primi incisori in gemme che fiorissero in Italia. Né dirò parimente delle virtù sue, e soprattutto della specchiata sua probità, e di quella cortesia che il fece sì caro a quanti il conobbero. Sicché l'Accademia nostra il dì 13 di agosto 1812 annoverò il chiarissimo artefice fra suoi accademici di merito».

GIOVANNI FOLO (vol. 95, n. 60): «Passò pure agli eterni riposi nel dì 7 del prossimo passato luglio [1836] il prof. Giovanni Folo accademico di merito, e chiarissimo incisore in rame. ... Basti intanto qui l'accennare, che il prof. Folo nacque in Bassano, nel Regno Lombardo-Veneto, il dì 20 di aprile 1764, e che, dopo fatti i suoi studi in Venezia, essendo venuto in Roma nel febbraio nel 1781, qui sempre fiorì all'arte sua, finché il dì 30 di agosto 1812 voi, o signori, l'onoraste del titolo di vostro collega».

5 È molto interessante il testo del discorso per la commemorazione, tenuto in Accademia il 30 maggio 1906 da Giuseppe Tomassetti; si conserva nell'Archivio Storico Capitolino, assieme ad altri appunti biografici su Cerbara (Fondo G. Tomassetti, cassetta 20, fasc. 147).

6 Parte di questi documenti sono già noti, ma si riportano quale testimonianza importante delle opere del Cerbara entrate in Accademia nel 1906 (vol. 191, nn. 1, 38): «Collezioni e Memorie dell'illustre Incisore Romano Prof. Giuseppe Cerbara che nel 50° anniversario della morte (6 aprile 1906) vengono affidate dai suoi nepoti Cav. i Pompeo, Tito ed Ing. r Scipione Bonfilij all'Insigne Accademia di San Luca in Roma

Elenco

- 1° Busto del Prof. Giuseppe Cerbara
- 2° Memorie biografiche ed artistiche del medesimo (manoscritto)
- 3° Album con diplomi, documenti, ed annesso indice con ritratto del Prof. Cerbara
- 4° Custodia con strumenti da lavoro e memorie personali con annesso elenco
- 5° Collezione d'impronte in scagliola di lavori in pietra dura con annesso catalogo
- 6° Impronte varie di medaglie
- 7° Collezione di punzoni e conii
- 8° Catalogo della suddetta Collezione
- 9° Collezione di medaglie
- 10° Catalogo della suddetta Collezione
- 11° Libro di documenti ed autografi riguardanti le suddette Collezioni di punzoni e medaglie
- 12° Catalogo delle medaglie di lusso incise dal Prof. Cerbara esistenti presso la R. Zecca di Roma
- 13° Catalogo delle monete Pontificie incise dal medesimo
- 14° Medagliere grande in noce».

Vol. 116, n. 107:

«Elenco dei più distinti lavori fatti dal Professore Giuseppe Cerbara incisore in pietre dure ed in conij.

Lavori in pietre dure

- 1° Pericle gran Capitano; ordinato dal Duca Blancas Ambasciatore di Francia in Roma
- 2° Putto con colomba da un marmo di Bienemé, ordinato dal conte Sommariva
- 3° Omero poeta greco, ordinato dal Duca Blancas
- 4° Alessandro il Grande, ordinato come sopra
- 5° Diogene il Cinico, ordinato come sopra
- 6° Cicerone Oratore Latino, ordinato come sopra
- 7° Mecenate amico d'Augusto, ordinato come sopra
- 8° Venere e Amore d'invenzione
- 9° Orazio poeta latino, ordinato dal Duca Blancas
- 10° Giulio Cesare Dittatore, ordinato come sopra
- 11° Ercole giovane, ordinato dalla Corte di Prussia
- 12° Laocoonte con figli divorati dai serpenti, da un gruppo in marmo nel Museo Vaticano, ordinato dalla Corte di Prussia
- 13° Paride, ordinato come sopra
- 14° Catone l'uticense, ordinato dal Duca Blancas
- 15° Ludovico Ariosto Poeta Italiano, ordinato come sopra
- 16° Antonio Allegri detto il Correggio Pittore, ordinato per Sir Ervin
- 17° Torquato Tasso Poeta Italiano, ordinato per il duca Blancas
- 18° Seneca Maestro di Nerone, ordinato come sopra
- 19° Gerone di Siracusa
- 20° Il busto d'Apollo dal marmo del Museo Vaticano
- 21° Milone Crotoniense d'invenzione
- 22° Minerva Medica, ordinata dal Conte Lodron Laterano, invenzione
- 23° Ottaviano Augusto giovane Imperatore Romano
- 24° Busto di un Discipolo dall'Antico, eseguito per Sir Feghen
- 25° Gran gruppo di un Centauro superato da una Baccante, ordinato dalla Corte di Prussia
- 26° Ganimede, invenzione, ordinato da Leone XII
- 27° Sileno con un gruppo, invenzione
- 28° Ercole Pacifico, ordinato dal Ministro di Russia Lisacheviev
- 29° Nerone Imperatore Romano da un busto nel Campidoglio
- 30° Ritratto di M.a Napoleone Principessa Borghese presa dal vero

- 31° Psiche che recide l'ali ad Amore mentre tormenta un'anima, invenzione
 32° La Dea Cibele, invenzione, ordinata da Leone XII
 33° Gran Testa di Giove Coronato, ordinata dal Conte Demidoff, invenzione
 34° Altra Testa di Giove Serapide, invenzione, ordinata da Leone XII
 35° Testa di Giunone, invenzione
 36° Diomede con il palladio rapito in collo, dall'antico
 37° Testa d' Aretusa, invenzione
 38° Ebe Dea della Gioventù versando il nettare, invenzione
 39° Ritratto d'una Dama Polacca, dal Vero
 40° Il ratto d'Elena da Paride, invenzione
 41° Venere che sorte dal bagno, invenzione
 42° Gran busto d'Achille, ordinato dal Conte Fries di Vienna
 43° Cincinnato che s'arma per andare a difendere la patria
 44° Apollo Citeronense, intaglio ordinato dal principe Puniatoschi, invenzione

Lavori in Conij

- 1° Medaglia, nel dritto l'effigie di Pio VII, nel rovescio il nuovo museo Pio, eseguito nel 1822
 2° Gran Medaglia in forma ovale, nel dritto l'effigie di San Gregorio Magno nel rovescio San Romualdo Abate che predica nel deserto, eseguita nel 1831
 3° Gran Medaglia nel dritto l'effigie del Pontefice Gregorio XVI in mezzo ad una corona metà d'alloro e metà di quercia: nel rovescio tre corone d'olivo, e lo stemma di Sua Santità, nella prima è una Vittoria che ha due corone d'alloro per mano onde coronare i simboli che sono nelle altre due, cioè il calice ed un libro in una (simbolo della fede e della Sapienza) e nell'altra le bilancie e la spada con un serpe avviticchiato (simboli della giustizia, e della prudenza) con epigrafe analoga, eseguita nel 1832
 4° Simile, nel dritto l'effigie di S. Benedetto, nel rovescio S. Mauro che salva dalle acque un suo religioso, eseguita nel 1834
 5° Simile, nel dritto l'introduzione dell'Aniene nei Conicoli di Tivoli, e nel rovescio la caduta di detto fiume, eseguita nel 1836
 6° Simile, nel dritto il porto di Ripa Grande nel rovescio iscrizione analoga all'Ospizio di San Michele, eseguita nel 1842
 7° Simile, nel dritto l'effigie dell'augusto Regnante Pio IX nel rovescio la Sacra Famiglia, eseguita nel 1847
 8° Medaglia nel dritto l'effigie di Papa Gregorio XVI, nel rovescio la facciata di San Giacomo, eseguita nel 1844
 9° Simile, nel dritto l'effigie dell'Augusto Regnante Pio IX, e nel rovescio il ponte di riunione tra Albano e l'Ariccina, eseguita nel 1851
 10° Simile nel dritto l'effigie dell'augusto Regnante Pio IX, nel rovescio il nuovo museo in San Giovanni in Laterano, eseguita nel 1853
 11° Medaglia, nel dritto S.o Michele Arcangiolo copiato dalla statua fatta dal Prof. Finelli, nel rovescio iscrizione analoga
 12° Simile, nel dritto l'Angiolo Sterminatore, copiato dalla statua del Professor Gnaccarini, nel rovescio il Mosè di Michelangiolo
 13° Gran Medaglia, nel dritto il ritratto di Raffaele Sanzio, nel rovescio Emblemata di belle arti
 14° Simile, nel dritto la figura in piedi del Salvatore copiato dalla Statua del Professor Tadolini, nel rovescio San Michele Arcangiolo, copiato dal Quadro nell'Ospizio Apostolico
 15° Simile, nel dritto la figura seduta dell'Augusto Regnante Pio IX, nel rovescio porta Pia restaurata; la quale medaglia è stata eseguita dal suddetto Prof. Cerbara nell'età di anni 85, essendo stato l'ultimo dei suoi lavori, anno 1854.
 Dal Prof. Gius.e Cerbara furono eseguiti molti altri lavori di merito, tanto in pietra dura, come in conij per ordine di varii Pontefici, Municipii Provinciali dello Stato, e Governi Esteri dei quali per brevità se ne tralascia la descrizione.
 Il Prof. Gius.e Cerbara, nato in Roma e battezzato li 15 Luglio 1770 in San Pietro in Vaticano, Incisore Camerale e Pontificio in pietre dure ed in conij, Prof.e nell'Ospizio Apostolico di San Michele a Ripa, nominato Incisore particolare dei Sommi Pontefici dalla Santa Me.a di Leone XII sino all'Augusto Regnante Pio IX, era eziandio socio delle appresso Accademie delle belle arti.

- Nel 1812 socio nell'insigne Accademia detta di San Luca Evangelista in Roma.
 Nel 1815 idem dell'Accademia Imperiale Austriaca di belle arti.
 Nel 1825 idem dell'Accademia Reale di belle arti di Anversa.
 Nel 1831 idem, dell'insigne Cong.ne dei Virtuosi al Panteon.
 Nel 1834 idem, dell'Accademia Fiorentina delle belle arti.
 Nel 1855 con dispaccio di M. Ministro delle Finanze fu concesso il riposo da Sua Santità al detto Prof. Cerbara nell'età di anni 85 con l'annua pensione di scudi 240».
 Libro di Documenti e Autografi riguardanti le Collezioni Bonfilj dei Punzoni e Medaglie incisi dal Prof. Giuseppe Cerbara, Scipione Bonfilj compilò, Roma 1906:
 «Nota dei Ponsoni esistenti delli lavori fatti da Giuseppe Cerbara per la R.a C.a Aplica. prencipiando da Leone XII fino al presente; consistenti in ritratti dei Pontefici Pio VIII: Gregorio XVI: e Pio IX : con alquanti rovesci ecc.
 5 Due Ponsoni di rovesci della S.a M.a di Leone dell'anno terzo, cioè, la Visita fatta all'Ospedal di S.o Spirito circa la mezza notte. Contenente otto figure ed accessori.
 6 Altro dell'Anno V. Contenente la Chiesaola dal Pontefice fatta nelli Monti della Genga con tutto l'accessorio finito. Il d.o ponsone mostra un crepo ma è servibile.
 7 Due ritratti fenitissimi della S.a M.a di Pio VIII: Uno del Giovedì S.o d.o della Lavanda il quale mostra qualche difetto. ed il rovescio bonissimo
 8 con le due figure Gesù che lava li piedi a S. Pietro.
 9 L'altro ritratto fenitissimo e rovescio con tre figure parimenti fenito
 10 della Medaglia di S. Pietro tutti e due dell'Anno Secondo.
 12 Altro: Ritratto della S. M.a di Gregorio XVI: non finito nelli accessori e senza rovescio parimenti nell'anno secondo
 13 Altro Ritratto e Rovescio del sud.o Pontefice dell'anno VI: mancante nel ritratto l'ornamenti sul Piviale; ed è un poco crepacciato. Il rovescio
 14 e la figura allegorica di Civitavecchia con qualche accessorio ma non tutti, in bonissimo stato
 20 Il rovescio dell'anno VIII o sia la Posta di piazza Colonna fenitissimo con anche l'iscrizione in ottimo stato. Manca il ritratto.
 22 Altro ritratto del sud.o Pontefice del tutto fenito con lettera intorno, dell'anno X°:
 23 Ed il rovescio in due ponsoni uno originale e l'altro tirato dal
 24 conio rotto e del tutto finito colla fabrica di Ripetta.
 26 Altro ritratto a rovescio dell'anno XII: al ritratto mancano l'accessori
 27 sulla stola. Il rovescio è la fortezza di Ancona in ottimo stato; il dritto mostra un piccolo crepo.
 31 Altro rovescio dell'anno XIV: la facciata di S. Giacomo in Augusta d.° dell'
 32 incurabili in due ponsoni uno originale, l'altro ritirato in ottimo stato
 il ritratto è lo stesso dell'altro primo variato nell'ornati della stola
 38 Altro ritratto con Piviale disornato che non sò a che medaglia aspetti
 11.25 Quattro ponsoni di ritratti di questo Pontefice delle
 30.37 Medaglie della lavanda in ottimo stato.
 Altri di Pio IX:
 43 Un ritratto dell'anno III: spettante al Benemerenti senza l'ornati in ottimo stato
 39 Il rovescio del Possesso di tre figure fenitissimo,
 42 altro rovescio dell'anno III: Il Mosè con altre tre figure bonissimo e ben finito
 44 Altro ritratto dell'anno VI: fenitissimo in ottimo stato
 41 Di più. Il ponsone della Sagra famiglia fatta per Edemburg: il quale mostra qualche crepetto, ma servibile restringendolo nella fascia ecc.
 51 Ponsone originale del Museo lateranense con tutta la fascia 52-53 Li due Ponsoni dritto e rovescio di Porta Pia in ottimo stato
 Per ora sono in numero di 30.
 Nota de Ponsoni originali di varie Medaglie eseguite da Giuseppe Cerbara già Incisor Cam.le per la R. C. Aplica.

esistenti nella Collezione della Zecca Pontificia di Roma prencipiando dal Pontificato della S.a M.ria di Leone XII fino all'ultima fatta del Pontefice Pio IX Felicamente Regnante; quali Ponsoi si rendono necessari alla zecca per la riattazione dei Conij che vanno a deperire, come suole accadere col continuo Coniare, per mezzo de quali la Collezione non perderà la sua originalità rifacendola con li med.i, e l'artista che dovrà rifarli non dovrà mettere che le sole iscrizioni, e qualche accessorio, che dai conij rotti si possono tirare con dei Ponsoicini e rientrarli, e così la Collezione non perderà nulla essendo sempre l'ostessi come da prencipio.

33. 34. 35 Inoltre esebbisco due Conij e suo Ponsoe di una Medaglia da mè eseguita sotto il Pontificato di Gregorio XVI di S.a M.ria per essaltare questo suo fasto, quale è la nova facciata della rovinata Chiesa della Madonna dell'Angioli di Assisi ruinata dal terremoto, e rifatta per ordine del S.o Pontefice da Cav. er Poletti con variazioni dall'antica. Disgraziatamente non avendola ancor terminata morì il Santo Padre, e mi restò questa fatica invenduta. Lesebbii al passato Ministro Galli e ne prese l'impegno, ma le circostanze variarono e ne restai deluso. [seguono cancellature e ripetizioni che non riporto] ...d.o Pontefice, essendosi colà portato appositamente per vederne l'esecuzione. Questa medaglia di grande dimenzione contiene la d.a facciata, con figure

36 di Angioli (ecc.) e nel rovescio vi è una lunga iscrizione del terremoto che la rovinò, e l'ordine del Pontefice di doverla rifare».

« Carissimo Fratello

Roma 24 dicembre 1852

[...]

46. 48 Mi domandi della Medaglia del Mosè, e dell'esito che ha avuto?...

L'esito è quello che sembra che sia piaciuta a tutti, e che ne hanno fatto gli eloggi, ma none ho venduta neppure una; vero si è che non l'ho messa in corso, ne ho fatte coniare una dozzina per mio uso per regalare alcune; vi ho speso trentaquattro Scudi in tutto, e vari mesi di lavoro, e mi godo li

47. 49 Cogni, questo è quanto. [...]

Giuseppe Cerbara

Al prof. Nicola Cerbara Firenze».

Si conserva la custodia in legno degli strumenti di lavoro con l'elenco annesso, purtroppo vuota.

7 Il ritratto di Giuseppe Cerbara è opera di Giovanni Battista Biscarra (inv. 783). Nicola Morelli fu ritratto dal figlio Carlo (inv. 381; vol. 99, n. 100). Il ritratto di Guglielmo Federico Gmelin è di mano di Luigi Basiletti, che lo donò all'Accademia il 3 luglio 1814 e per questa opera fu eletto accademico (inv. 266; vol. 58, f. 16r.). Andrea Busiri Vici senior è l'autore del ritratto ad olio di Benedetto Pistrucchi, da lui donato nel 1883 (inv. 893; vol. 147, nn. 15, 44; A. Busiri Vici junior, *Un ritratto inedito di Benedetto Pistrucchi*, in "Strenna dei Romanisti", XXVII, 1966, pp. 69-73). Non si trovano in Accademia i ritratti degli incisori su rame eletti in questo periodo, e le loro numerose stampe nella collezione accademica pervennero tutte con il grande donativo della Calcografia Camerale nel 1863.

8 Vol. 58, ff. 56v.-57r.

9 ASR, Miscellanea Governo Francese 1809-1814, Cass. 29; S. Pasquali, *Vicende dell'edizione italiana dell'opera di Desgodetz: programmi editoriali e attività di rilievo dei monumenti antichi a Roma dal 1757 al 1804*, in "Architettura città territorio. Realizzazioni e teorie tra illuminismo e romanticismo", a cura di E. Debenedetti, Roma 1992, pp. 220, 226.

10 *La Distribuzione de' Premi solennizzata sul Campidoglio li 16 Agosto 1810...*, Roma, nella Stamperia di Luigi Perego Salvioni, 1810, pp. V, VIII, IX: vedi anche G. Rebecchini, *Joseph Marie de Gérard e l'orazione in Campidoglio del 16 agosto 1810*, in *Le "scuole mute" e le "scuole parlanti". Studi e documenti sull'Accademia di San Luca nell'Ottocento*, a cura di P. Picardi e P.P. Racioppi, Roma 2002, pp. 233-250; *Processo verbale del concorso ai premj de' prodotti delle arti, e delle manifatture di necessità, di comodo, e di lusso de' romani dipartimenti in occasione del giorno onomastico di Napoleone I...*, Roma, presso Luigi Perego Salvioni, 1810; M. Missirini, *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di S. Luca*, Roma, nella Stamperia De Romanis, 1823, pp. 353-354. *La solenne apertura*

delle scuole di Belle Arti celebrata sul Campidoglio insieme alla distribuzione de' premj annuali dall'insigne Accademia Romana di S. Luca il XVI agosto MDCCCXII giorno immediato all'onomastico di S.M.I. e R. Napoleone I, Roma, nella tipografia De Romanis, 1812: la relazione di Guattani descrive la celebrazione contemporanea delle tre feste, come nel 1810, con l'aggiunta delle premiazioni dell'Accademia del nudo e gessi del 1811 e 1812. Vol. 171, nn. 57, 83.

11 I candidati per l'insegnamento nelle cattedre di incisione furono: Nicola Morelli, Giuseppe Girometti, Benedetto Pistrucchi, Giuseppe Cerbara, Luigi Pichler per l'incisione in pietre dure; Giovanni Folo, Pietro Bettelini e Pietro Fontana per l'incisione in rame; Tommaso Mercandetti e Giovanni Amerani per l'incisione in medaglie; Angeletti per l'intaglio in scagliola; Canini per l'intaglio in legno (vol. 56, f. 111v.).

12 Vol. 56, f. 135v.; vol. 59, ff. 2v., 3v.-4r.

Vol. 169, n. 50r.: Il testo della lettera con cui Folo si propose per l'insegnamento dell'incisione in rame è pubblicato, con qualche variazione ortografica, in L. Lorzio, *L'Accademia di San Luca e la questione dell'istituzione della cattedra di Incisione in rame nei primi decenni dell'Ottocento*, in *Le "scuole mute"*, cit., pp. 76-77.

Vol. 169, n. 51r.: «Signori Accademici di S. Luca

Avendo inteso che un collega incisore ha prodotto una memoria nella quale si esibisce di coprire la Cattedra gratis d'incisione in Roma, Non volendo io restar vinto da chicchè sia in generosità, e sentendomi ancor io bollire nelle mie vene l'amor patrio, ho l'onore di rappresentare all'Accademia Romana della quale voi Sig. Presidente siete il degno Capo: che nel caso, che l'Accademia addotti questa offerta, di pregarla di passare nel solito bussolo li tre candidati, come pare si debba fare per giustizia, e nel caso, che contro il mio merito, fossi favorito dalla maggioranza de' voti, accetterò volentieri la cattedra con quelle condizioni, che piacerà alla d.a illustre Accademia.

Questo di 25 gennajo 1812

Pietro Bettelini incisore».

13 Queste le dichiarazioni sottoscritte da alcuni noti incisori nel gennaio 1812 (vol. 169, n. 101): «Roma questo di 14 Gennaro 1812 Noi sottoscritti, dopo aver conosciuto che nei nuovi Statuti di quest'Accademia di S. Luca, si fa onorata menzione dei professori delle nostre arti, con ammetterne li più distinti al titolo di Accademici di merito, ed invitarli al concorso dei gran premj triennali, di comune parere e assenso approviamo le risoluzioni dell'Accademia adottate in nostro favore, e alla presenza del Suo Presidente [Canova], revochiamo quel foglio stampato in nome degli Incisori in rame e in pietra dura, fatto da noi nella supposizione che fosse desiderato e chiesto da esso Presidente, per avvalorare le nostre ragioni, benché per altro sia molto differente nel modo dalla minuta fra noi prima stabilita e firmata.

In fede di che ci sottoscriviamo

Nicola Morelli Incisore in Pre dure

Luigi Pikler Incisore in Pre dure

Giuseppe Cerbara Incisore in Pietra dura

Nicola Morelli per Angelo Mastini [?]

Giovanni Folo Incisore de Rami

Giuseppe Girometti Incisore di Camei in Pietra dura

Pietro Fontana Incisore in rame

Pietro Bonato Incisore in rame

Pietro Bettelini incisore in rame

Antonio Ricciani Incisore in Rame».

Seguì la dichiarazione, sottoscritta da sei importanti incisori su rame, relativa all'insegnamento della loro arte e alla loro situazione a Roma: «Noi sottoscritti avendo preso in considerazione l'onore conferitoci dall'insegne Accademia di S. Luca, la quale ci ammette nel suo corpo accademico, e ci abilita ai concorsi de' premj, non possiamo non dichiararci contenti di si fatti riguardi, e di contestar Lene la nostra riconoscenza.

Per aver quindi risaputo, che si pensava frà le Cattedre stabilite in detta Accademia a porne una d'incisione in rame, e che mancando i fondi necessari per questa, un incisore si è offerto di esercitarla gratis, ci vediamo in dovere di protestarsi unanimamente, che non solo una tal cattedra, ò scuola non è necessaria, ma è a noi pregiudizievole, e contraria diametralmente ai nostri interessi,

per la ragione potissima, che quest'arte trovasi in Roma da molto tempo stabilita e perciò esercitata da più di trenta individui, i quali sempre più crescendo, e moltiplicandosi con le scuole, verrebbero a togliersi l'un con l'altro le poche commissioni, che vi sono, e per conseguenza i mezzi di sussistere. Lo che non avendo luogo nelle altre capitali, è per questo che tale cattedra è stata stabilita, cioè per mancanza de Scuola, e per non esservi il caso di una molteplicità di artisti, che altro non farebbero qui che distruggersi l'un l'altro. Roma 25 Gennaro 18dodici

Pietro Fontana Incisore

Pietro Bettelini incisore

Pietro Bonato incisore

Antonio Ricciani Incisore

Angelo Testa Incisore

Domenico Marchetti Incisore».

Il Consiglio condivise la convinzione che «che se una tale scuola meritò giustamente di essere introdotta in altre accademie per la deficienza degli individui esercenti; in Roma al contrario dovea riputarsi inopportuna ed incompetente per la ragione inversa della gran quantità de professori che vi sono, e dei molti che vi si distinguono».

14 Mercandetti, Amerani, Angeletti e Canini non furono mai ammessi a far parte dell'Accademia e non si hanno altre loro notizie fra i documenti d'archivio. Solo Bartolomeo Canini, scultore in legno, viene citato, nel maggio 1831, quando ottiene il permesso di portare una statua di Tenerani nello studio di questi per eseguirne copia in gesso (Misc. Cong. II, n. 114).

15 Vol. 59, f. 17v.

16 Vol. 59, ff. 3v.-4r.

17 L'intera delicata vicenda venne riassunta in uno scritto conservato assieme alla relativa documentazione (vol. 169, n. 101).

18 Nel 1826 il Consiglio oppose un seccchissimo rifiuto ad una nuova proposta del Cardinale Camerlengo di istituire la cattedra di incisione nelle scuole accademiche, con la motivazione che, essendo questa arte «un risultato del disegno, e quindi si trova inutile subito, che esiste la scuola del disegno. In oltre è così cresciuto attualmente il numero degli incisori, che pare saria dannoso moltiplicare i mezzi perché vie più sovrabbondino: lasciando anche stare che la scoperta della litografia, che ora prende tanto incremento, ha avvilto, e ridurrà sempre più a poco o nulla l'incisione in rame». Dunque si espresse grande apprezzamento per la tecnica litografica, ponendola come alternativa all'incisione in rame e si dichiarò di decidere nell'interesse degli incisori già attivi, non aumentandone il numero; ma costoro non vennero neppure interpellati e si evitò appositamente di discutere la questione in congregazione generale, alla quale avrebbero partecipato diversi incisori, «e in faccia a questi li maggiori Professori dell'arti primarie non avrien potuto, sì come hanno fatto, esporre il loro subordinato parere con quella franchezza e imparzialità che mostrata hanno nelle loro conclusioni» (Misc. Cong. I, n. 74). Archivio di Stato di Roma (da ora ASR), Camerlengato, Parte II, Titolo IV, b. 209, fasc. 1352.

19 L. Lorizzo, *L'Accademia di San Luca*, cit., pp. 59-77.

20 G. De Marchi, *Il Palazzo della Calcografia. La storia attraverso i documenti*, Roma 2002, pp. 72-74, fig. IV, 2.

21 G. Vai, *Relazione del Pio Istituto di S. Michele a Ripa Grande eretto dalla Santa Memoria di PP. Innocenzo XII...*, Roma 1779.

22 A. Tosti, *Relazione dell'origine e dei progressi dell'Ospizio Apostolico di S. Michele*, Roma 1832, p. 10.

23 G. Vai, *Relazione del Pio Istituto*, cit., pp. XXXIII-XXXVI. «Inoltre per animare, e premiare ancora quelli, che giornalmente danno un qualche distinto saggio del loro sapere, con aver inciso qualche bel rame, o avere ideato qualche bel disegno, è introdotto il costume, che il Prelato fa loro somministrare volta per volta un premio in denaro a suo arbitrio per servirsene a loro beneplacito. Indi non di rado accade, che li medesimi alunni si contraddistinguono sopra gli altri nella pubblica Accademia di Campidoglio, con riportare

frequenti Premj della loro bravura» (p. XXXVI).

24 A. Tosti, *Relazione dell'origine*, cit., p. 42.

25 Consultando le carte dell'Ospizio di San Michele ho trovato molte notizie precise sulle scuole, che in questa sede riassumo in quanto propedeutiche all'argomento trattato, con l'intenzione di approfondirne l'analisi in un mio prossimo studio, perché fonte preziosa di dati biografici degli artisti e per la comprensione dell'importanza dell'istituto.

26 Si segnalano i nomi di alunni per ora riscontrati, in attesa di una ricognizione generale su tutti i documenti del fondo dell'Ospizio, che purtroppo non sono ordinati per tipologie e sono inventariati molto genericamente. Il *Rolo degli Alunni dell'Ospizio Apostolico* certifica gli ingressi dal 1743 al 1802, spesso con l'aggiunta di dati anagrafici e note sulle attività svolte e sul comportamento tenuto nell'ospizio, aggiornate almeno al 1810. Si riportano i nomi di coloro per cui è certa la frequenza delle scuole di disegno e incisione, o perché specificata in questo registro, o perché trovata indicata in altri documenti. È curioso constatare che proprio coloro che diverranno i professori di incisione nel XIX secolo, Antonio Ricciani e Domenico Marchetti, pur ricevendo riconoscimenti e gratifiche per le capacità artistiche, ebbero giudizi poco lusinghieri sul loro comportamento. (ASR, *Ospizio San Michele*, parte II, n. 1399): ANTONIO FRANCESCO ANGELINI, nato il 19 giugno 1776 da Silvestro q.m Angelo e Marta Marchesi q.m Carlo romani, battezzato in S. Lorenzo in Lucina, entrò in Ospizio il 2 febbraio 1786, partì il 3 febbraio 1791. «Essendo stato richiamato da un suo zio per impiegarlo nel suo studio di statuaria, e dichiararlo per erede, se corrisponderà al di lui amore con i buoni portamenti, come giova sperare attesa la buona indole del Giovane» (p. 359). GIUSEPPE AQUILANI di Ottaviano romano, nato il 21 marzo 1753 nella parrocchia di S. Salvatore ai Monti, entrò il 30 giugno 1767, «abilitato con il rescritto» del papa (p. 224). GIOVANNI (GIOVANNI ANTONIO) ASCENZI, nato il 13 (15) agosto 1758 nella parrocchia di S. Marcello, entrò il 22 gennaio 1770 (pp. 266, 282). CARLO BARATTA, nato il 1° aprile 1745, entrò il 2 dicembre 1752, fuggì (p.66). ANTONIO BELLINI romano, nato il 23 ottobre 1777 da Giovanni veneziano e Maria Anna Bezzi, nomina Lante, poi cambiò nomina, entrò il 25 gen.[?] 1785, partì l'8 marzo 1792 richiamato dai parenti «per essere impiegato in arte non esistente nell'Ospizio» (p. 357). VINCENZO BERTI romano, nato il 23 maggio 1758 nella parrocchia di S. Maria sopra Minerva, entrò il 27 settembre 1767 (p. 228). ANGELO VINCENZO BERTINI, nato il 16 ottobre 1784 da Costantino e Francesca Berini [?], entrò il 2 ottobre 1793 per nomina di Mons. Presidente Gazzoli. «Partì dall'Ospizio il di 25 settembre 1804. Fu Giovane di buonissimi costumi, applicò alla professione d'Incisor de Rami, ebbe le sue ricognizioni, e partì con sodisfazione di tutti» (p. 376). NICOLA BERTINI, nato il 6 dicembre 1785 da Salvatore e Alessandra Bazoli, battezzato nella chiesa dei SS. Lorenzo e Damaso, entrò il 10 agosto 1796. «Fu incisore di Professione, e uscì dall'Ospizio colle sue ricognizioni, a di 6 ottobre 1805» (p. 382). PIETRO BIAGI romano, nato il 31 marzo 1766 da Francesco e Geltruda Bonani, fu battezzato in S. Lorenzo in Damaso. Entrò il 1° marzo 1775 «per impegno della M.a Locatelli» (p. 321). PAOLO BIANCONI fu «ripreso» dalla principessa Braschi (p. 363). PIETRO BOMBELLI, nato l'11 aprile 1737, entrò il 13 settembre 1745. «Si portò sempre benissimo. Fu posto al disegno, e poi il primo cominciò la incisione de rami, e riuscì a meraviglia. Partì il sabato Santo del 1757. Caro a tutti per il suo angelico costume» (p. 8). SALVATORE BOMBELLI, nato il 23 marzo 1740, entrò 5 giugno 1747, compositore nella bottega della Stamperia. Ebbe un ottimo giudizio (p. 20). GIACOMO BOSSI, nato il 20 [?] agosto 1749, entrò il 26 gennaio 1750 (p. 125). BALDASSARRE CALCAGNINI romano, nato il 22 settembre 1755 da Giuseppe e Teresa Catenacci, entrò il 25 giugno 1785, uscì il 30 marzo 1794, 19 mesi prima del tempo «per liberarsi di lui che può dirsi mezzo matto. Imparò il disegno e si è messo a fare l'intagliatore» (p. 357). ANGELO CAMPANELLA, nato il 4 febbraio 1746, entrò il 24 luglio 1754 (p. 84). COSTANTINO CANÉ, entrò il 9 marzo 1752, all'età di circa 10 anni. Fu di mediocri costumi. Attendeva al disegno, fu levato dall'Ospizio di anni 14 perché lo zio volle

“porlo” a studiare (p. 58). ANTONIO CASTELLI romano, nato il 16 gennaio 1770 da Cosimo Castelli fiorentino e Anna Adjutorj di Palestrina, battezzato il 17 gennaio 1770 in S. Marco, entrò il 13 aprile 1779 (p. 336). GIOVANNI e ROMUALDO CERACCHI, due fratelli, studiarono disegno, ma non riuscirono bene (p. 390). Ignazio Cipolletta, nato 31 luglio 1740, entrò 21 giugno 1746. «*Si portò mediocrementemente nell'imparare il disegno per mancanza di talento*». Fu posto dal Sig. Giuseppe Viscardi, che sempre lo protesse, alla Stamperia Camerale, poi fu fatto sposare dallo zio P. Aniceto Bardelli (p. 12). FRANCESCO CUCCIOLINI, si dedicò alle incisioni e al disegno nella Scuola della Pittura, ebbe un ottimo giudizio, divenne un religioso (p. 69). CARLO DAMIANI, nato il 20 settembre 1740, entrò il 5 aprile 1751. «*Si è portato mediocrementemente, imparò il disegno è uscito a far l'orefice nella bottega dello zio ai 16 dicembre 1758, benché si sia all'ultimo anno corretto, ha mostrata sempre gran propensione à rubbare. Iddio lo assista*» (p. 52). LUIGI DE CASTRO, nato a Tivoli il 14 marzo 1778 da Giuseppe e Marta Galbani, battezzato nella cattedrale di Tivoli, entrò il 5 gennaio 1792 “con rescritto” di Pio VII (p. 370). LUIGI FABRI, nato a Roma il 13 aprile 1777 da Michele e Marianna Santori, battezzato in S. Apollinare, entrò il 27 aprile 1790 per nomina Mons. Presidente Luigi Gazzoli. «*Partì 15 luglio 1797 per andarsi a perfezionare nella Professione d'incisore di Rami sotto il Professore Francesco Cecchini. Fu Giovane di grande abilità, talento, e savia condotta, e fù un'ottima riuscita*» (p. 367). LUDOVICO FELICIANI, nato il 5 giugno 1750, entrò il 18 settembre 1759 (p. 144). VINCENZO FEOLI, nato il 26 aprile 1760, entrò il 25 marzo 1765, senza la fede del battesimo, che poi arrivò (p. 198). LUDOVICO FERRETTI da Valmontone, nato il 2 marzo 1776 da Giuseppe e Maria Francesca Seracini, battezzato a Valmontone, entrò 8 marzo 1782, per nomina Pamphilj «*Apprese bene l'arte dell'incisione di rami. Partì il dì 2 marzo 1796 con tutte le sue ricognizioni, con buon nome, e accomodato presso un buon incisore*» (p. 349). EUGENIO FOSCHI, nato a Palombara il 4 gennaio 1770, da Domenico e Lucrezia Stefanacci, entrò il 23 aprile 1777; partì i primi di febbraio 1790; «*apprese l'arte del Bullinista con qualche riuscita, benché non profittasse a sufficienza nel Disegno*» (p. 327). ANGELO FREZZA, nato il 27 maggio 1787 da Andrea e Celeste Vannucci, battezzato nella chiesa di S. Marcello, entrò il 2 maggio 1796; fu “rimosso” dai parenti. (p. 381). BERNARDINO GHIO incisore e disegnatore, nato il 18 aprile 1745, entrò il 1° aprile 1758[?], ma morì presto (p. 127). RAFFAELE GIACCHETTI, nato a Roma il 21 marzo 1788 da Francesco e Maria Anna Sensini, ambedue di Frascati, battezzato nella parrocchia dei SS. Vincenzo e Anastasio a Trevi il 22 marzo 1788, entrò il 15 novembre 1802, pagando mensilmente per gli alimenti; di ottimi costumi, si licenziò dopo 18 mesi con le sue gratificazioni. «*Si applicò al disegno, che di presente seguiva...*» (p. 401). SERAFINO GIOVANNINI, imparò a sufficienza l'arte, se ne andò a casa malato e, guarito, non tornò (p. 102). LUIGI GUERRA romano, nato il 26 maggio 1772 da Filippo q.m. Giulio e Xanta Ciciani q.m. Isidoro, fu battezzato in S. Nicola in Carcere. Entrò il 29 settembre 1778 e uscì il 25 maggio 1792. «*Apprese l'arte del torcoliere con successo, e si portò da savio giovane*» (p. 334). GIUSEPPE MACCETTI, nato il 28 aprile 1748, entrò l'11 dicembre 1756 (p. 111). DOMENICO MARCHETTI nato a Roma il 14 aprile 1781 da Domenico e Maddalena Penna, fu battezzato a S. Maria del Popolo. Entrò 15 aprile 1791 per nomina di Mons. Presidente Gazzoli. «*Partì dall'Ospizio Apostolico il dì 4 di Aprile 1801 con le solite ricognizioni. Giovane di mediocri costumi apprese l'arte del disegno eccellentemente*» (p. 369). PAOLO MAURI, nato a Piscarelli della diocesi di Sutri, da Evangelista e Pesca [?], il 5 agosto 1770, entrò il 2 febbraio 1780 per nomina Odescalchi. Si applicò con esito felice al disegno, all'architettura, alla geometria piana, imparò francese e tedesco dal P. Giuseppe Bassetti. Uscì il 20 luglio 1790 a richiesta del Conte Baldini di Castel S. Angelo, che lo volle come suo agrimensore e sotto-Ministro, con il consenso del Duca di Bracciano (p. 342). SALVATORE MONOSILIO, nato il 19 marzo 1788 da Luigi e Clementina Contini, battezzato nella parrocchia di S. Maria in Trastevere, entrò il 1° aprile 1797 per nomina di Mons. Presidente. «*A dì 12 maggio... [sic] partì il sud.o Monosilio dall'Ospizio, ed ebbe le solite ricognizioni*» (p. 384). FRANCESCO MORELLI, nato il 21

settembre 1749, entrò il 30 giugno 1760 (p. 157). GIOVANNI PERONI fu richiamato dai parenti per venire impiegato in arte non esistente nell'Ospizio (p. 358). GIOVANNI PETRINI, nato l'8 gennaio 1763, entrò il 29 agosto 1770 (p. 289). ANTONIO POGIOLI romano, nato 26 luglio 1770 da Giovanni e Caterina Rinaldi, fu battezzato in S. Crisogono Entrò il 4 luglio 1778, uscì 24 ottobre 1789. «*Si portò da giovane savio, morigerato, e attento nell'apprendere il disegno, ove riuscì assai bene. In prova di ciò nel concorso dei Premj al Campidoglio ottenne una delle Medaglie d'argento. Appena uscì dall'Ospizio trovò da impiegarsi vantaggiosamente nell'arte imparata*» (p. 333). DOMENICO PRONTI romano, nato il 18 febbraio 1757 nella parrocchia di S. Pietro in Vaticano, entrò il 4 giugno 1768 (p. 239). GIOACCHINO PROSPERI, nato il 12 marzo 1743, entrò il 22 settembre 1752. «*Questo è stato nell'Ospizio fino all'età di 22 anni per perfezionarsi nella Pittura, e disegno, nella quale arte ha fatto un sufficiente profitto. In questo tempo ha lucrato del denaro con alcuni quadri fatti, ed è stato qualche volta colle debite licenze fuori di Roma a dipingere. Non soffriva volentieri la soggezione di quelli, che lo dovevano diriggere per il desiderio di fare a suo modo o liberarsi dai pesi dell'educazione, della quale ne aveva bisogno. Scosso il giogo della gioventù, cade facilmente. Partì dall'Ospizio colle solite ricognizioni, e con qualche decina di scudi in più posti a parte con i suoi lavori*» (p. 64). GIOVANNI FRANCESCO RICCI incisore, nato il 30 ottobre 1746, entrò 3 marzo 1757; “angelico”, continuamente applicato allo studio d'incidere rami, morì il 19 giugno 1766 e lo vollero seppellire in S. Michele (p. 114). ANTONIO RICCIANI romano, nato 11 giugno 1776, da Benedetto romano e Caterina Bianchi milanese, battezzato in S. Marco, entrò il 28 febbraio 1784 per nomina Odescalchi. «*Dopo aver bene appresa l'arte di incisore di Rami partì dall'Ospizio alla fine di aprile 1796. Fu giovane ardito, vizioso, e maligno, ma manteneva un esteriore modesto e ingannevole, per cui deluse tutti. Si scoprì a tempo e si procurò che partisse con buona grazia*» (p. 354). PIETRO PAOLO RUGA romano, nato il 6 settembre 1770 da Domenico q.m. Andrea e Angela Guerrini, battezzato in S. Eustachio, entrò il 12 marzo 1781, uscì il 4 dicembre 1789 con ricognizioni. «*Si portò bene, e si mostrò timorato di Dio. Apprese il Disegno con successo, e s'impiegò vantaggiosamente nell'arte imparata*» (p. 347). GIUSEPPE RUGIERI, nato il 15 dicembre 1768 da Antonio e Paola Foglia, battezzato a S. Martino ai Monti, entrò il 29 settembre 1778 (p. 334). GIUSEPPE SFORZA PERINI, nato il 13 settembre 1740, entrò il 17 luglio 1750. «*Questo fu un savio ragazzo. Fu posto al disegno, ed imparò a incidere i rami, e ne fece profitto. Partì dall'Ospizio con buona grazia, e colle solite Ricognizioni*» (p. 42). CRISTOFORO SILVESTRINI, nato il 9 aprile 1759 nella parrocchia di S. Marco, entrò il 9 luglio 1769 (p. 255). GIUSEPPE SORMANI, partì dall'Ospizio prima del tempo, stando ancora nella scuola (p. 103). GIOVANNI BATTISTA STRALACCHI romano, nato il 16 aprile 1770 da Gasparo e Clementina Vili, fu battezzato nella parrocchia di S. Marco. Entrò il 9 ottobre 1781 «*per impegno della Principessa Chigi vecchia*», uscì il 4 settembre 1789. Non si comportò sempre bene, si dedicò allo studio degli arazzi (p. 348). CAMILLO TINTI, nato il 10 marzo 1743, entrò 11 marzo 1751 «*Fù di ottimi costumi. Imparò assai bene a incidere i rami come ancora il disegno. Partì colle solite Ricognizioni, ed ora vive bene, ed è stimato nella sua arte in Roma, colla quale lavora molto*» (p. 50). BARTOLOMEO TOMBERLI, nato il 13 febbraio 1748, entrò il 5 ottobre 1758 (p. 132). MICHELANGELO TORRES, nato il 23 settembre 1782 da Francesco e Giacinta Germanelli, entrò il 1° novembre 1793, per nomina di Mons. Presidente. «*Passò da Alunno in qualità di prefetto dei Piccoli e dopo quattro mesi, e giorni [sic] si licenziò da se med.o per attendere con più d'impegno alla sua professione d'Incisore de Rami, avendo avute prima le solite ricognizioni*» (p. 376). ONOFRIO VALERI, nato da Giuseppe e Antonia Bellini l'8 luglio 1773, battezzato in S. Lorenzo in Damaso, entrò il 7 gennaio 1780. Attese al disegno. Vi riuscì bene, ebbe un premio di una medaglia di argento della Principessa Cristina di Svezia, “fu giovine morigerato”, e partì dall'Ospizio il dì 28 maggio 1795 (p. 341) DOMENICO VOLPATO di Bassano, di Giovanni e Anna Menegatti, nato 3 febbraio 1760, entrò 6 giugno 1774, in soprannumero, pagava sc. 25 al mese (p. 317). GIUSEPPE

GIACOMO VOLPATO veneziano, nato a Venezia da Giovanni Trevisan, detto Volpato e Anna Menegatti coniugi veneziani il 27 giugno 1765, entrò il 9 luglio 1774 per impegno dell'abate Bonaiuti Agente di Venezia, in soprannumero, pagava sc. 25 al mese (p. 319).

Nei documenti contabili, fra coloro che riceverono speciali "recognizioni", ossia gratifiche, per l'incisione di nuovi rami, vengono indicati molti alunni, non sempre espressamente citati nel *Rolo* come incisori; per il momento ho potuto verificare le opere commissionate ai seguenti giovani incisori: Giovanni Balzar (1796, 1797); Pietro Biagi (1784?, 1786); Giacomo Bossi (1767, 1768); Angelo Campanella (1759, 1767, 1769); Antonio Castelli (1787); Antonio Chiarini (1794); Luigi De Castro (1796); Demetrio Dragon (1776, 1778, 1779); Luigi Fabri (1795, 1796); Ludovico Feliciani (1767, 1768); Vincenzo Feoli (1777); Ludovico Ferretti (1791, 1792, 1795); Eugenio Foschi (1786, 1787, 1788, 1789); Serafino Giovannini (1760); Luigi Guerra (1791); Giuseppe Maccetti (1759); Domenico Marchetti (1798, 1799, 1800); Francesco Morell o Morelli (1767, 1768); Giuseppe Perini (1760, 1761); Giovanni Petrini (1779); Antonio Poggioli (1787, 1788, 1789); Domenico Pronti (1775, 1777); Giovanni Francesco Ricci (1759); Antonio Ricciani (1791, 1792); Pietro Paolo Ruga (1788, 1789); Giuseppe Ruggeri (1784, 1785, 1786); Cristoforo Silvestrini (1777, 1778); Camillo Tinti (1759, 1760, 1761). Nel 1768 ricevette una "recognizione" per un disegno di architettura Giuseppe Aquilani. Nel 1777 furono acquistati colori, tele, pennelli, olio e altro per far dipingere l'alunno Vincenzo Bertì. Nel 1786 Giovanni Battista Stralacchi fu gratificato per un disegno. Lovatelli, nella pubblicazione dedicata alla riorganizzazione didattica dell'istituto dopo l'Unità d'Italia, fra gli "Incisori allievi della scuola di S. Michele" ricordava Dasori, Campanella, Ricciani, Bettelini, Marchetti, formati nel XVIII secolo (G. Lovatelli, *Programmi artistici e didattici del Conservatorio di arti e mestieri di San Michele in Roma*, Roma 1877, p. 55). Nei primi anni dell'800 studiarono all'Ospizio di San Michele, fra gli altri, Luigi Barocci (nato il 30 maggio 1803 da Vincenzo e Magdalena Ricci), Luigi Calamatta (nato il 2 giugno 1802 da Francesco e Firmina Natale), Angelo Campanelli (di Vincenzo e Anna Maria Valletta, battezzato il 28 febbraio 1795 in S. Lorenzo in Damaso), Filippo Marchionni (nato il 3 ottobre 1798 da Carlo e Maria Garnieri), Raffaello Persichini (nato a Roma il 19 gennaio 1794 da Antonio, q.m Giovanni Battista e Giacinta Cremonesi, di Luigi, battezzato il 21 gennaio 1794 in S. Maria in Campo Carleo).

27 Vedi nota precedente.

28 Ad esempio nel 1758 Costantino Mazzoni vendette vari gessi e Innocenzo Spinaci il gesso del Laocoonte; nel 1766 fu "accomodato" il gesso del Gladiatore.

29 Vol. 33bis. In ordine cronologico, ottennero premi della Scuola del Nudo: Angelo Campanella, Gioacchino Prosperi, Bartolomeo Tomberli, Cristoforo Silvestrini, Antonio Poggioli, Antonio Ricciani, Ludovico Ferretti, Luigi Fabri, Domenico Marchetti, Giovanni Balzar. Una lista di alunni non datata riporta, specificando la provenienza dall'Ospizio di San Michele, i nomi Campanella Angelo, Feliciano Ludovico, Ghio Bernardino, Maccetti Filippo, Morell' Francesco francese, Prosperi Gioacchino, Tinti Camillo, Tomberli Bartolomeo. Bombelli Pietro è citato senza specificazioni.

30 Vedi nota 26.

31 Girolamo Rossi incise il rame rappresentante il dipinto di *San Luca che dipinge la Vergine*, donato alla chiesa dell'Accademia di San Luca da Sebastiano Conca nel 1742 (vol. 50, f. 52) recentemente restaurato dall'Istituto centrale per la Grafica. (G. Trassari Filippetto, *Le stampe di traduzione del dipinto di San Luca che dipinge la Vergine: osservazioni e spunti di riflessione*, in "Annali delle Arti e degli Archivi - Pittura, Scultura, Architettura" 1, 2015, Roma 2015, pp. 155-158; L. Zuccarello, *Girolamo Rossi, San Luca che dipinge la Vergine: una matrice ritrovata e restaurata*, ibidem, pp. 159-161). L'Accademia possedette pochissimi rami.

32 ASR, *Computisteria Generale della R.C.A.*, Divisione IV, b. 330; G. De Marchi, *Il Palazzo della Calcografia*, cit., p. 23; E. Giffi, "Roma Moderna in Piante". *L'attività della Calcografia*

Camerale, in "Piante di Roma dal Rinascimento ai Catasti", a cura di M. Bevilacqua e M. Fagiolo, Roma 2012, pp. 345-346, 358; G. De Marchi, *Le incisioni della "Raccolta di avori e vetri" nell'Istituto centrale per la Grafica*, in Atti del convegno "Il Museo Profano dalle origini al tempo di Pio VI. Un percorso d'arte, collezionismo, archeologia", Musei Vaticani 16 dicembre 2013, in corso di stampa.

33 ASR, *Ospizio San Michele*, parte II, n. 558. Virginio Bracci, professore e segretario dell'Accademia di San Luca, era l'architetto dell'Ospizio di San Michele. Nello "Specchio dello Stato attuale dell'Ospizio di S. Michele" del 1809 sono indicati fra gli impiegati per le arti: Antonio Concioli maestro di disegno di 66 anni nel 35° anno di servizio, Giovanni Battista Dasori maestro di incisione di 45 anni nel 5° anno di servizio e Paolo Anzani maestro di architettura di 42 anni nel 10° anno di servizio (ASR, *Camerale III, Istituzioni di beneficenza*, b. 2072, n. 104).

34 ASR, *Ospizio San Michele*, parte II, n. 1550.

35 *Intorno la origine e i progressi dell'Ospizio Apostolico di S. Michele. Notizie estratte dall'opera scritta da Monsignor Antonio Tosti presidente del medesimo*, Roma 1835, p. 27 e documento Tomassetti cit. in nota 5.

36 A. Tosti, *Relazione dell'origine*, cit.; G. Lovatelli, *Programmi artistici*, cit.; R. Dinoia, *Il giovane Calamatta, Gaspard Dughet e il cardinale Antonio Tosti: notizie dall'Ospizio di San Michele*, in "Prospettiva", 136, ottobre 2009, pp. 52-68. Per notizie sull'insegnamento artistico dell'incisione nell'800 nei documenti dell'Ospizio di San Michele vedi anche G. De Marchi, *Paolo Mercuri tra Roma e Parigi: testimonianze d'archivio*, in Atti del convegno "Invenit et delineavit. La stampa di traduzione tra Italia e Francia dal XVI al XIX secolo", Roma, Istituto centrale per la Grafica, 7 giugno 2016, in corso di stampa.

37 Erano accademici sia Concioli, maestro di disegno, che Ricciani, maestro di incisione su rame. Nel 1832 Tosti ricordava come nelle scuole d'arte dell'Ospizio insegnassero cinque «grandi maestri accademici di S. Luca» e l'anatomia fosse insegnata dal chirurgo «del luogo, professore anch'egli dell'Accademia di S. Luca». (A. Tosti, *Relazione dell'origine*, cit., p. 43).

38 G. De Marchi, *Il Palazzo della Calcografia*, cit., pp. 14-15.

39 ASR, *Camerale II, Camerlengato e Tesorierato*, b. 5; G. De Marchi, *Il Palazzo della Calcografia*, cit., p. 23, nota 10.

40 Vol. 89, n. 48: «Altezza Reale / Allorché nella Seduta dei 7 Ottobre prossimo passato la Nostra Accademia sapendo la decisa propensione, che Altezza Vostra Reale si degna avere per le Belle Arti, e per le Scienze, delle quali ne è a dovizia arricchito, con unanime esultanza l'acclamò Nostro Rispettabile Co-Accademico di onore, Noi ci saremmo riputati felici se un tal tratto di rispettosa stima ci avesse meritato il di Lei pregevole aggradimento. È piaciuto all'Altezza Vostra Reale non solo di appagare in ciò li Nostri desiderj colle clementissime graziose espressioni dalla Sua Veneratissima recataci dall'Ottimo Sig. Conrad Eberard, ma ha voluto ancora darci un attestato di esso suo gradimento col prezioso dono fattoci del principio dell'Incisione Lythographica impiegata nel ritrarre con essa li celebri disegni de migliori Maestri dell'Arte esistenti in codesto Museo Reale. Il merito della novità, dell'invenzione, dello stupendo effetto che presenta, della esattezza usata nel ritrarre scrupolosamente le grazie dell'insigni Originali rendono pregevolissimo il dono, ma molto più pregevole, e caro lo rende a Noi la graziosa mano dell'Insigne Donatore, perlocché esso dono è divenuto un dé principali Monumenti del Nostro Archivio, che forma uno de più gloriosi fasti della Nostra Accademia. Animati dalla Sua magnanimità la preghiamo rispettosamente ad accettare li sinceri ringraziamenti, che per tanti titoli gli tributa il Nostro Colleggio di Belle Arti, ed a permetterci, che colla più sincera, e sommessata Stima ci dichiariamo di Vostra Altezza Reale Roma dalle Stanze Accademiche di S. Luca
Li 27 Gemajo 1811

Umilissimi Devotissimi Servidori
Andrea Cav. Vici p.° Consigliere
Vincenzo Cav. Pacetti 2.° Consigliere, e Camerlengo
Virginio Bracci Accad.co Segretario».

Vol. 173, n. 132: «*Minuta di ringraziam.o al Prin.e Eredit.o di Baviera.*

Per dovere di rispetto non men che di gratitudine partecipiamo all'A.V.R. di aver testé ricevuto le belle stampe litografiche in continuazione delle altre, con egual generosità donateci antecedentemente dall'Altezza Vostra.

È facile il comprendere quanto il Real dono debba esserci stato caro ed accetto, tanto per veder proseguita così bell'opera, quanto per avere nel nuovo presente una nuova testimonianza della sua memoria ed affezione per noi, lo che ne lusinga, e compie i nostri desiderii.

Incaricati dall'intero Corpo Accademico di farlene costare la comune riconoscenza, e di renderline le più vive grazie adempiamo al doveroso officio; e nell'augurarci la continuazione della sua Reale benevolenza, la preghiamo a gradire i sentimenti della più alta stima, con cui l'Accademia tutta e noi per essa ci pregiamo di essere dell'A.V. R. Umilissimi Devotissimi ed Obbligatissimi servitori.

41 L'Accademia conserva ancora molte di queste opere, parte in biblioteca, comprese nella *Raccolta varie litografie di diversi autori*, altre in archivio, dove ad un gruppo ancora riunito in unica serie, vanno collegate altre litografie oramai sciolte. Si conservano anche una decina di litografie spagnole, disegnate da José de Madrazo, accademico di San Luca dal 1813.

42 Proprio la fiducia nella litografia fu una delle cause di rifiuto della cattedra di incisione nel 1826, poiché si riteneva potesse andare a sostituire le più complesse tecniche tradizionali; comunque la litografia, arte del disegno su pietra, fu praticata con successo anche dai maggiori incisori su rame dell'800, naturalmente con profitti inferiori.

43 L'inventario del 1912 ricordava una custodia con 84 medaglie in bronzo della collezione Cerbara, altre due custodie di gessi, in una erano 44, nell'altra 8, e una custodia con 45 arnesi incisori, tutte conservate nella "sala moderna". L'unica pubblicazione dedicata all'analisi dell'intera raccolta di medaglie dell'Accademia è: F. Panvini Rosati, *Il Medagliere*, in "L'Accademia Nazionale di San Luca", Roma 1974, pp. 368-385. Diversi studiosi hanno approfondito nel corso degli ultimi anni le vicende di alcune opere delle collezioni medaglistiche e glittiche dell'Accademia, i contributi più numerosi e importanti sono stati di L. Pirzio Biroli Stefanelli, che gentilmente ancora nel 1996 volle citare questo mio studio come in corso di stampa (*La Medaglia di Giuseppe Girometti per le solenni esequie romane di Antonio Canova*, in "Bollettino dei Musei Comunali di Roma", Roma 1996, pp. 130-148).

44 Misc. Cong. I, nn. 24, 25; Misc. Cong. II, nn. 114, 116, 120, 128, 130; vol. 87, n. 10; vol. 80, n. 108.

45 Vol. 97, nn. 91, 107.

46 Vol. 135, n. 100.

47 Giovanni Beltrami fu invece membro dell'Accademia dei Virtuosi al Pantheon, dove si conserva un'altra serie di scagliole, calchi di quattordici sue opere con riproduzioni di dipinti o d'invenzione (A. Genovese, *Giovanni Beltrami (Cremona 1770-1854)*, in V. Tiberia, *La collezione della Pontificia Insigne Addaemia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon. Dipinti e Sculture*, Catalogo a cura di A. Capriotti e P. Castellani, Roma 2016, pp. 167-171). Nella serie dell'Accademia di San Luca spicca la riproduzione del dipinto *La Tenda di Davio* di Le Brun, il cui originale si trova nel Museo Civico di Cremona, un intaglio su topazio blu del Brasile, considerato il più bello della raccolta donata da Fortunato Turina nel 1908 (R. Valeriani, *Di Giovanni Beltrami, glittografo cremonese*, in "Antologia di Belle Arti", 35-38, 1990, pp. 23-29).

48 *Indice de Studij appartenenti alla Pittura, Scultura, et Architettura, cioè Disegni, Pitture, Stampe, Rilievi, bassorilievi, e Concorsi de Giovani Studenti di Quest'Arti, che si conservano nell'Accademia di S. Luca di Roma sotto la Custodia de SS.ri Bonaventura Lamberti, e Pietro de Pietri.* I due artisti ricoprirono congiuntamente la carica di custode dal 1713 al 1716 (A. Cipriani, G. De Marchi, *Appunti per la storia dell'Accademia di San Luca: la collezione dei dipinti nei secoli XVII e XVIII*, in "An Architectural Progress in the Renaissance and Baroque Sojourns in and out of Italy", Papers in Art History from the Pennsylvania State University, vol. VIII, part 2, p. 702, nota 34).

49 *Inventario delli Disegni di Pittura, ed Architettura, delle Stampe, Libri, e Modelli, che esistono dentro li due Armarij, e Canterano nel Salone dell'Accademia di S. Luca di Roma, sotto il reggimento del Sig.r Pietro Bracci Principe di detta Accademia l'anno 1756.* Contiene alcune aggiunte posteriori. La copia coeva per la "Consegna della Custodia" non è completa: non comprende l'elenco delle stampe, ma vi si trovano alcune conferme di esistenza alla fine dell'800 da parte del custode Cesare Fallani.

50 Vedi nota 7.

51 Nel 1812 si acquistarono tre disegni e otto "accademie" di Domenico Corvi dal figlio Nicola e altre quattro "accademie" di Batoni; nel 1813 fu commissionato al Professore Andrea Pozzi un cartone con il disegno di una figura copiata dalla *Disputa del Sacramento*, consegnato nell'aprile 1814.

52 Voll. 63, 65. I pagamenti effettuati agli stampatori De Romanis e Salviucci «per le stampe fatte per servizio delle scuole» sembrano però riferirsi a nuove pubblicazioni, non a incisioni.

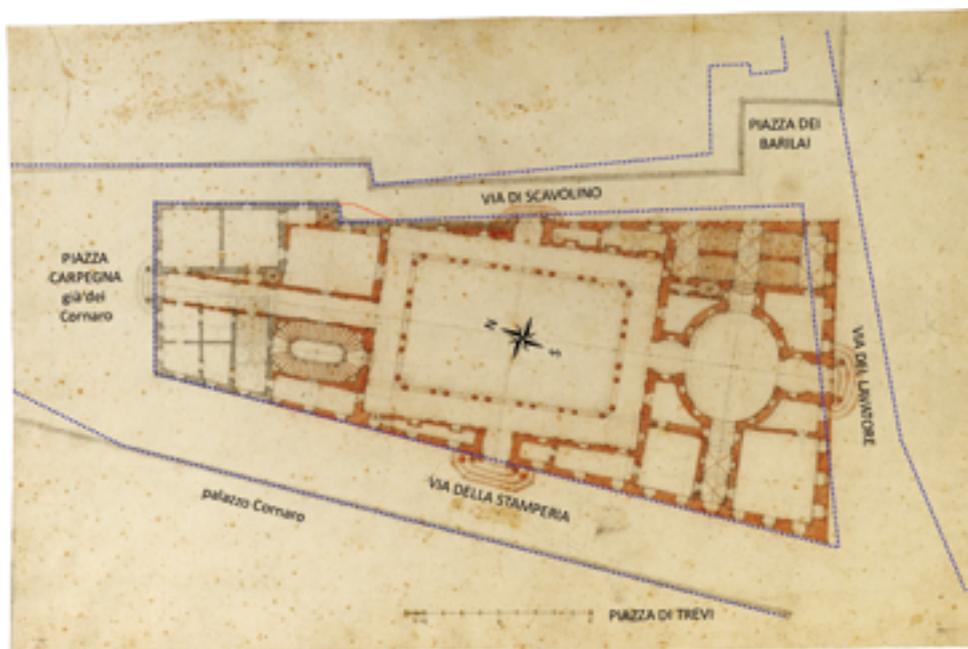
Palazzo Carpegna e i progetti di Borromini: una nuova ricostruzione

Dopo gli studi sul palazzo di Eberhard Hempel e Gustavo Giovannoni, fu un giovane Manfredi 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, 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 trapiantata 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 considerarsi «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.

1. Topografia e contorni dell'Isola di Trevi nell'Az. Rom 1014a (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).



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 dubbi 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.

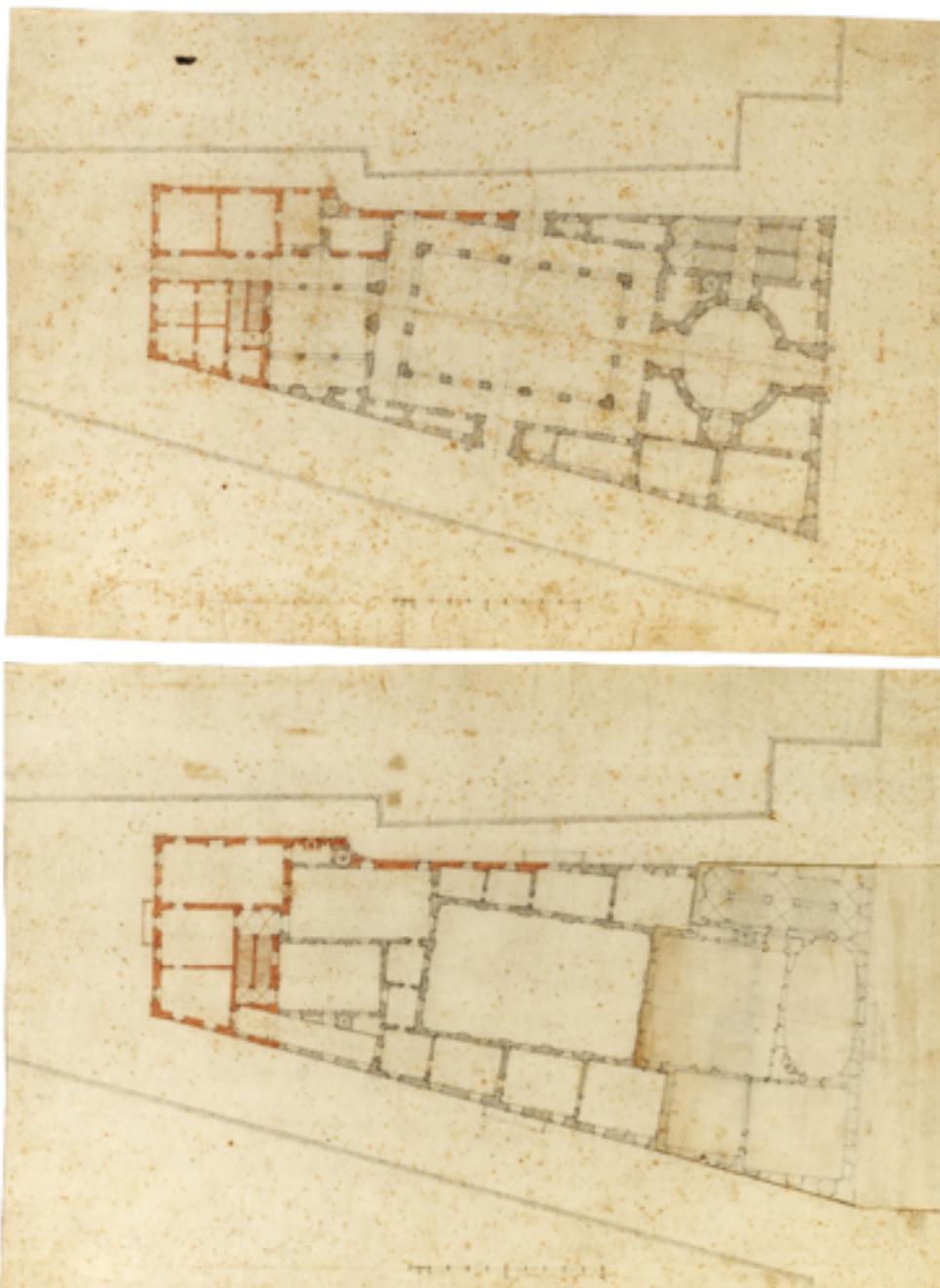
Sequenza dei disegni borrominiani

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 angolo 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. Rom 1009a (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. Rom 1009a e ne ridisegna il contorno, annotando che è questa la «forma vera del sito». L'area disponibile



Dall'alto

2. Az. Rom 1017a: piano terra della versione a cortile rettangolare pilastrato (gruppo A, 1639).

3. Az. Rom 1017b: piano nobile della versione a cortile rettangolare pilastrato (gruppo A, 1639).

risulta sfortunatamente insufficiente a contenere i progetti del gruppo A. Negli Az. Rom 1012 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.

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 borrominiane del gruppo B (figg. 14-17): il visionario Az. Rom 1018, l'Az. Rom 1009e (una misura delle aree redatta per il conte Ambrogio), e

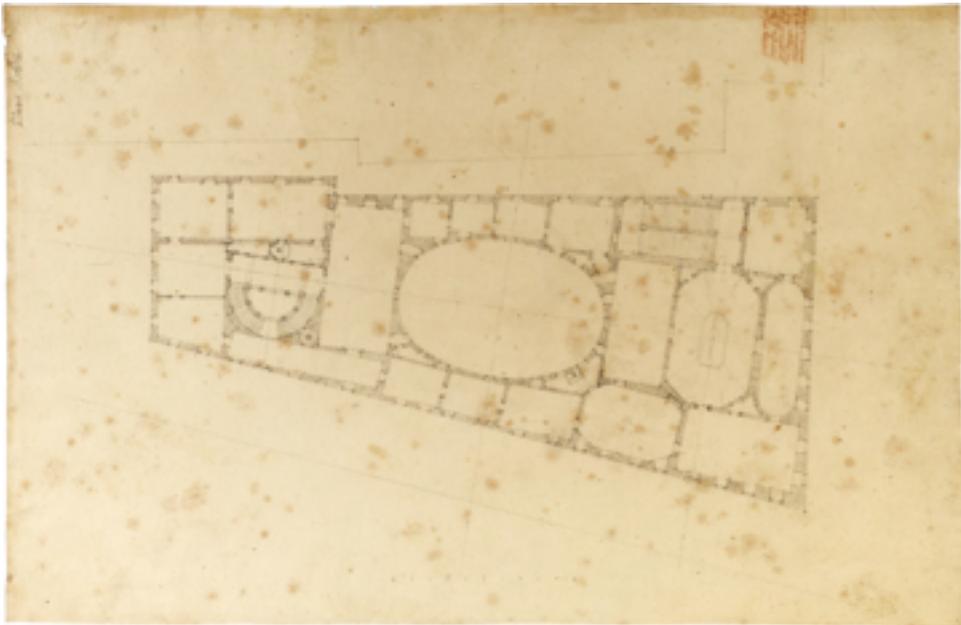
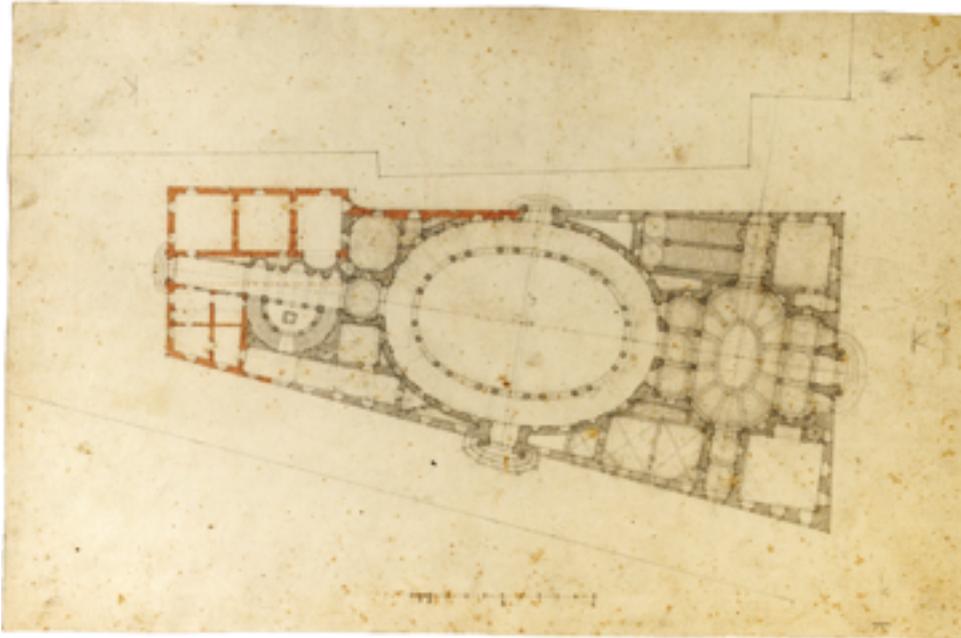
Le vicende del palazzo riconsiderate

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 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 discreta 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



Dall'alto

4. Az. Rom 1019b: piano terra della versione a cortile ovale (gruppo A, 1639).

5. Az. Rom 1019a: piano nobile della versione a cortile ovale (gruppo A, 1639).

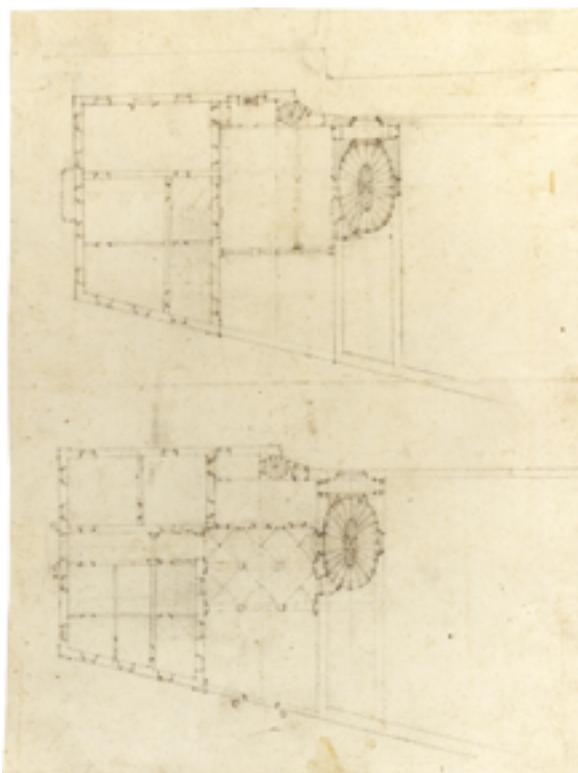
infine in cinque piante che riguardano ormai il solo palazzo preesistente¹⁴. Le piante del gruppo B hanno in comune anche l'allungamento del tratto del palazzo ex-Eschinardi dallo spigolo fino al dente su via di Scavolino di circa 8-10 palmi rispetto ai gruppi A-AB (figg. 1, 15).

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. Rom 1021) è l'unica in cifre arabe dell'intero *corpus*¹⁶, confermando la posteriorità del gruppo.

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'inviare un governatore pontificio per amministrare da subito lo Stato. I Carpegna vengono beneficiati da questi eventi. La famiglia era per tradizione filomedicea, 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.

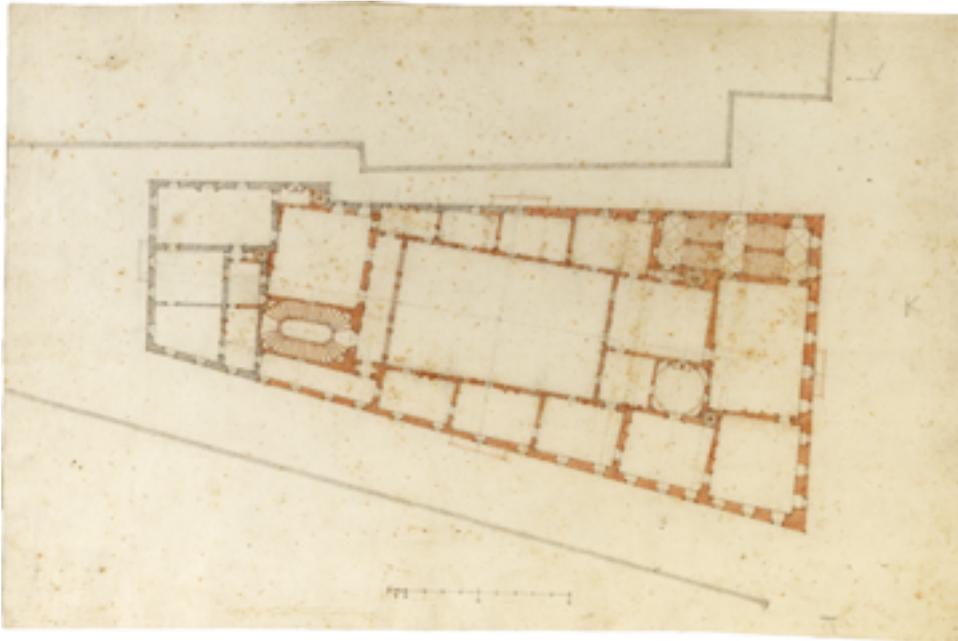
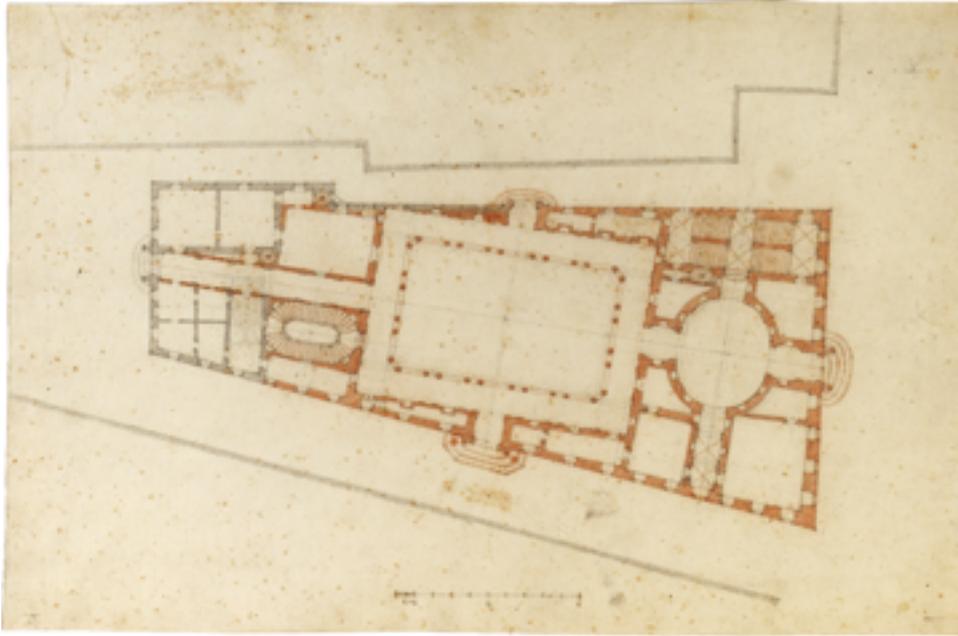
A sua volta il ramo laico (essenziale per la trasmissione del patrimonio) concorre secondo i propri modi all'ascesa dei prelati. Il conte Francesco Maria, che ha la titolarità della primogenitura, sposa una Orsini, ma rimane a vivere tra il Montefeltro e la Romagna per curare feudo e beni allodiali²⁴. 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 legazioni 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



6. Az. Rom 1022: piani terra e nobile del palazzo ex Eschinardi, probabilmente ridisegnati sopra vecchie copie parziali degli Az. Rom 1017a-b (gruppo A, 1642-43?).

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'inquieto – e un po' maldestra – 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 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,



Dall'alto

7. Az. Rom 1014a: piano terra dell'ultima versione del gruppo A, a cortile rettangolare colonnato (1639).

8. Az. Rom 1010: piano nobile dell'ultima versione del gruppo A, a cortile rettangolare colonnato (1639).

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 mettere 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.

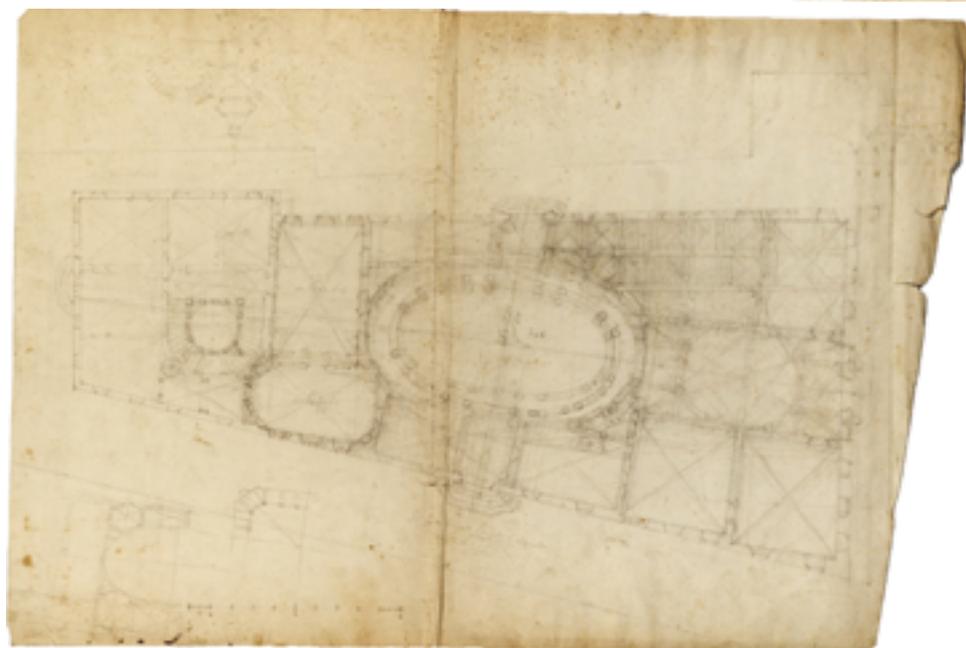
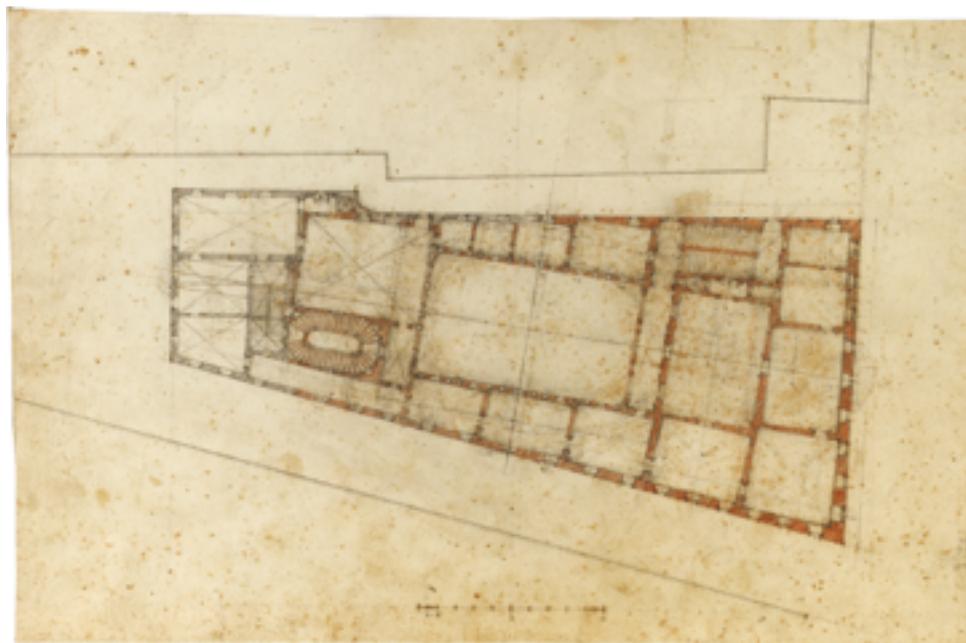
Già alla fine del 1638 il conte si risolve però ad investire in più grande stile, puntando ad acquistare tutta l'«Isola di Trevi», delimitata a nord dalla piazza di Cornaro (oggi piazza Carpegna), a est e ovest dalle attuali vie di Scavolino e della Stamperia, a sud da via del Lavatore (fig. 1). Il primo 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 forzata 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 motivo 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 Fonchia, 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 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



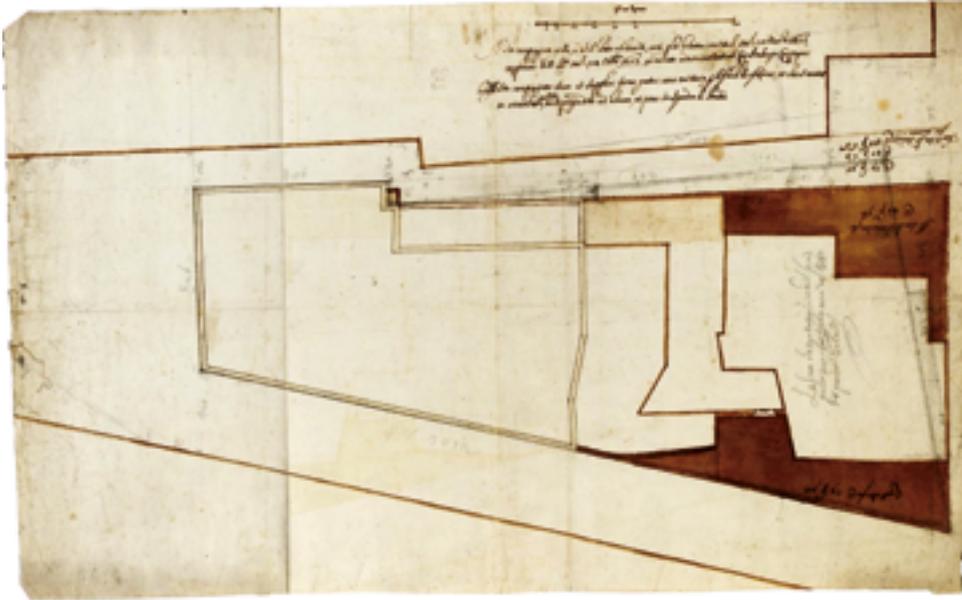
di media e lunga durata, comportando una notevole dislocazione di risorse dei patrimoni familiari.

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. 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

Dall'alto

9. Az. Rom 1014b: variante del piano nobile dell'ultima versione del gruppo A, a cortile rettangolare colonnato (1639).

10. Az. Rom 1019: schizzo di variante a cortile rettangolare colonnato ridisegnata da Borromini su una precedente planimetria del gruppo A (1639 ? 1641-42 ? 1643 ?).



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).

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. Rom 1009d 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. Rom 1018 (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: 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. Rom 1018 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 ricompra almeno sull'annesso al palazzo, misurato in 98 canne di area⁴⁹; cosa che il francese rifiuta ancora: relativo a questo frangente è l'Az. Rom 1009e (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 trasversale abbozzato nell'Az. Rom 1018.

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 palazzo 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.

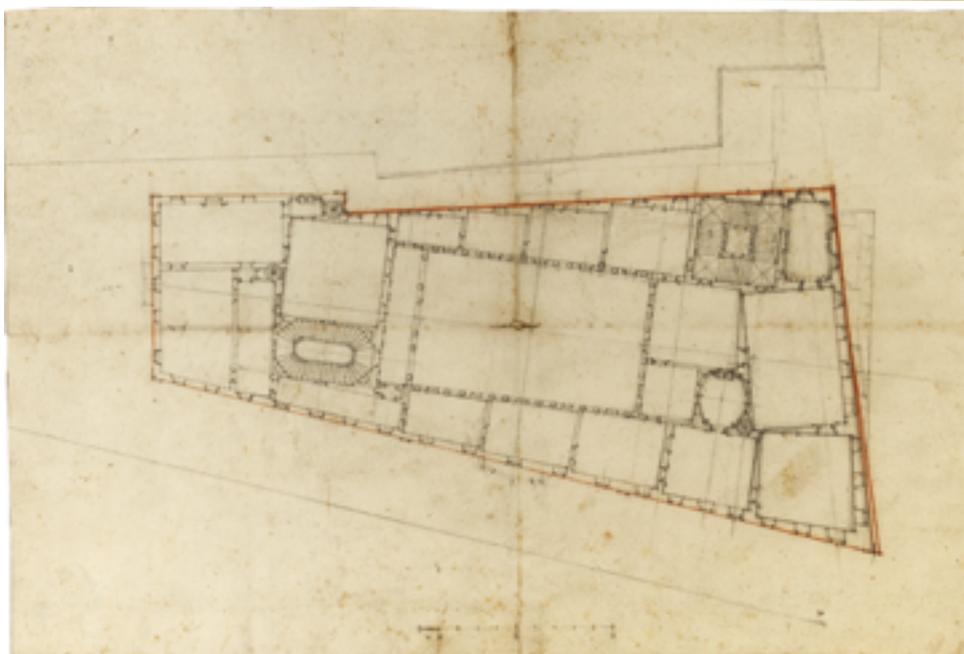
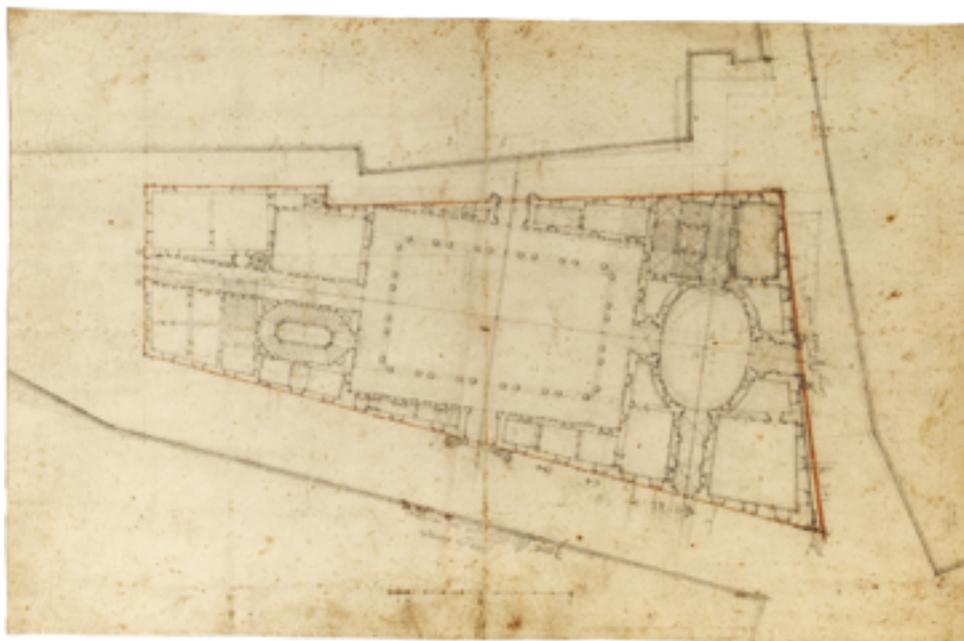
Ulderico, che nel frattempo è diventato un cardinale di rilievo del Sacro Collegio assumendo una posizione filomedicea ed antibarberina, si attiva nondimeno per completare la proprietà familiare dell'Isola di Trevi. Nel 1646 compra finalmente lo *ius redimendi* a Eschinardi, che cede di fronte alla generosa 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 improvvista 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.

APPENDICE

I disegni borrominiani (1639-43)

1. 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,

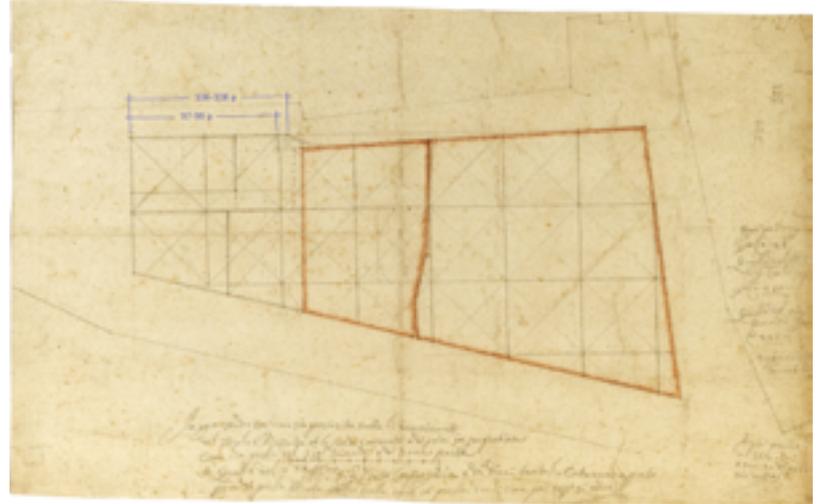
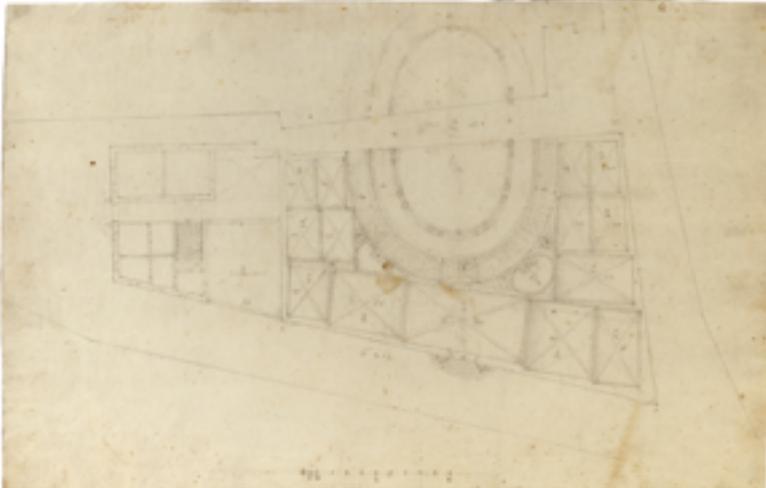


Dall'alto

12. Az. Rom 1015: 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. Rom 1012: tentativo di Borromini di adattare il progetto a cortile rettangolare colonnato nella «vera forma del sito» accertata nel 1640 (piano nobile, gruppo AB).

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



Da sinistra

14. Az. Rom 1018: 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.

15. Az. Rom 1009e: 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.

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 atrii non sono gli unici caratteri distintivi. La versione a cortile rettangolare (Az. Rom 1017, 1013, 1017a-b) è la meno invasiva, conservando molto del palazzo preesistente, mentre quella a cortile ovato (Az. Rom 1019b-a) lo rimaneggia radicalmente: Borromini vi sostituisce il vecchio scalone con uno a C a due rampe, 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. Rom 1013), e in una seconda versione sul cortile lasciando spazio a un salone-galleria ovato (Az. Rom 1017b⁶⁴); 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. Rom 1022 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. Rom 1017a-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. Rom 1022 compare per la prima volta l'idea di una rampa ovata, che oltrepassa di una campata il limite costruito del palazzo Eschinardi.

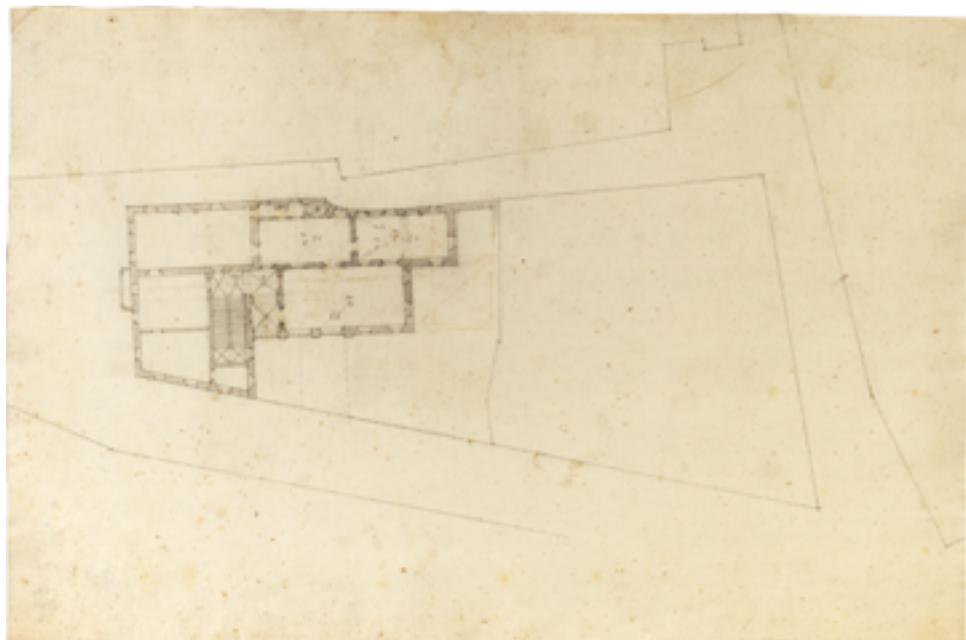
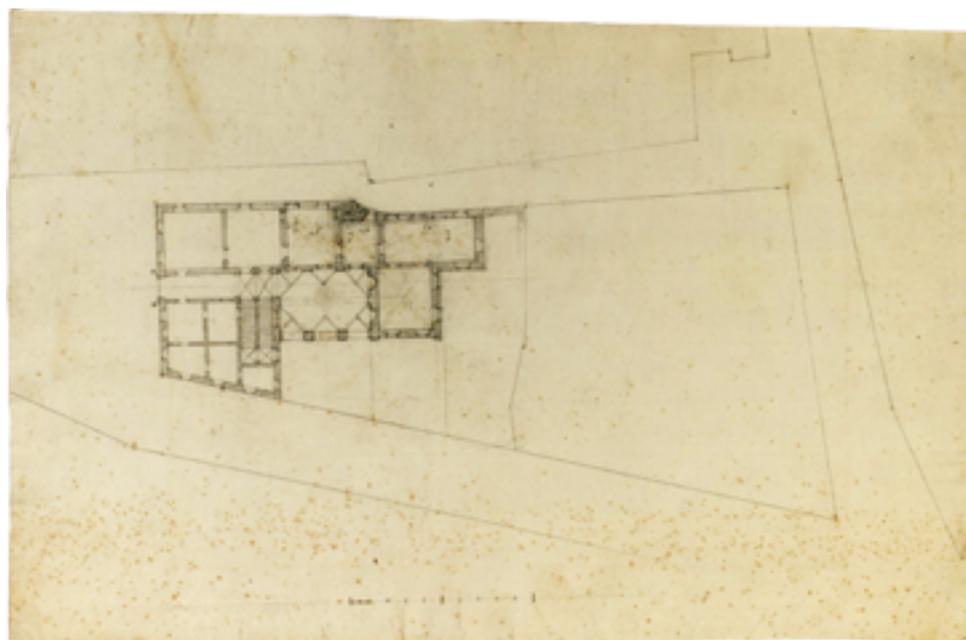
La versione ultima del gruppo A è quella a cortile rettangolare a colonne⁶⁶ (Az. Rom 1014a, 1010), l'unica in cui il lapis nero rappresenta la preesistenza e il rosso il nuovo da costruire (figg. 7-8). Borromini

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. Rom 1014b Borromini studia un'alternativa del piano nobile nella versione a cortile colonnato (Az. Rom 1014) disegnandola sopra la pianta terrena della versione a cortile ovato (Az. Rom 1019b), 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. Rom 1014a, 1010 (nei quali sono peraltro incompatibili col resto della pianta, figg. 7-8). Un vero enigma è invece l'Az. Rom 1019 (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. Rom 1019a-b (figg. 4-5) per dare più spazio agli interni; al piano nobile un sontuoso salone illuminato dalle testate sostituisce i tre della 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, potendosi 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. Rom 1009a (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. Rom 1009a (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 sono la forma vera del sito di questa isola»⁶⁸. Le differenze planimetriche più notevoli rispetto all'Az. Rom 1009a e ai progetti

Dall'alto

16. Az. Rom 1028: 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. Rom 1026: progetto di ristrutturazione del solo palazzo ex-Eschinardi, piano nobile (gruppo B, 1642-43).

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. Rom 1015 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. Rom 1015 sono visibili il vecchio contorno, poi quello modificato nell'Az. Rom 1009a, 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.

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

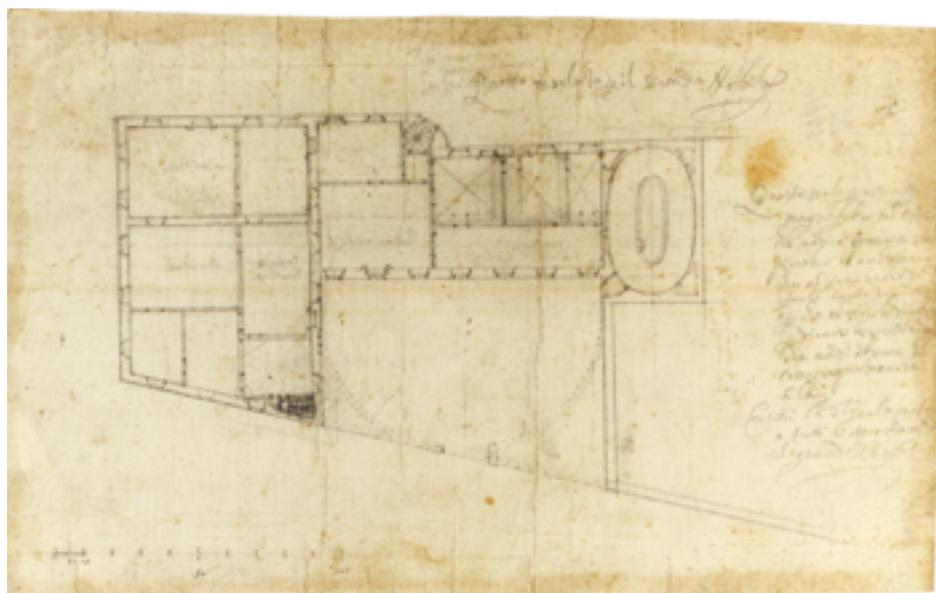
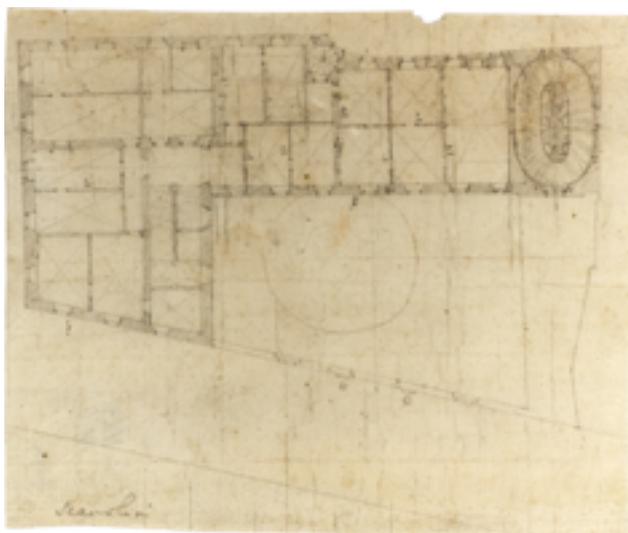
La «forma vera del sito» riapparirà in tutti i successivi grafici del gruppo B (figg. 14-17), che hanno in comune altri due notevoli dettagli: il tracciamento del confine meridionale del lotto ex-Eschinardi, ancora soggetto allo *ius redimendi*; e l'allungamento di circa 8-10 palmi del lato del palazzo 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. Rom 1018 (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 cassette 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. Rom 1028, 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. Rom 1023, 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. Rom 1022 (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 (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. Rom 1024 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. Rom 1021e 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. Rom 1033, al quale tuttavia manca il piano sottotetto sopra il palazzo ex-Eschinardi, effettivamente costruito come dimostra la veduta di Cruyl⁶.

Esiste infine un ultimo gruppo di grafici composto da due coppie di planimetrie sinora riferite a Borromini, ma la cui paternità mi pare dubbia⁷. 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 Bernardo⁸, che tra il 1667 e il 1679 si rioccupa del palazzo: nell'Az. Rom 1041 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. Rom 1009b sovrappone la pianta del palazzo costruito su una versione borrominiana del gruppo A⁹. 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)¹⁰.

Ma sono solo congetture.

Da sinistra

18. Az. Rom 1024: pianta del piano sottotetto dell'ultima versione (gruppo C, 1643); si noti lo smusso su via di Scavolino ancora concavo.

19. Az. Rom 1021: 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.

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 1934, *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.

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

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

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.

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.

11 Tredici piante riguardano l'intero isolato: Az. Rom 1019, 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. ROM 1022-1023. Sono poi da aggiungere l'AZ. ROM 1009b, del nipote Bernardo, e le quattro piante degli AZ. ROM 1009f-1009g e AZ. ROM 1031-1031k, che non sono a mio avviso di mano borrominiana: vedi appendice.

12 AZ. ROM 1018 (schizzo di palazzo esteso oltre via di Scavolino); AZ. Rom 1009e (misura delle aree dell'isolato); AZ. Rom 1030, 1028, 1026, 1029 (progetti relativi al solo palazzo costruito).

13 AZ. ROM 1009a (rilievo d'altra mano corretto da Borromini); AZ. ROM 1015 e 1012 (ridisegno sul nuovo lotto dei progetti di cui agli AZ. ROM 1014, 1010): vedi appendice.

- 14 Az. ROM 1027, 1028, 1026, 1030, 1029. Vedi appendice.
- 15 Az. ROM 1024 (piano sottotetto), 1021, 1025 (piani secondo nobile e sottotetto); 1033 (prospetto su via della Stamperia).
- 16 Insieme all'Az. ROM 1038, che tuttavia non è pertinente a palazzo Carpegna: vedi sotto a nota 74.
- 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).
- 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.
- 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'invviare 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.
- 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).
- 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.
- 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.
- 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. ROM 1032, attribuito da Connors a Girolamo Rainaldi come riferisce Salvagni, *Palazzo Carpegna*, cit., pp. 61, 103 n. 64.
- 38 Si tratta di tredici planimetrie: Az. ROM 1019, 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.
- 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 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 ½ 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. ROM 1032.
- 44 Pubblicata in Salvagni 2000, p. 60, fig. 20.
- 45 Cifra che si ricava dalla somma delle lunghezze dei singoli tratti annotata da Borromini nell'Az. ROM 1009d.

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, presimilmente 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, omissa 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.

51 Fraintesi 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.

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.

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, in cui si verifica la corrispondenza tra l'edificio attuale e i disegni borrominiani.

62 La versione a cortile ovale è disegnata in AZ. ROM 1019b (terra) e AZ. ROM 1019a (piano nobile); la versione a cortile rettangolare pilastro è disegnata a due colori in AZ. ROM 1017a (terra; copia a grafite in AZ. ROM 1017) e AZ. ROM 1017b (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. ROM 1013). I grafici qui non riprodotti sono riguardabili in Salvagni, *Palazzo Carpegna*, cit., pp. 57-80.

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. ROM 1017b.

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. ROM 1017a-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. ROM 1014a (terra) e AZ. ROM 1010 (piano nobile); Borromini disegna anche delle copie identiche del progetto, a due colori ma a tratto più fine, negli AZ. ROM 1014 (terra) e 1011 (piano nobile); altre copie sono infine negli AZ. ROM 1016 (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. ROM 1014.

68 Trascrizione erronea in Salvagni, *Palazzo Carpegna*, cit., fig. 18 p. 59, che al posto di «sono 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 1/2.

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. ROM 1015 e 1012.

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. ROM 1030); un progetto completo, formato dagli AZ. ROM 1028 (piano terra), AZ. ROM 1026 (primo nobile), 1029 (secondo nobile); una variante del piano nobile (AZ. ROM 1027).

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. ROM 1038 Borromini usa cifre arabe, ma lo scalone ivi studiato nel dettaglio non si sovrappone né alla versione dell'AZ. ROM 1022 (per oltre 10 palmi in lunghezza e circa 2-3 in larghezza), né con quella finale degli AZ. ROM 1024 e 1021; inoltre tutti gli scaloni per Carpegna hanno l'anima centrale piena e non cava. Questo avvalora i dubbi espressi da Tabarrini sull'appartenenza dell'AZ. ROM 1038 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.

75 Non è un mezzanino dato che palazzo Carpegna i mezzanini non li aveva, come attestano l'AZ. ROM 1137 (in cui Borromini rileva le altezze del prospetto e dei solai del fronte Eschinardi) e il prospetto dell'AZ. ROM 1033, dove non si vedono finestrelle.

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

77 AZ. ROM 1009f-g, AZ. ROM 1031-1031k: 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. X 34-35.

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. ROM 1009f-g.

Alcune note sulle cappelle nei palazzi romani di età moderna Quesiti irrisolti e un tentativo di prima catalogazione

Se esistono pochissime rappresentazioni cinquecentesche e seicentesche inerenti le cerimonie che si svolgono all'interno di una cappella privata di un palazzo nobiliare, viceversa sono molto frequenti le ricostruzioni filmiche, teatrali, ma anche pittoriche, che nel corso del secolo scorso tentano di ricreare lo svolgimento della liturgia familiare all'interno della cappella di palazzo¹.

Il rito quotidiano della preghiera collettiva, sovente descritto anche da testimonianze domestiche, fornisce così il pretesto per focalizzare alcuni caratteri delle cappelle, o degli oratori privati, ubicate nelle dimore cardinalizie o nei maggiori palazzi della nobiltà romana sia nell'Urbe sia in provincia.

Le descrizioni, desunte sia da documentazioni archivistiche sia da un'ampia bibliografia ottocentesca di carattere ecclesiastico, ci indicano come in alcuni casi la cappella fosse ubicata al piano terreno (nelle dimore di campagna), ma più frequentemente al primo piano dei palazzi di città². Inoltre, ancora dalle descrizioni cartacee, nonché dai numerosissimi esempi che ancora oggi si possono osservare in situ, si deducono alcuni elementi invariati nella struttura della cappella, quali una campana, una porta, delle



In alto

1. P. Waddy, ricostruzione dello schema distributivo di un generico palazzo barocco romano.

A sinistra

2. Genazzano, Palazzo Colonna, cappella di famiglia disposta al piano nobile.



finestre che permettono di trapiantare all'interno del luogo sacro. Queste osservazioni ci inducono a precisare alcuni caratteri tipologici invariati delle cappelle e a ridiscutere della dislocazione ideale all'interno delle planimetrie dei palazzi rinascimentali e barocchi (fig. 1). Sistemazione che in realtà non segue una regolamentazione ferrea, a tal punto che si possono annotare differenti esempi romani nei quali la cappella si può ritrovare al piano terreno, come più frequentemente al piano nobile, ma talvolta anche al secondo piano. Sino ad arrivare alla possibilità limite di osservare persino due cappelle nello stesso piano, perlopiù allocate in quello nobile³.

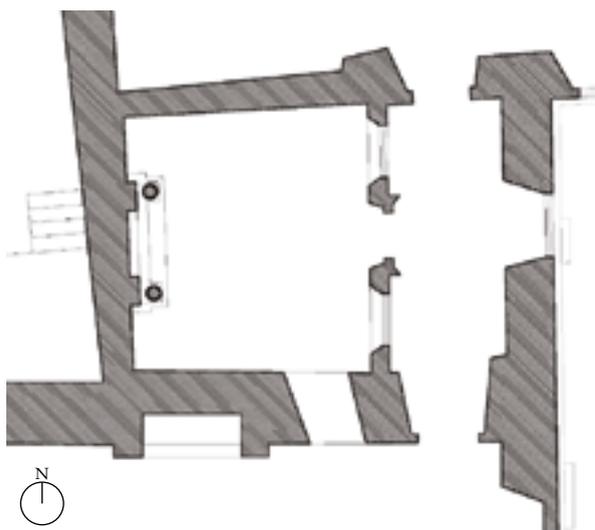
Da queste premesse partono una serie di interrogativi dai quali è possibile muovere una nuova ricerca sulle cappelle: si svolgevano al loro interno delle messe? Oppure, i frequentatori si incontravano solo per pregare? E ancora, la campana è sempre presente? C'erano arredi lignei? C'erano acquasantiere? A quali ambienti la cappella era direttamente collegata? (fig. 2) Faceva parte di un percorso cerimoniale? E il portale che introduceva alla cappella era di norma semplificato? Oppure era più articolato? Si poteva sostare al di fuori della porta d'ingresso? Le cappelle erano illuminate da luce naturale o artificiale? Poteva accedervi anche la servitù? Le pareti erano affrescate oppure coperte da preziosi parati?

Queste sono solo alcune delle molteplici domande alle quali si cercherà di fornire una prima schematica risposta, analizzando in modo comparato alcuni esempi di cappelle nelle residenze nobiliari romane.

La normativa ecclesiastica

Intanto si deve sottolineare come esistessero numerose divergenze e controversie riguardo all'istituzione e al funzionamento degli oratori e delle cappelle private. Esse vennero definitivamente regolamentate solo da Benedetto XIV Lambertini (1740-1758) alla metà del Settecento attraverso l'emanazione di alcuni Brevi che disciplinarono priorità e limiti di detti luoghi religiosi⁴. Si deve infatti all'azione legislativa di Benedetto XIV la conferma delle direttive del Concilio di Trento che allargava anche al pontefice, oltre alle prerogative in gran parte detenute dai vescovi, la facoltà di poter concedere alle famiglie patrizie la possibilità di realizzare un oratorio privato in casa per celebrare in esso le messe.

La prima questione centrale per chiarire le funzioni possibili in questi circoscritti spazi sacri, è la distinzione tra oratorio e cappella. Ancora oggi il *Codice di diritto canonico* chiarisce come "col nome di oratorio si intende il luogo destinato al culto divino



in favore di una comunità o di un gruppo di fedeli che ivi si radunano”⁵. Con il nome di cappella si intende, invece, il luogo destinato al culto divino (e in molti casi alla celebrazione della messa) in favore di una o più persone. I vescovi, e in certo senso anche i cardinali possono costruire per se stessi una cappella privata: questa gode dei medesimi diritti dell’oratorio⁶.

Quindi, mentre l’oratorio privato era un luogo più ampio, sovente aperto anche a un numero maggiore di fedeli (che non erano solo direttamente collegati alla famiglia), la cappella era più strettamente privata e sia la frequenza sia le funzioni erano rigidamente regolate. È ovvio che la presenza della cappella, o dell’oratorio privato nella residenza, contribuiva anche a rimarcare lo *status* sociale di alcune famiglie nobiliari.

L’oratorio, come la cappella, altro non era che un

luogo privilegiato (e privato) dove si poteva pregare e in molte occasioni anche celebrare la messa all’interno del proprio palazzo, in un apposito ambiente dotato di altare (spesso in legno) e di relative suppellettili sacre. Ma per tale destinazione la regolamentazione era molto rigida e articolata. Anticipiamo che in questa sede si farà maggiore attenzione al caso delle cappelle domestiche, più diffuse negli esempi rinascimentali e del primo barocco romano.

Intanto una prima considerazione, e cioè che la possibilità di officiare la messa non era così automatica. Infatti occorre un’autorizzazione concessa attraverso un Breve papale che imponeva diversi limiti tra i quali il divieto di celebrare più di una messa al giorno. Inoltre si stabiliva che “non si poteva conferire il Battesimo in altri luoghi se non nelle chiese [e quindi non nelle cappelle]. A meno che non si [...] trattasse dei figli di Re o di Principi”⁷.

Le disposizioni delle lettere papali in forma di Breve le possiamo così sintetizzare: l’oratorio privato (o cappella domestica) “deve essere costruito con pareti che lo separino da tutti gli altri locali destinati a usi domestici e deve essere visitato prima, o dal vescovo, o da un altro a cui il vescovo abbia delegato le sue veci, per controllare se è decorosa e adatta e se vi manca qualcosa di necessario”⁸. La cappella deve essere sufficientemente grande, affinché che gli assistenti non vengano costretti ad ascoltare la messa fuori dalla porta. Vi si deve celebrare solo una messa al giorno, “e tale messa dovrà essere officiata da un sacerdote secolare o regolare, purché il secolare sia approvato dal vescovo e il regolare abbia la licenza del superiore regolare”⁹. Non si può celebrare la messa nelle grandi solennità come la Pasqua di Resurrezione, la Pentecoste, il Natale e in altre solennità quali quelle dell’Epifania, dell’Ascensione, dell’Annunciazione e dell’Assunzione delle Vergine. A Roma il divieto è esteso anche al giorno della festa degli apostoli Pietro e Paolo e del titolare della chiesa locale¹⁰. Solo in caso d’infermità, e ancora attraverso una concessione papale, si può celebrare messa in queste occasioni.

Le persone la cui presenza è necessaria perché si possa celebrare la messa nella cappella privata sono nominate “e infine tutto deve essere fatto senza pregiudizio dei diritti parrocchiali”¹¹.

Quindi per cappella s’intende quel luogo destinato alla preghiera e alla celebrazione – su autorizzazione – della messa. Nel Seicento le norme che regolavano la loro costituzione sono comunque analoghe a quelle poi sancite dal successivo Breve di papa Lambertini. Altre norme, come accennato, erano state fissate in precedenza nel Concilio di Trento che legiferò circa la possibilità di affiancare l’autorità papale a quella vescovile per la concessione del permesso di celebrare la messa fuori dalle chiese, negli oratori, e nelle cappelle domestiche, per cui il pontefice poteva e può accordare l’uso dell’altare portatile o in pietra consacrata, restando però illeso “il privilegio dei vescovi di poter avere nelle

3-4. Genazzano, Palazzo Colonna, pianta della cappella al piano nobile; vista della cappella di famiglia attraverso la grata

loro abitazioni l'oratorio privato e di potere in esso celebrare e far celebrare la messa (cioè l'uso dell'altare portatile o pietra consacrata): eguale privilegio lasciò intatto ai cardinali quantunque non siano vescovi¹². A questo quadro normativo va aggiunto che le cappelle domestiche dei cardinali avevano quella che veniva detta "indulgenza delle stazioni".

Nel Cinquecento esistevano già alcune norme che regolavano la costruzione delle cappelle molto interessanti per la nostra indagine. In particolare l'obbligo per la cappella domestica di non avere alcuna porta sulla strada pubblica, ossia l'ingresso indifferentemente permesso a tutti. Come pure l'obbligo per il luogo dove si voleva erigere un oratorio o una cappella privata di essere chiuso almeno da tre lati (fig. 3), decentemente adornato e ben fornito di tutte le suppellettili sacre necessarie alla messa, nonché libero e segregato da tutti gli usi domestici; onde sopra di esso non deve ritenersi alcun letto *ad dormendum* o altre cose profane. La scelta di collocare la cappella al primo piano sembra poi avere origine dagli arbori del cristianesimo. Arturo Bocchini, in un breve ma acuto saggio a proposito delle cappelle Palatine¹³, accenna in maniera convincente che probabilmente il primo oratorio o cappella cristiana sia sorta il giorno dell'istituzione dell'Eucarestia. A tale proposito lo studioso cita l'evangelista Matteo, il quale narra come Gesù diede precise indicazioni ai suoi discepoli Pietro e Giovanni, recatisi a Gerusalemme, su come organizzare in casa la Pasqua: "[...] direte al padrone di casa: il Maestro ti dice: dov'è la stanza in cui posso mangiare la Pasqua con i miei discepoli? Egli vi mostrerà una sala al piano superiore, grande e addobbata; là preparate [...]"¹⁴. Tali raccomandazioni come noto sono state spesso, negli esempi romani, disattese. Solo per citare qualche esempio noto, a palazzo Borghese si possono addirittura contare ben tre cappelle al piano terreno del palazzo¹⁵, come pure a palazzo Barberini dove viceversa invece di una cappella, se ne contano addirittura quattro, di cui tre al piano nobile (una al piano terreno di Taddeo Barberini, due per sua moglie Anna Colonna Barberini e una per il cardinale Francesco Barberini) più un oratorio privato ancora di Anna¹⁶.

Ma torniamo alla normativa. Altre concessioni riguardano l'uso dell'altare portatile permesso solo nelle "abitazioni stabili" o "temporanee d'alloggio" (oggi potremmo dire con un lungo contratto d'affitto) e la descrizione delle persone che possono ascoltare la messa e cioè, oltre ai principi, i loro familiari, gli amici e le persone di servizio. Quest'ultima precisazione scioglie uno degli interrogativi posti in precedenza.

Individuazione dei criteri di classificazione

Da tali premesse si può partire per un primo criterio di classificazione che tiene presente la *destinazione d'uso*: e cioè analizzare separatamente le cappelle

di famiglia; le cappelle dedicate o celebrative di un evento (come la cappella di San Filippo Neri a palazzo Massimo); le più ampie cappelle private o di palazzo (la cui dedicazione era spesso un Santo appartenente alla stessa famiglia); le cappelle rappresentative di un'istituzione (Monte di Pietà, Scala Santa, San Pietro, accademie artistiche, ecc.); le cappelle palatine¹⁷; le modeste cappelle private mobili (sovente ubicate nella stanza da letto).

Questa prima classificazione può essere strutturata sulla base di alcuni caratteri alternativamente presenti o assenti a seconda dei casi. Questi caratteri si possono riassumere nella presenza o meno di un altare semovente in legno; o in alternativa, di un altare in pietra; nella presenza o meno di una campana all'esterno; nella configurazione del portale d'ingresso decorato o disadorno; nell'illuminazione diretta o indiretta (in genere tutte le cappelle erano illuminate artificialmente, salvo alcuni esempi eclatanti); nella presenza di arredi liturgici (acquasantiere, cibori, credenze per i paramenti, ecc.); nelle finestre dotate di grate che permettevano la visione dall'esterno (fig. 4); nella possibilità o meno di celebrare la messa; nella possibilità o meno di eseguire musica o cantare in coro; nella possibilità di avere un cappellano di famiglia. Si ricorda che anche per l'utilizzo della campanella occorre un breve papale.

Una seconda classificazione può essere effettuata per *tipologia*, nello specifico differenziando le cappelle che sono o meno posizionate all'interno di un percorso cerimoniale; e poi le cappelle dal perimetro "quadramolare", da quelle circolari o a croce greca. E poi ancora le cappelle cupolate, le cappelle passanti, le cappelle con altare marmoreo, le cappelle private lignee ubicate nella stanza da letto consistenti in inginocchiatoi amovibili e crocifisso usate esclusivamente per la preghiera.

Utilizzando e incrociando variamente queste indicazioni è possibile riflettere su questi primi appunti di lavoro e articolare una rete all'interno della quale poter variamente inserire le diverse cappelle romane e costituire quindi una prima ipotesi di ricerca. Si tratta di prendere in esame ad un tempo sia una categoria, sia una singola cappella che va ad inserirsi in una determinata griglia.

Per esempio, all'interno delle "cappelle di palazzo" potremmo inserire la cappella gentilizia dell'imponente residenza dei Colonna a Genazzano¹⁸. Posizionata al piano nobile, si può constatare la presenza di un altare in pietra, aggiunto da Antonio del Grande (1607-1671) nella metà del Seicento (prima era probabilmente in legno); non ha una facciata che dà verso il cortile ma su un corridoio interno al percorso cerimoniale del palazzo, il portale d'ingresso è decorato; due finestre ai lati del portale sono dotate di grate che permettevano la visione dal corridoio (fig. 2); l'illuminazione, inizialmente diretta (analizzando le pareti si riconosce infatti la finestra

murata sul lato settentrionale del camerino adiacente) avviene ora indirettamente dalle due aperture e da un oculo realizzato successivamente al di sopra del portale attraverso l'unica finestra nel corridoio; non si avvede la presenza di arredi liturgici, che pur esistevano conservati all'interno di una "credenza" lignea dipinta. Era concessa la possibilità di celebrare la messa ed esisteva un cappellano di famiglia. Alla messa si poteva assistere anche dall'anticamera attraverso una finestra realizzata appositamente in un secondo momento, come si può constatare dall'affresco mutilo (fig. 5); si registra quindi un cambiamento nella fruizione dello spazio sacro. La cappella apparteneva alla tipologia delle cappelle quadrangole. Nella cappella assunsero particolare rilievo i due affreschi rappresentanti rispettivamente: uno il santo di famiglia, san Carlo Borromeo, zio del committente Filippo I Colonna (1578-1639), il cui nome derivava dalla grande fede della madre di Anna Borromeo (sorella di san Carlo) per san Filippo appunto, ritratto nella parete del lato meridionale.

Rimanendo collegati al culto filippino e come già accennato in precedenza, all'interno della categoria delle "cappelle celebrative" possiamo annotare quella di san Filippo Neri a palazzo Massimo alle Colonne. Ricordiamo che la cappella, di modeste dimensioni e a pianta rettangolare voltata a botte, fu ricavata nella stanza da letto di Paolo Massimo, che vi morì nel 1583 all'età di 14 anni, dopo mesi di febbre continua e catarro¹⁹. Dagli atti di canonizzazione conosciamo come Filippo Neri dopo aver pregato sul corpo del ragazzo ormai deceduto, lo chiamò e questi si risvegliò e dialogò con il santo per quasi venti minuti. Sempre dagli stessi atti di canonizzazione sappiamo poi che, "dopo avere il detto Paolo detto al beato Filippo, che era morto et moriva volentieri, et che voleva andare a vedere sua madre et sua sorella in Paradiso, morti per prima, all'ora il beato Filippo [...] gli diede la sua benedizione, et tenendo il detto beato padre la mano sua sopra la fronte di detto Paolo, gli disse [...] «Va', che sii benedetto et prega Dio per me»"²⁰. A queste parole Paolo Massimo con volto sereno socchiuse di nuovo gli occhi. La cappella sembra presentare l'evento in modo scenografico anche grazie all'espedito delle due colonne isolate vicino l'ingresso.

Un'altra categoria interessante, e tutta da studiare, potrebbe essere quella delle cappelle private mobili o quelle degli armadi-altare. Quest'ultimi sono costituiti da un armadio con battenti in legno, munito all'interno di un altare in miniatura, spesso in prossimità della camera da letto. Sono i cosiddetti "pregadio", molto adoperati nei palazzi nobiliari per la loro praticità. La loro presenza non esclude, all'interno dello stesso palazzo, quella di cappelle vere e proprie solitamente situate al piano nobile. Ma raramente, a dispetto dell'immagine dedotta da alcune rappresentazioni pittoriche e filmiche, a piano terreno.



Connessa alle cappelle private mobili sono da menzionare anche gli inginocchiatoi con relativo altarino posizionati al fianco del letto, un arredo ovviamente legato solo alla preghiera che ora è oggetto di sperimentazioni formali molto spinte e attualmente poco studiato per la irreversibile scomparsa dei pochi esemplari sopravvissuti al tempo²¹. Le diverse esigenze delle dimore storiche nell'ultimo secolo e la loro frequente trasformazioni nella destinazione d'uso da residenziale a rappresentanza aziendale e culturale ha comportato una progressiva scomparsa di molte cappelle. Infatti pur rimanendo il perimetro

5. Genazzano, Palazzo Colonna, parete laterale della cappella.

6. F. Ferrari, progetto per l'ampliamento di Palazzo Carpegna verso l'attuale via del Lavatore, contenente il rilievo dello stato di fatto della cappella borrominiana che dava sul vicolo Scavolino, pianta del piano nobile, 1732 circa. Archivio Carpegna, Palazzo a Trevi, b. 1, carte sciolte (fototeca collezione Maria Hager, State College, USA). Evidenziata in ocra la cappella del palazzo.

7. A. Tassi, *Cappella Paolina*, 1631-1633, olio su tela. Roma, Palazzo Braschi. Il quadro rappresenta Urbano VIII che investe Taddeo Barberini della carica di Prefetto di Roma nella Cappella Paolina.



originario del luogo pio, il suo uso odierno è rifunzionalizzato alle esigenze della nuova proprietà o istituzione culturale. Gli esempi sono innumerevoli, da palazzo Carpegna²² (fig. 6) a villa Falconieri a Frascati, solo per citare due esempi illustri. Anche questa categoria, quindi, andrebbe indagata nel tentativo di ricostruire almeno virtualmente gli spazi, gli arredi e la decorazione.

Tornando al generale, con questa logica, le varie cappelle romane ancora esistenti sarebbero da esaminare in ottica comparata: propedeutica a uno

Il presente studio è parte di una ricerca più vasta sulle decorazioni dei palazzi rinascimentali a Roma nel secondo Cinquecento coordinata da Claudia Conforti e Giovanna Sapori. A Claudia Conforti l'autore è riconoscente per i frequenti scambi di impressioni sull'argomento.

Le fotografie che corredano il saggio sono dell'autore.

¹ Tra le varie rappresentazioni delle cappelle, decisamente più incisive sono quelle ricostruite nei set cinematografici. Tra tutte, le cappelle domestiche immaginate da Gigi Magni, come *Nel nome del popolo sovrano* (1990) o quella del film *Fantasma a Roma*, diretto da Antonio Pietrangeli (1961). Ma la ricostruzione migliore è senza dubbio quella che appare in una delle prime scene del film di Mario Monicelli, *Il Marchese del*

studio che mettesse in relazione – analizzandone affinità e differenze – per esempio le cappelle di palazzo Altamps, la cappella di palazzo Ginnasi, la cappella di palazzo Patrizi Montoro, la cappella di palazzo Sacchetti, le cappelle di palazzo Barberini, le cappelle di palazzo Borghese, la cappella (del Pallio) alla Cancelleria, la cappella Paolina del Quirinale (fig. 7), solo per citare alcuni degli esempi maggiormente noti²³.

APPENDICE

Codice di Diritto Canonico, capitolo II: Gli oratori e le cappelle private.

Can. 1223: “Col nome di oratorio si intende il luogo destinato, su licenza dell’Ordinario, al culto divino in favore di una comunità o di un gruppo di fedeli che ivi si radunano, e al quale possono accedere anche altri fedeli con il consenso del Superiore competente”; 1224 - §1: “L’Ordinario non conceda la licenza richiesta per la costituzione dell’oratorio, se prima non abbia visitato personalmente o per mezzo di altri, il luogo destinato all’oratorio e non l’abbia trovato allestito in modo conveniente”; 1224 - §2: Concessa la licenza, poi, l’oratorio non può essere convertito ad usi profani senza l’autorizzazione del medesimo Ordinario; 1225: “Negli oratori legittimamente costituiti si possono compiere tutte le celebrazioni sacre, a meno che alcune non siano eccettuate dal diritto o per disposizione dell’Ordinario del luogo, oppure non vi si oppongono le norme liturgiche”; 1226: “Col nome di cappella privata si intende il luogo destinato, su licenza dell’Ordinario del luogo, al culto divino in favore di una o più persone fisiche”; 1227: “I Vescovi possono costituire per se stessi una cappella privata: questa gode dei medesimi diritti dell’oratorio”; 1228: “Fermo restando il disposto del can. 1227, per celebrare la Messa o altre sacre funzioni in una cappella privata, si richiede la licenza dell’Ordinario del luogo”; 1229: “È opportuno che gli oratori e le cappelle private siano benedetti secondo il rito prescritto nei libri liturgici; è d’obbligo, invece, che siano riservati unicamente al culto divino e liberi da ogni uso domestico”.

Grillo (1981). Essa è incentrata sull’incontro di tutti i membri della famiglia del Grillo all’interno della cappella di palazzo. La finzione filmica ricomponne una Roma di fine Settecento alle porte dell’invasione francese, ma la ricostruzione che gli scenografi Lorenzo Baraldi e Massimo Tavazzi attuano per questa scena focalizza proprio alcune consuetudini quotidiane che si consumano all’interno della cappella. In particolare: la collocazione nel palazzo (che nel film è allocata al piano terreno), il corteo cerimoniale del nucleo familiare quando accede all’interno della cappella stessa, la campana, la porta e le finestre. Nel film vi è anche la ricostruzione del rito giornaliero della preghiera collettiva all’ora del vespro, che avveniva in un ambiente attiguo alla camera da letto del principe al piano nobile. Tutte problematiche tuttora aperte e da risolvere per comprendere meglio il funzionamento delle cappelle in epoca

moderna. Si è accennato alla ricostruzione filmica poiché, come noto, la gran parte del palazzo utilizzato come *location* non è il conosciuto palazzo del Grillo ubicato alle spalle del Foro romano, ma il meno noto, tuttavia altrettanto elegante, palazzo Pfanner di Lucca. Alcune scene furono girate anche nella galleria Pannini di villa Grazioli a Grottaferrata.

2 Sono ancora fondamentali le notizie che ci fornisce Gaetano Moroni nel suo *Dizionario di Erudizione ecclesiastica*, come pure, gli studi di Patricia Waddy, seppure quest'ultimi maggiormente centrati sul cerimoniale cardinalizio (cfr. G. Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, vol. VIII, Venezia 1841, pp. 95-100 (97-100) [voce: Cappella]; Idem, *Dizionario di erudizione*, cit., vol. XLIX, Venezia 1848, pp. 40-45 (43-45) [voce: Oratorio privato o cappella domestica]; P. Waddy, *Seventeenth-Century Roman Palace. Use and the Art of the Plan*, New York 1990, pp. 5, 9; Ead., *The Roman Apartment from the Sixteenth to the Seventeenth Century*, in *Architecture e vie sociale. L'organisation intérieure des grandes demeures à la fin du Moyen Age et à la Renaissance*, Actes du colloque (Tours, 6-10 juin 1988), a cura di J. Guillaume, Paris 1994, pp. 155-166 (155, 157); Ead., *Inside the Palace: People and Furnishings*, in *Life and Arts in the Baroque palaces of Rome. Ambiente barocco*, a cura di S. Walker, F. Hammond, New York - New Haven - London 1999, pp. 20-37 [29-31, 37 (nn. 71-81)]. La conferma che la cappella doveva essere posizionata prevalentemente al primo piano è contenuta anche nel testo di Paolo Cortesi (cfr. P. Cortesi, *De Cardinalatu libri tres*, Castro Cortesio 1510), il quale ci raccomanda nel libro II, al capitolo 2, di posizionare la cappella vicino alla sala più grande del palazzo (in questo caso cardinalizio) e orientata verso est. Cortesi commenta che tale collocazione è pensata per la frequentazione degli ospiti, che comprendono come la visita a un cardinale induce a rammentare i loro doveri religiosi. Si forniscono poi ulteriori indicazioni circa l'ubicazione della cappella che dovrà contenere una apertura verso la sala, attraverso delle finestre di media dimensione, grandi a sufficienza per permettere ai frequentatori della sala attigua di osservare e ascoltare l'eventuale sacerdote celebrare la messa.

3 Per un proficuo approfondimento circa i diversi casi romani e sulla diversa dislocazione e numero delle cappelle nei principali palazzi rinascimentali e barocchi si vedano ancora i testi di Patricia Waddy, e in particolare il capitolo: *Prayer in the Palace* in Waddy, *Inside the Palace*, cit., pp. 29-31.

4 Per una disamina legislativa è interessante il testo di S. Politano, (*Le cappelle di Palazzo*, in *Dal castello al palazzo baronale*, a cura di V. Cazzato, V. Basile, Galatina 2008, pp. 350-363), che seppure approfondisce prevalentemente gli oratori privati incorporati nelle residenze feudali del meridione d'Italia inquadra bene le direttive del Breve di Benedetto XIV Lambertini emanate nel 1751.

5 *Codice di Diritto Canonico*, capitolo II: Gli oratori e le cappelle private, Can. 1223.

6 Ivi: "Col nome di cappella privata si intende il luogo destinato, su licenza dell'Ordinario del luogo, al culto divino in favore di una o più persone fisiche"; Ivi, 1227: "I Vescovi possono costituire per se stessi una cappella privata: questa gode dei medesimi diritti dell'oratorio". Per meglio individuare l'Ordinario si fa di nuovo riferimento al *Codice di Diritto Canonico*, Can 134 §1: "Col nome di Ordinario nel diritto s'intendono, oltre il Romano Pontefice, i Vescovi diocesani e gli altri che, anche se soltanto interinalmente, sono preposti a una Chiesa particolare o a una comunità ad essa equiparata a norma del can. 368; [...] e parimenti, [...] i superiori maggiori degli istituti religiosi di diritto pontificio clericali e delle società di vita apostolica di diritto pontificio clericali, che possiedono almeno potestà esecutiva ordinaria".

7 Politano, *Le cappelle di Palazzo*, cit., p. 350, n. 2.

8 Ivi, p. 350.

9 Ivi, pp. 350-351.

10 Per tutto quanto non giustificato si rimanda a Moroni, *Dizionario di erudizione*, cit., VIII, Venezia, 1841, pp. 95-100; Idem, *Dizionario di erudizione*, cit., XLIX, Venezia 1848, pp. 40-45.

11 Politano, *Le cappelle di Palazzo*, cit., p. 351.

12 Moroni, *Dizionario di erudizione*, cit., XLIX, Venezia 1848, p. 44.

13 A.M. Bocchini, *Cappelle di palazzo. Dal cenacolo alle cappelle regie e palatine: luoghi di preghiere e di privilegi all'interno del palatium di sovrani, principi e alti prelati*, in "MCM. La storia delle Cose", 38, dicembre 1997, pp. 39-40.

14 Mt 22, 7-13: citato in Bocchini, *Cappelle di palazzo*, cit., p. 39.

15 Sul palazzo e sull'articolazione dei suoi spazi si veda: E. Fumagalli, *Palazzo Borghese. Committenza e decorazione privata*, Roma 2004.

16 All'uopo si vedano i vari testi della Patricia Waddy; nello specifico per palazzo Barberini: Waddy, *The Roman Apartment*, cit. pp. 158-159, 164.

17 Sulle cappelle palatine si veda almeno: *Cappelle palatine: finalità, strutture e proiezioni*, a cura di D. Balboni, Roma 1997; e il successivo A. Monciatti, *Chiese nel Palazzo. Osservazioni sulla diffusione e le diversificazioni delle cappelle palatine in Italia (secoli XII-XIV)*, in *Medioevo: la Chiesa e il Palazzo*, atti del convegno (Parma, 20-24 settembre 2005), a cura di A. C. Quintavalle, Milano 2007, pp. 421-431, con rinvii.

18 La cappella dei Colonna a Genazzano è stata varie volte considerata quale uno degli esempi maggiormente significativi sia della tipologia sia del posizionamento della stessa all'interno di un percorso processionale nel palazzo. All'uopo si veda almeno: S. Valtieri, *Il palazzo del principe, il palazzo del cardinale, il palazzo del mercante nel Rinascimento*, Roma 1988, pp. XI-XVI (in particolare gli schemi di p. XV). Sulla decorazione della cappella vedi: C. Di Fazio, *La committenza pittorica di Filippo I Colonna per la cappella del palazzo di Genazzano*, in "Latium", 24 (2007), pp. 185-215.

19 A. Negro, *San Filippo resuscita Paolo Massimo*, in *La Regola e la Fama. San Filippo Neri e l'arte*, catalogo della mostra (Roma, ottobre - dicembre 1995), Milano 1995, pp. 576-578 (nn. 132, 133).

20 Uno stralcio degli atti di canonizzazione, qui riportati, sono citati da: S. Barchiesi, *San Filippo Neri nel Palazzo Massimo alle Colonne*, in "Roma Sacra", 10° itinerario III, settembre 1997, pp. 31-32.

21 Sugli arredi lignei esiste una sterminata bibliografia. Per i fini del nostro testo si consiglia di consultare i recenti lavori di Giovan Battista Fidanza. In particolare il volume da lui curato: *Scultura lignea: per una storia dei sistemi costruttivi e decorativi dal medioevo al XIX secolo*, atti del convegno (Serra San Quirico e Pergola, 2007), a cura di G.B. Fidanza, numero speciale del "Bollettino d'arte", 2011, Roma 2012.

22 Sulle vicende della scomparsa cappella borrominiana di palazzo Carpegna (ora sede dell'Accademia Nazionale di San Luca) che si affacciava nel vicolo Scavolino si veda l'esauriente studio di I. Salvagni, *Palazzo Carpegna. 1577-1934*, Roma 2000, pp. 95-96, 116, 133, 177, 178.

23 Per un recente quadro generale sull'architettura romana alla fine del Cinquecento e sui molteplici scambi tra architettura, committenza e città si veda almeno C. Conforti, *Roma: architettura e città*, in *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Cinquecento*, a cura di C. Conforti e R. Tuttle, Milano 2001, pp. 26-65 e i ricchi apparati contenuti alla fine del volume.

L'archivio di Giuseppe Capponi, conservato presso l'Accademia Nazionale di San Luca tra i Fondi degli Architetti del XX secolo, comprende diciotto disegni originali di architetture ischitane (quindici a china e tre a matita), in buona parte redatti nel periodo 1926-1928. Le quindici chine su carta lucida erano parte della raccolta "Motivi di Architettura Isclana disegni di G. Capponi" del 1927, composta da trentatré tavole, alcune pubblicate nel suo saggio dello stesso anno e tutte esposte nella mostra antologica tenutasi a Ischia nel 1991¹.

Giuseppe Capponi (1893-1936), ingegnere, nato a Cagliari ma trasferitosi ben presto a Roma, frequenta Ischia almeno dal 1926: qui risiede con la moglie Ines al "Monrepos" di Punta Molino, stringe amicizia con il pittore Vincenzo Colucci, disegna sui suoi taccuini le case dei pescatori a Ischia Ponte, Forio e nella vicina Procida, nota le architetture rupestri ai piedi dell'Epomeo e le case contadine con i cellai a Panza. Capponi seleziona e studia diverse espressioni della cosiddetta "architettura minore", i cui aspetti caratterizzanti – tipologici, formali e costruttivi – proprio in quegli anni sono al centro dell'attenzione dell'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura, con l'ampio programma scientifico che inizia con la

mostra sull'architettura rustica del 1921, curata da Gustavo Giovannoni, Marcello Piacentini e Vittorio Morpurgo² e si conclude con la pubblicazione dei due famosi volumi su Roma delle edizioni Crudo³.

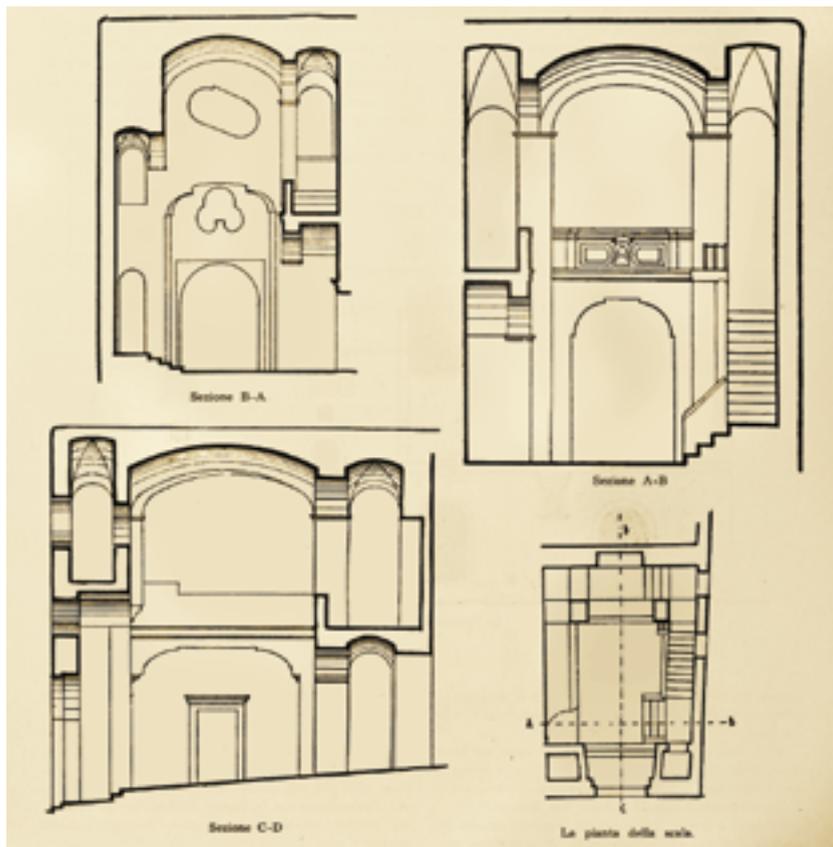
Tra il 1925 e il 1926 Capponi aderisce all'associazione romana e subito trasferisce i suoi appunti nel saggio pubblicato sulle pagine di "Architettura e arti decorative", che potrebbe essere ritenuto non soltanto, come sinora buona parte della critica ha ritenuto, un contributo volto a ricercare nell'architettura ischitana modelli (concettuali non stilistici) per il progetto moderno, ma anche un primo tentativo di catalogazione per uno studio più approfondito del patrimonio edilizio dell'isola⁴. Indizi di tale interpretazione emergono dall'attenta analisi dei disegni conservati nel Fondo Capponi: sia tentando di individuare ove possibile i casi studio prescelti dall'ingegnere, sia tenendo conto delle brevi note manoscritte sui tre piccoli disegni redatti a matita, basi per copie "in pulito", dove si fa riferimento a sue visite con una "Commissione".

Capponi non si sofferma solo su esempi di quella architettura anonima e vernacolare, che alimenta il "Mito del Mediterraneo", tema ricorrente che da Karl Friedrich Schinkel a Louis Kahn attraverserà il cammino di almeno centocinquanta anni della modernità occidentale. Egli prende in esame anche altre espressioni costruttive dell'isola campana, dall'architettura rupestre delle case di pietra ricavate nei grandi massi di tufo verde franati dal monte Epomeo (fig. 1), alle originali soluzioni dell'architettura sacra e civile inserite nel centro storico di Forio, dove spicca il bizzarro esempio di palazzo Covatta (figg. 2-4), rappresentato nella suggestiva soluzione della scala e della balconata sul giardino interno. Il palazzo Covatta, la casa di pietra al Ciglio (figg. 5-6), la casa con cellaio a Panza (figg. 7-8), la chiesa di Santa Maria di Monte Carmelo sulla strada Serrara-Fontana (figg. 9-10), l'ampio e irregolare casamento nei pressi del porto di Forio (figg. 11-12), le case a Forio, Flaiano e Ischia Ponte (figg. 13-20), cui fanno da contraltare esempi di abitazioni a Procida, costituiscono le varieghe testimonianze della cultura costruttiva ischitana che Capponi seleziona, disegna, commenta, immaginando forse di inserirle in un catalogo alla base di un programma di salvaguardia⁵.

Va ricordato che, all'inizio degli anni Venti, con la cosiddetta legge Croce e il *Convegno del Paesaggio* organizzato a Capri da Edwin Cerio, ben prima quindi del dibattito sulla "Mediterraneità" che si scatenerà negli anni Trenta tra gli opposti schieramenti del cosiddetto Razionalismo italiano⁶,

1. G. Capponi, casa rupestre ai piedi del monte Epomeo, china su carta. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Fondo Giuseppe Capponi.





si pensi solo alla violenta polemica tra Enrico Rava e Edoardo Persico, si registra un atteggiamento verso l'architettura minore ancora scervo da pregiudizi ideologici, rivolto ad un'analisi pacata e obiettiva delle costruzioni e del contesto, sia urbano sia paesaggistico⁷.

In tal senso appaiono orientati i contributi di numerosi architetti, rivolti ad espressioni dell'edilizia corrente rilevati in diverse realtà geografiche: dalle valli alpine, oggetto di attenzione di Camillo Jona, Giorgio Wenter Marini e Enrico Griffini, alle coste insulari e peninsulari, indagate ancora da Jona e Griffini con Giovanni Battista Ceas, Roberto Pane

e lo stesso Capponi, fino ai contributi più tardi dedicati alle isole egee di Augusto Baccin e Furio Fasolo. Mirato al rapporto architettura-tessuto urbano appare l'accurato studio su Bergamo di Luigi Angelini, mentre sono dedicati alle realtà costruttive pugliesi e sarde gli approfondimenti di Gino Chierici e Giulio Ulisse Arata. L'ampio ventaglio di contributi cui si è accennato trova un primo fondamentale studio di sintesi e divulgazione nazionale nella nota mostra sull'architettura rurale organizzata nel 1936 da Giuseppe Pagano con Guarniero Daniel alla VI Triennale di Milano.

L'attenzione di Capponi alle caratteristiche costruttive abbinate alle situazioni di contesto emerge dalle brevi note che accompagnano i disegni, alcune già con riferimenti a perdite o manomissioni degli impianti d'origine; su tutti il quartiere di pescatori alla marina di Ischia "già deturpato da recenti costruzioni non degne"⁸.

Il già citato accenno ad un'azione effettiva di una "Commissione", nelle rapide didascalie degli schizzi a matita, potrebbe essere collegato alla poco nota e studiata attività della sezione napoletana dell'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura, costituitasi nel 1921 e di cui facevano parte tra gli altri Raimondo D'Aronco, Adolfo Avena e Lamont Young. Costola dell'associazione romana presieduta da Giovannoni, nominato presidente onorario dai

Dall'alto, a sinistra

2. G. Capponi, palazzo Covatta a Forio, balcone sul giardino interno e scala, matita su carta. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Fondo Giuseppe Capponi.
3. Palazzo Covatta a Forio, pianta e sezioni del corpo scala. Salvati 1951.
4. Palazzo Covatta a Forio, corpo scala (foto dell'autore, 2016).

Dall'alto, a sinistra

5. G. Capponi, casa "nella pietra" a Panza, china su carta. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Fondo Giuseppe Capponi.

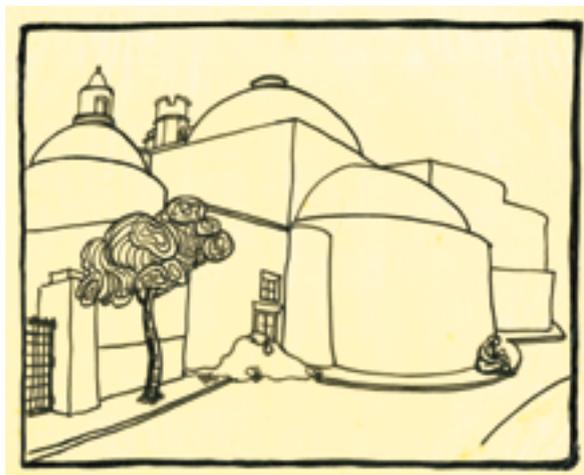
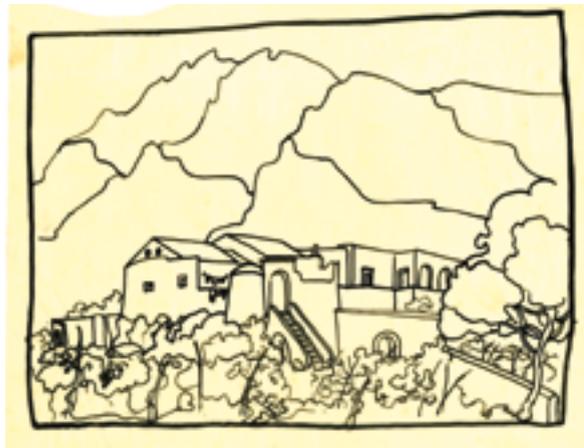
6. Casa "nella pietra" a Panza (foto dell'autore, 2016).

7. G. Capponi, casa colonica con cellaio a Panza, china su carta. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Fondo Giuseppe Capponi.

8. Casa colonica con cellaio a Panza. D'Arbitrio, Ziviello 1991.

9. G. Capponi, chiesa del Carmelo a Serrara-Fontana, china su carta. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Fondo Giuseppe Capponi.

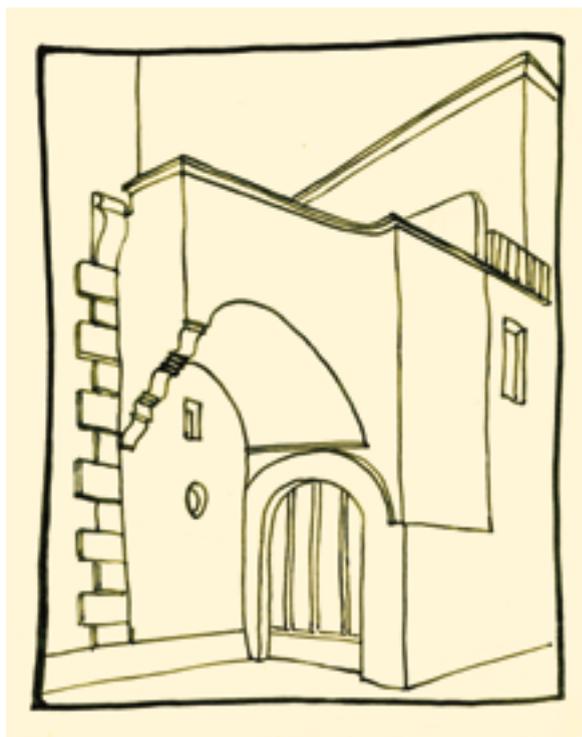
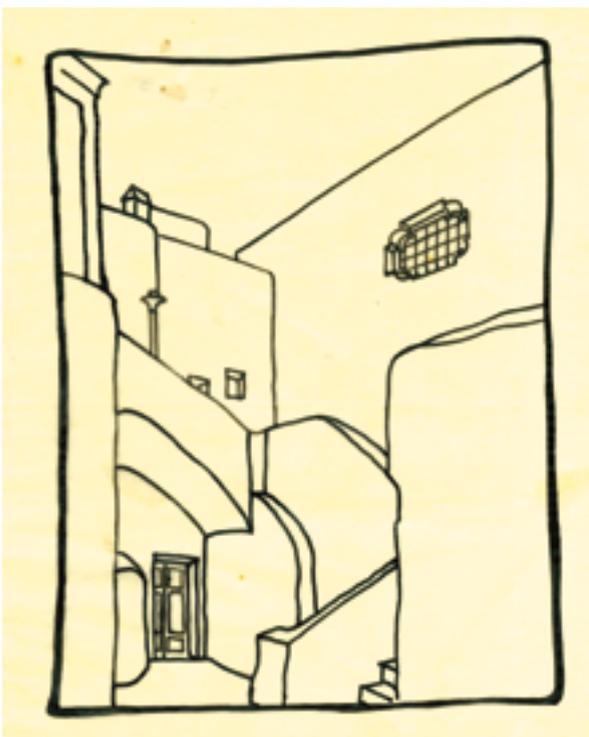
10. Chiesa del Carmelo a Serrara-Fontana. Sardella 1985.



colleghi napoletani con alla testa Carlo Laneri, nello statuto del 1922 si sottolinea lo scopo primario degli architetti e ingegneri che vi aderiscono: "consacrarsi allo studio dei monumenti [...] interessandosi alla loro tutela e buona conservazione" e soprattutto di "proteggere il paesaggio". Propositi formulati in piena sintonia sia con la legge n. 778 dell'11 giugno 1922, sulla tutela delle bellezze naturali e degli immobili di particolare interesse storico, che

dopo lunghi e tormentati passaggi parlamentari Benedetto Croce riesce a vedere approvata, sia con la vivace azione culturale irradiata in quegli anni da Capri attraverso le illuminate iniziative di Cerio, che proprio nell'estate del 1922 culminano nel *Convegno del Paesaggio*¹⁰.

Con buona probabilità, la vicinanza tra Capponi e Cerio, testimoniata negli scritti dedicati reciprocamente alla loro opera architettonica, stimola il primo ad

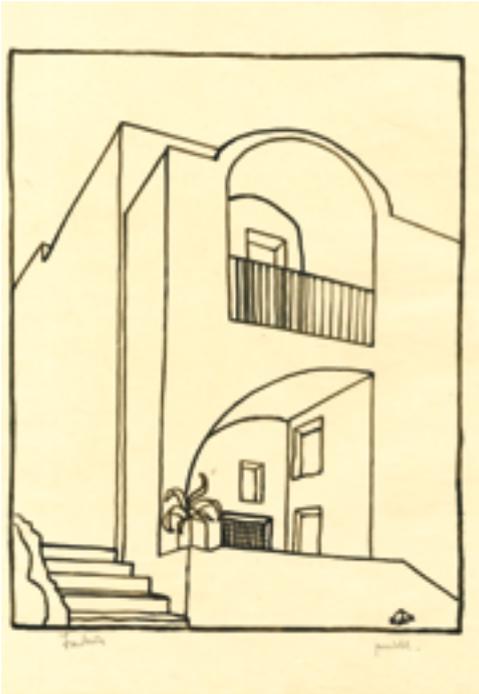


Dall'alto, a sinistra

- 11. G. Capponi, schizzi di case a Forio (in alto le basi per le chine alle figg. 13 e 14), matita su carta. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Fondo Giuseppe Capponi.
- 12. Casa nella piazza alta di Forio, raffigurata nel disegno a matita alla fig. 11. Cacciapuoti 1961.
- 13. G. Capponi, scala in cortile nella piazza alta di Forio, china su carta. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Fondo Giuseppe Capponi.
- 14. G. Capponi, balcone sul corso di Forio, china su carta. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Fondo Giuseppe Capponi.

applicare a Ischia ciò che il secondo sin dai primi anni Venti aveva realizzato a Capri: “il primo tentativo per assicurare la tutela dello stile locale della sua architettura e proteggerla da ulteriori manomissioni e deturpazioni”. Lo stesso Cerio invita ad estendere il modello applicandolo nei siti campani: “dovrebbe essere presto imitato per salvare il carattere della architettura della Contrada delle Sirene, di tutto

il litorale del Golfo di Napoli”. Cerio prosegue soffermandosi sul nuovo ruolo della Commissione Edilizia caprese, che, applicando il “Regolamento edilizio del comune di Capri” elaborato tra il 1917 e il 1921, tra i primi riferimenti normativi per la salvaguardia ambientale, oltre agli scopi ordinari “deve esplicitare la sua funzione con il fine principale di conservare all’Isola il suo patrimonio artistico e



Dall'alto, a sinistra

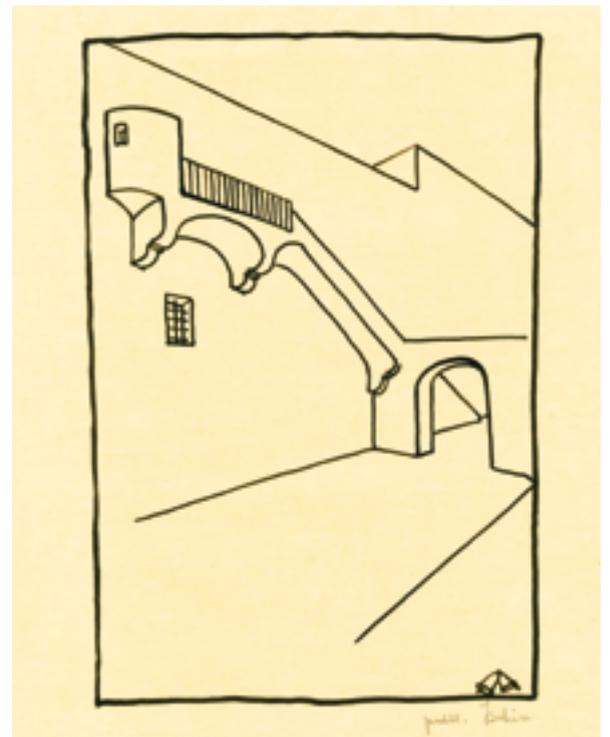
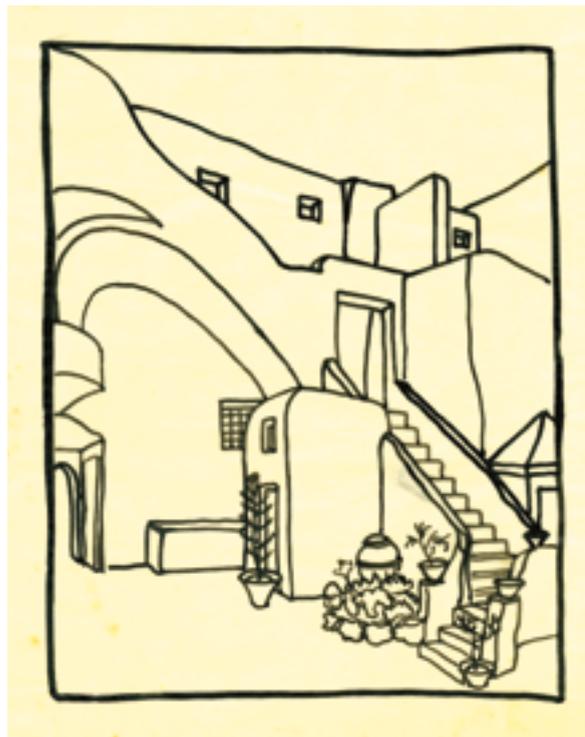
15. G. Capponi, casa a Ischia Ponte, china su carta. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Fondo Giuseppe Capponi.

16. Casa a Ischia Ponte. Cacciapuoti 1961.

17. G. Capponi, cortile a Forio, matita su carta. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Fondo Giuseppe Capponi.

18. G. Capponi, cortile a Forio, china su carta. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Fondo Giuseppe Capponi.

19. G. Capponi, scala esterna a Forio, china su carta. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Fondo Giuseppe Capponi.



pittresco”¹¹. L’avallo all’interpretazione di rapporto di continuità tra azioni di salvaguardia a Capri e a Ischia, che meriterebbe ulteriori approfondimenti nella documentazione degli archivi comunali ischitani, sembra essere dato dalla breve nota che accompagna il saggio di Capponi del 1927, dove egli cita *in primis* l’operato di Cerio, specie per il Regolamento edilizio di Capri, collegato

alla “relazione recentemente pubblicata dalla R. Sovrintendenza dell’arte medioevale e moderna della Campania per la difesa del paesaggio”, che “illustrano da due diversi punti di vista una serie di provvidenze che siamo certi saranno estese energicamente anche all’isola di Ischia”¹².

Quanto auspicato in questo scritto da Capponi, con l’evidente riferimento all’azione di Gino Chierici,

soprintendente a Napoli dal 1924 al 1935, che risulta essersi occupato della salvaguardia della pineta secolare ischitana “senza impedire una ragionevole espansione edilizia”¹³, verrà in buona parte disatteso, nonostante il piano paesistico di Alberto Calza Bini del 1943, mai applicato¹⁴ e del tutto obliterato dalle pesanti speculazioni edilizie protrattesi dagli anni Cinquanta ai Settanta.

Nel 1949, trascorso oltre un ventennio dai disegni e dalle considerazioni di Capponi, la sua messa a fuoco sul carattere delle architetture anonime ischitane sembra ancora riecheggiare nelle parole di un articolo redazionale apparso su “Comunità”, che probabilmente si può attribuire all'amico e collega nel MIAR, Piero Bottoni: “Belle queste case perché i loro anonimi costruttori hanno intuito il rapporto esistente tra armonia di volumi e praticità. Architettura utilitaria nel senso più nobile e genuino”¹⁵.

Questo saggio è parte di una ricerca più ampia, ancora in corso, sulla figura di Giuseppe Capponi, che chi scrive ha condotto con assegno di ricerca presso il Dipartimento di Storia Disegno e Restauro dell'Architettura, Sapienza Università di Roma, responsabile scientifico prof. Bartolomeo Azzaro, novembre 2015 - ottobre 2016.

1 G. Capponi, *Motivi di architettura ischiana*, in “Architettura e arti decorative”, VI, 1927, XI, pp. 481-494, con breve nota finale di G. Cipriani. Le rimanenti 18 chine, di proprietà degli eredi Capponi, sono pubblicate in P. Cortese, I. Sacco, *Giuseppe Capponi (1893-1936)*, Roma 1991, pp. 117-130.

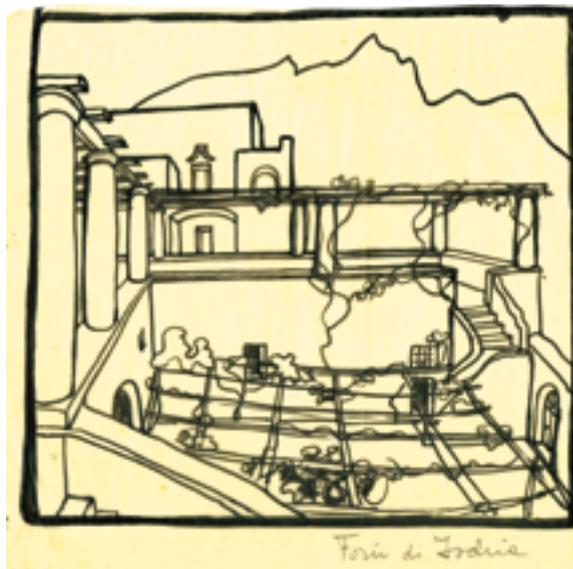
2 A. Maraini, *L'architettura rustica alla cinquantennale romana*, in “Architettura e arti decorative”, I, 1921, IV, pp. 379-385. Nella mostra erano esposti disegni di G.U. Arata, C. Jona, A. Guazzaroni, A. Viligiardi, L. Angelini, C. Budinich, P. Mezzanotte, V. Fasolo e M. Piacentini.

3 L. Marcucci, *Il contributo del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura alla scoperta dell'architettura minore del Lazio*, in “Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura”, 2002, 39, pp. 11-35.

4 Come accennato di recente anche in M. Sabatino, *Orgoglio della modestia. Architettura moderna italiana e tradizione vernacolare*, Milano 2013, p. 138, che riferendosi all'articolo del 1927 sostiene: “Era intenzione dell'autore di espandere l'articolo in un libro ma ciò non avvenne mai”.

5 Buona parte dei manufatti raffigurati nei disegni di Giuseppe Capponi sono stati demoliti o pesantemente modificati, specialmente a partire dagli anni Sessanta, come risulta da indagini compiute sul luogo. Le immagini di raffronto, eccetto le foto nn. 4 e 6 scattate dall'autore, provengono dai seguenti testi: F.P. Salvati, *Architettura dell'isola d'Ischia*, Napoli 1951 (n. 3); U. Cacciapuoti, *Casa d'Ischia*, Napoli 1961 (nn. 12 e 16); F. Sardella, *Architetture di Ischia*, Bologna 1985 (n. 10); N. D'Arbitrio, L. Ziviello, *Ischia. L'architettura rupestre delle case di pietra*, Napoli 1991 (n. 8).

6 S. Danesi, *Aporie dell'architettura italiana in periodo fascista. Mediterraneità e purismo*, in S. Danesi, L. Patetta, *Il razionalismo e l'architettura in Italia durante il Fascismo*,



20. G. Capponi, cortile pergolato a Forio, china su carta. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Fondo Giuseppe Capponi.

Venezia 1976, pp. 21-28. Nella recensione al volume di Furio Fasolo sull'architettura egea, in “Palladio”, VI, 1942, pp. 208-209, Giovannoni sentenzia: “Architettura mediterranea che è un po' come l'araba fenice e che tutti, perfino i materialisti lecorbuseriani, si appropriano”. Per uno sguardo recente sul tema si rimanda a Nord/Sud. *L'Architettura Moderna e il Mediterraneo*, a cura di J.F. Lejeune e M. Sabatino, Rovereto 2016, in special modo ai saggi di B. Gravagnuolo e M. Sabatino.

7 Nella vasta letteratura in materia si segnala F.R. Stabile, *Cultura dei luoghi e recupero dell'edilizia storica*, in *Centri storici minori. Progetti per il recupero della bellezza*, a cura di F.R. Stabile, M. Zampilli e C. Cortesi, Roma 2009, pp. 47-66.

8 Capponi, *Motivi di architettura ischiana*, cit., p. 489.

9 *Architetti e cultori. Associazione artistica degli architetti di Napoli. Statuto*, Napoli 1922, copia conservata in Archivio del Centro Studi per la Storia dell'Architettura, fondo Giovannoni, b. 43, fasc. 372.1. La corrispondenza tra Giovannoni e la sezione napoletana è conservata ivi, fasc. 371.

10 E. Cerio, *Il convegno del paesaggio*, Napoli 1923; testo ripresentato e commentato in G. Galasso, V. Mazzarelli, A.G. White, *1923-1993: contributi a settanta anni dalla pubblicazione degli atti del convegno del paesaggio*, Capri 1993.

11 E. Cerio, *L'architettura minima nella contrada delle Sirene*, in “Architettura e arti decorative”, II, 1922-1923, IV, pp. 156-176, cit. dalle pp. 165-167. Sul regolamento edilizio di Capri cfr. Stabile, *Cultura dei luoghi*, cit., p. 60.

12 Capponi, *Motivi di architettura ischiana*, cit., p. 482, nota 1.

13 G. Chierici, *Per la tutela delle bellezze naturali in Campania*, Roma 1925, p. 20.

14 I. Delizia, *Ischia l'identità negata*, Napoli 1987, p. 260.

15 *Architettura naturale ad Ischia*, in “Comunità”, III, 1949, 3, pp. 36-39. Oltre ad espressioni che sembrano essere tratte direttamente dal saggio di Capponi del 1927, un ampio reportage fotografico ripercorre i suoi itinerari, da Barano a Sant'Angelo, da Ischia Ponte a Forio, dove viene riportato anche il palazzo Covatta. Non si può escludere che gli spunti per l'articolo possano derivare dai contatti, ancora da chiarire, tra Capponi e Bottoni all'inizio degli anni Trenta.

Costruire per i Mutilati Una palazzina di Pietro Aschieri sul lungotevere a Roma

La ricerca condotta presso l'archivio dell'architetto Pietro Aschieri (1889-1952)¹ conservato all'Accademia Nazionale di San Luca, ha permesso di rintracciare elementi utili per delineare con maggior completezza il quadro dell'attività progettuale del professionista romano, in particolar modo per quanto riguarda gli anni Trenta del Novecento. Nella breve carriera professionale di Aschieri, consumatasi nell'arco di vent'anni, il periodo preso in esame offre agli studiosi un numero esiguo di progetti architettonici a causa di uno spostamento radicale di interessi che condussero lo stesso progettista a sperimentare nuovi linguaggi espressivi in campo scenografico e cinematografico: con la partecipazione alla prima edizione del Maggio Musicale Fiorentino del 1933 Aschieri aveva infatti intrapreso l'attività da scenografo e costumista che lo avrebbe portato a lavorare fino al 1939 nei più prestigiosi teatri lirici d'Italia².

La critica assegna a un intervallo temporale determinato, compreso tra il 1928 e il 1932, il momento più fecondo della produzione aschieriana³, in cui la sintesi tra il dinamismo barocco⁴, l'articolazione originale di volumi⁵ e l'uso del dettaglio come citazione della tradizione⁶ raggiunge un elevato livello espressivo, autonomo e partecipativo del rinnovamento linguistico dell'architettura italiana del tempo. Basti pensare al trattamento plastico della testata del Pastificio Pantanella, realizzata nel 1929 nei pressi di Porta Maggiore a Roma (fig. 1): l'impaginato della facciata si presenta come un accorto bilanciamento di forze; la scansione verticale del paramento ancora l'edificio a terra mentre la pensilina aggettante suggerisce un movimento orizzontale proteso lungo tutto il prospetto laterale, alludendo allo sviluppo dell'adiacente linea ferroviaria.



1. P. Aschieri, *Pastificio Pantanella*, 1929, foto su carta. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Fondo Pietro Aschieri, b. *Architettura*.

La composizione del portale principale formato dalla vetrata e dai piedritti può essere inquadrata come una moderna interpretazione dei palazzi rinascimentali, mentre gli esiti formali rimandano a certa architettura industriale della Germania degli anni Venti⁷.

La sintesi tra riferimenti antichi e modelli contemporanei costituisce, infatti, una costante nel lavoro dell'architetto da declinare a seconda del programma progettuale e del contesto di riferimento: tale caratteristica è individuabile anche nel progetto per una palazzina della Cooperativa dei Mutilati di Guerra, edificio poi costruito in lungotevere Michelangelo 9, i cui disegni iniziali sono conservati presso l'archivio dell'Accademia.

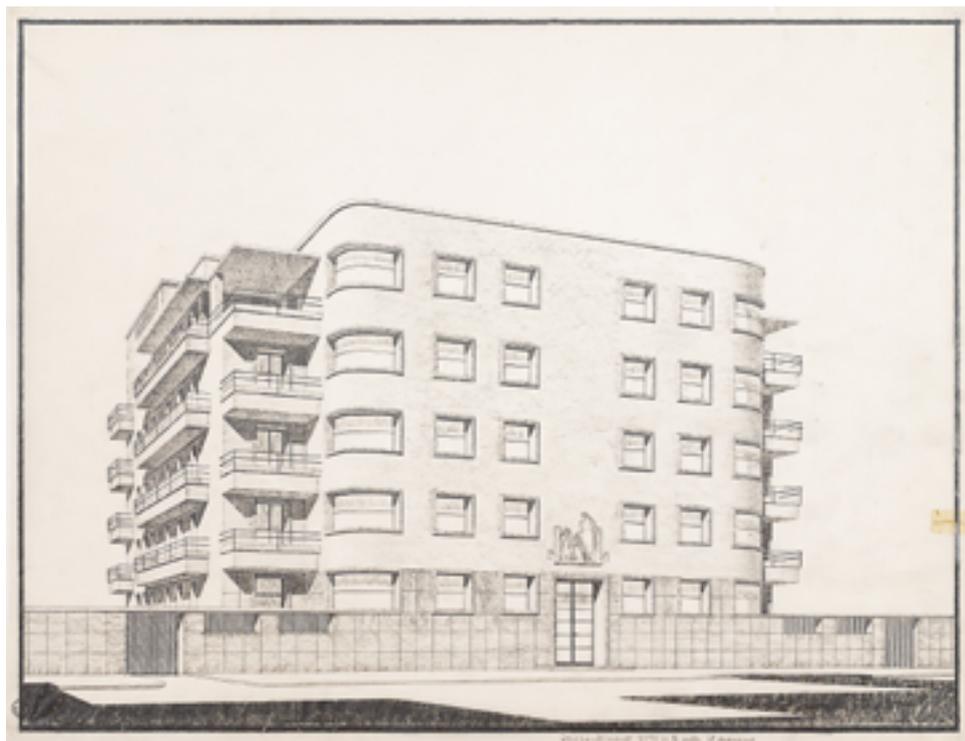
Per comprendere la storia della palazzina è necessario però soffermarsi prima sulla committenza e il rapporto di questa con Aschieri. La Cooperativa dei Mutilati di guerra è un'organizzazione direttamente collegata all'Associazione Nazionale Mutilati e Invalidi di Guerra (ANMIG); tra i suoi scopi quello di provvedere alle esigenze abitative dei soci di quest'ultima. L'ANMIG è istituita nel 1917 con il proposito di radunare le numerose organizzazioni sorte durante la prima guerra mondiale per la tutela dei reduci⁸. L'attività messa in atto su tutto il territorio nazionale diventa in breve tempo alleata preziosa per l'azione propagandistica del regime⁹ proprio per la capacità dell'organizzazione di compattare il Paese intorno agli ideali di impegno e sacrificio nei confronti della patria. Figura chiave dell'associazione è il presidente Carlo Delcroix¹⁰ per il suo costante lavoro di esaltazione del sentimento patriottico e di incessante organizzazione della politica associativa, manifestati nelle città italiane tramite celebrazioni, monumenti e opere architettoniche. Collaboratore autorevole dell'ANMIG è Marcello Piacentini. Egli realizza tra il 1928 e il 1936 la Casa madre dei Mutilati a Roma, una fortezza sacrale compresa tra Castel Sant'Angelo e il Palazzo di Giustizia¹¹. Il *modus operandi* piacentiniano, affinato nell'ottica di un'integrazione delle arti di secessionista memoria, ed esempio della capacità organizzativa dell'architetto, è argomento ampiamente discusso¹²; anche nell'episodio della Casa madre dei Mutilati, la presenza di alcuni tra gli artisti più celebri della cultura italiana del Novecento – tra cui Mario Sironi, Giovanni Prini, Ferruccio Ferrazzi, Cipriano Efisio Oppo e Antonio Giuseppe Santagata – garantisce un esito altamente suggestivo, in cui l'apparato decorativo è parte integrante, se non fondamentale, del potere comunicativo dell'architettura. Le esigenze raffigurative dell'ANMIG devono quindi aver inciso anche nella definizione di



un altro importante edificio costruito nel 1931 nel quartiere Trieste a Roma, la Casa di lavoro dei ciechi di guerra. Il complesso, opera di Aschieri fra le più note, all'inizio degli anni Trenta si presenta, infatti, come un'efficace e moderna sintesi tra l'espressività dei modelli europei e la plasticità monumentale della cultura architettonica romana. L'esito può quindi essere interpretato come una felice rappresentazione, tramite l'uso di uno "stile moderno" e il disegno di spazi complessi¹³, della presenza da parte dell'associazione nel contesto urbano romano¹⁴.

Al di là dell'importanza di quest'opera nel linguaggio di Aschieri e della sua risonanza nel dibattito coevo, appare significativo porre l'attenzione sull'inizio del rapporto professionale tra il progettista romano e l'ANMIG che si protrae ben oltre la costruzione della Casa di lavoro dei ciechi di guerra, almeno fino al 1937. Appartengono a tale periodo anche due progetti inediti per il concorso per la Casa del Mutilato a Verona, presentati il 13 aprile 1932 (primo grado) e il 31 marzo 1933 (secondo grado): nonostante la mancata realizzazione¹⁵, le soluzioni proposte dimostrano una consuetudine di Aschieri nel trattare edifici ad alto valore simbolico attraverso l'uso controllato di stilemi classici richiesti dal tema che il suo gusto storicista sa ben interpretare.

Il rapporto con l'associazione è in realtà più profondo: in un curriculum conservato nel Fondo Aschieri si legge che l'architetto operò la «consulenza nelle questioni di carattere edilizio dell'Associazione Nazionale fra i Mutilati e Invalidi di Guerra, e la revisione di tutti i progetti relativi alla nuove sedi, in tutta Italia dell'Associazione stessa»¹⁶; tale elemento non solo chiarisce una collaborazione strutturata, ma potrebbe giustificare l'assenza della casa per la Cooperativa dal regesto ufficiale, in quanto percepita dallo stesso Aschieri non come un'opera



Da sinistra

interamente propria perché, probabilmente, esito di una collaborazione con i tecnici dell'ANMIG.

L'elaborazione del progetto per la palazzina per i Mutilati si sviluppa lungo il 1935 per concludersi ad ottobre dello stesso anno¹⁷. All'inizio del 1937 alcune modifiche vengono presentate dallo stesso Aschieri e sono approvate dalla Commissione Edilizia del Governatorato di Roma il 27 aprile dello stesso anno. La realizzazione si protrae fino al 1939 e solo il 12 gennaio 1940 l'edificio ottiene l'abitabilità¹⁸. Le tavole custodite nel Fondo Aschieri corrispondono quindi, pur senza data, al progetto del 1935 e differiscono da quanto è stato costruito¹⁹. La datazione è possibile grazie alle indicazioni dello stesso progettista che chiarisce, nella presentazione del secondo progetto, le modifiche attuate²⁰. Inoltre il fabbricato, denominato palazzina A, faceva parte di un complesso originario di tre palazzine (A, B, C) ideate dallo stesso Aschieri su un lotto più esteso, compreso tra lungotevere Michelangelo, viale delle Milizie e via Fornovo; verosimilmente, la realizzazione di un solo fabbricato è stata condizionata da motivazioni di carattere economico²¹.

La palazzina si sviluppa per quattro piani e affaccia sul lungotevere Michelangelo (fig. 2), a poca distanza dalla più celebre Casa De Salvi, realizzata nel 1930 sullo stesso lato del fiume. Il fronte principale appare continuo mentre quello posteriore risulta frastagliato per la presenza delle terrazze al quarto livello e dei locali tecnici inseriti in un ulteriore corpo a C; quest'ultimo elemento, non visibile dalla strada, ricorda la torre dei laboratori ideata nel

2. P. Aschieri, *prospettiva frontale della palazzina dei Mutilati*, 1935, radex.

Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Fondo Pietro Aschieri, b. *Tavole*.

3. P. Aschieri, *prospettiva laterale della palazzina dei Mutilati*, 1935, radex. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Fondo Pietro Aschieri, b. *Tavole*.

In alto

4. P. Aschieri, *palazzina dei mutilati*, Roma, Lungotevere Michelangelo 9.

In basso

5. A. G. Santagata, *La Madonna del Grappa tra gli arcangeli Michele e Gabriele*.

A sinistra: Roma, Casa madre del mutilato, corte delle Vittorie, porticato ovest.

Affresco, particolare.

A destra: Roma, palazzina dei mutilati. Bassorilievo, particolare.



primo progetto della Facoltà di Chimica alla Città Universitaria (1932) (fig. 3).

Elemento particolare della palazzina è un bassorilievo in facciata posto al di sopra del portale d'ingresso che ha permesso l'identificazione con le tavole progettuali presenti nel Fondo Pietro Aschieri: queste, sebbene provviste di riferimenti espliciti alla Cooperativa dei Mutilati, non presentano la firma del progettista, né indicazioni sulla collocazione dell'edificio, tanto da far ritenere, fino ad oggi, che si trattasse di una serie di elaborati grafici relativi ad un progetto mai realizzato (fig. 4). L'opera scultorea sul prospetto²² è la fedele riproduzione in travertino di un affresco di Santagata intitolato *La Madonna del Grappa tra gli arcangeli Michele e Gabriele*, collocato su un sopra-finestra e parte del ciclo compositivo presente nel porticato ovest della corte delle Vittorie all'interno della vicina Casa madre dei Mutilati di guerra²³ (fig. 5); la sua presenza qualifica l'appartenenza della palazzina al patrimonio edilizio dell'ANMIG e introduce un artista²⁴ noto per il suo lavoro svolto non solo in numerose Case del Mutilato su tutto il

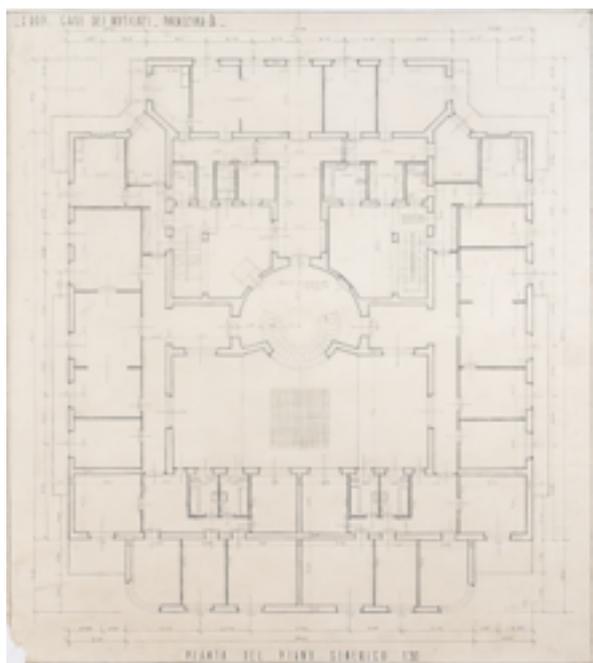
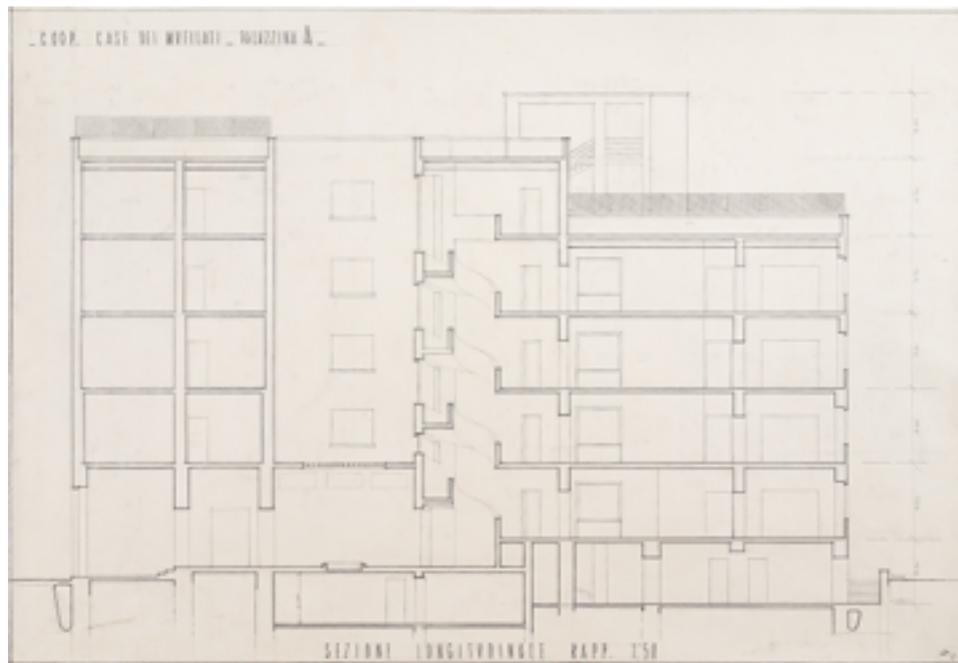
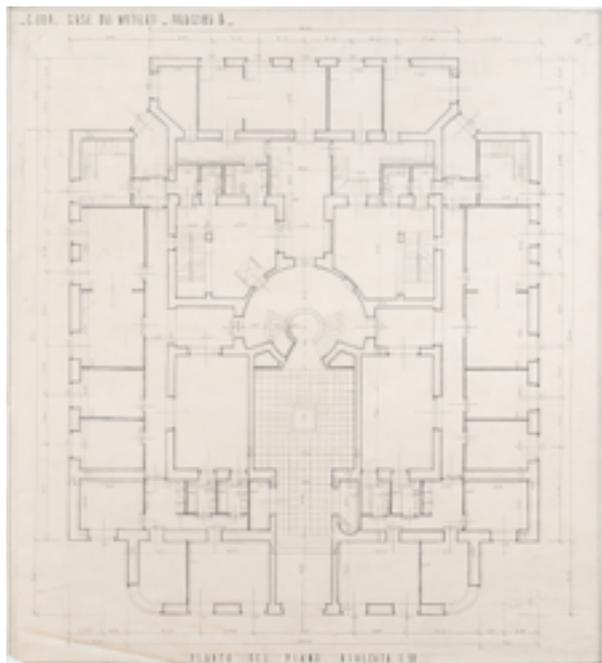
territorio nazionale, ma anche all'interno della Casa di lavoro dei ciechi di guerra²⁵.

Tuttavia, la raffigurazione è da interpretare come un elemento aggiunto successivamente alla facciata del fabbricato, progettato invece come un blocco autonomo, la cui plasticità appare evidente nello smusso e nello scavo degli angoli, in un continuo processo di sottrazione della materia. La composizione quindi tradisce un atteggiamento scultoreo da parte di Aschieri, attento a creare un andamento continuo e ritmato nelle sue architetture con accorgimenti compositivi differenti a seconda delle occasioni progettuali: infatti, se nella Casa De Salvi il trattamento plastico è riscontrabile nelle facciate che si conformano come superfici modellate, ma trattate singolarmente, nella palazzina dei Mutilati invece è introdotto l'angolo curvilineo che funge, unitamente allo sviluppo dei balconi, da elemento di raccordo tra le diverse superfici, creando un edificio compatto che si posa gravemente a terra. L'architetto immagina uno scarno impaginato della facciata formato da una fascia basamentale, un trattamento a intonaco, un ritmo ordinato di finestre riquadrate e un'esile cornice di chiusura: se quindi l'espressione non è affidata all'apparato decorativo plastico di singoli elementi, allora l'attenzione progettuale è spostata sulla modellazione dell'intero volume. Nel fare questo Aschieri riesce a ideare un edificio romano proprio per la forza massiccia dell'edificio e per la valorizzazione espressiva degli angoli.

Per quest'ultimo aspetto occorre soffermarsi su una sostanziale modifica tra il primo progetto e la realizzazione: in origine la superficie curvilinea dei serramenti seguiva fedelmente il profilo volumetrico dell'edificio, mentre nella costruzione le aperture appaiono arretrate e si attestano lungo il taglio netto dell'angolo stesso. Il passaggio da finestra continua a balcone serve quindi a dare profondità e variazioni chiaroscurali all'architettura imprimendo caratteri di una materia scavata; la scelta della posizione angolare invece tradisce una precisa attenzione urbana mai sopita in Aschieri che decide di addolcire la vista tangenziale con cui si inquadra la palazzina per colmare la mancanza di un adeguato spazio frontale. Questo processo ben si inserisce all'interno dell'edilizia residenziale capitolina degli anni Trenta dove non manca l'uso dell'elemento curvo che lo stesso architetto, insieme a Giuseppe Capponi e a Innocenzo Sabbatini, aveva contribuito a diffondere, nella cultura architettonica a Roma²⁶; tuttavia la matrice di partenza non deve essere ricercata nell'ambito espressionista dell'architettura moderna tedesca, nonostante evidenti punti di tangenza e legami con questa²⁷, quanto nell'urbanistica barocca e nella propensione dei suoi architetti di drammatizzare gli angoli dei palazzi romani²⁸.

All'interno non mancano altre soluzioni interessanti. L'accesso immette in un grande vestibolo ricoperto





da lucernari che garantiscono un'illuminazione diffusa e controllata, analogamente a quanto avviene nella palazzina Iannamorelli (1933) in via di Villa Massimo. Nei disegni iniziali, l'elemento centrale è costituito da una scala a base circolare (fig. 6), posta in posizione baricentrica, analoga a quella della casa De Salvi (1930), che scandisce lo spazio interno e introduce gli appartamenti. Negli stessi disegni è possibile riconoscere la scala, le tre chiostrine – una sopra il vestibolo e due piccole opposte – e gli alloggi. Aschieri quindi costruisce lo spazio interno secondo un continuo gioco di contrapposizioni

e ambiguità: la circolarità della scala appare come un elemento inedito nascosto dal volume scatolare dell'edificio (fig. 7), mentre la pianta centrale ingloba al suo interno la direzionalità della fascia centrale al piano terra, percepibile nel vestibolo che arriva fino al nucleo distributivo.

La definizione dell'edificio avviene per fasi graduali come testimoniato dalle tavole custodite in Accademia: la seconda versione del progetto del 1935, identificabile con i lucidi disegnati con inchiostro verde e con una marcatura da tavola esecutiva, evidenzia una semplificazione formale grazie all'utilizzo di tramezzi e l'inserimento di due ascensori nelle due chiostrine su cui affacciano i corpi scala di servizio. Le soluzioni introdotte nella esecuzione fanno credere a un progetto più funzionale e quindi posteriore (fig. 8).

Nel progetto definitivo approvato nel 1937, invece, le modifiche sostanziali riguardano l'introduzione dei balconi angolari in facciata e della scala a base rettangolare, effettivamente costruita. Infine, gli appartamenti sono distribuiti a numero di tre per piano: uno centrale affacciato sul lato posteriore e due laterali che si estendono fino al prospetto lungo il Tevere; uniche eccezioni sono i due alloggi al piano rialzato che prevedono una scala interna che conduce al piano scantinato.

La palazzina rappresenta dunque un esempio interessante per approfondire la ricerca sull'opera architettonica di Aschieri e ampliare ulteriormente il regesto dei progetti redatti per l'ANMIG²⁹. Una nuova indagine, che da qui prende avvio, potrebbe dare ulteriore sostanza all'immagine urbana della città costruita durante il Novecento che, al di là della

Da sinistra

6. P. Aschieri, *pianta piano rialzato della palazzina dei Mutilati*, 1935, matita su lucido.

Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Fondo Pietro Aschieri, b. *Tavole*.

7. P. Aschieri, *sezione longitudinale della palazzina dei Mutilati*, 1935, radex.

Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Fondo Pietro Aschieri, b. *Tavole*.

8. P. Aschieri, *pianta piano generico della palazzina dei Mutilati*, 1935, inchiostro su lucido.

Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Fondo Pietro Aschieri, b. *Tavole*.

«norma aschieriana»³⁰, ne quantifica il patrimonio architettonico e si offre come testimonianza per la progettazione al servizio delle istituzioni del periodo. In altre parole obbliga a una riflessione sul ruolo del progettista all'interno di una politica precisa, quella dei Mutilati e Invalidi di guerra, che potrebbe fornire numerosi spunti per comprendere l'evoluzione della sua poetica architettonica, in particolare di quella residenziale. Non sfugge neppure che durante la realizzazione della palazzina dei Mutilati la ricerca di Aschieri intraprende altre strade: la linfa creativa sembra consumarsi definitivamente nei progetti per l'E42 laddove è ancora presente lo stimolo diretto

dell'aspetto scenografico che si manifesta in maniera evidente nell'identificazione tra dimensione urbana dell'architettura e rappresentatività della stessa; tuttavia, è proprio durante la redazione dei progetti da presentare ai concorsi "imperiali" con Gino Peressutti e Domenico Bernardini che l'edificio qui studiato acquista una profondità plastica determinante, a dimostrazione del fatto che ancora nella seconda metà degli anni Trenta Aschieri è capace di elaborare soluzioni efficaci per imprimere effetti dinamici alle sue opere e che oggi, di conseguenza, si è ancora lontani da porre un giudizio definitivo sull'opera dell'architetto.

Il presente contributo è parte della tesi di dottorato in corso al dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura, Sapienza Università di Roma, XXIX Ciclo. La ricerca è incentrata sull'opera progettuale di Pietro Aschieri (1889-1952) all'interno del dibattito architettonico a Roma tra le due guerre. Ringrazio la prof.ssa Marzia Marandola, tutor del dottorato, per i consigli e le utili indicazioni; il prof. Francesco Moschini, Segretario Generale dell'Accademia Nazionale di San Luca, per la disponibilità ricevuta nella consultazione e nello studio del Fondo Pietro Aschieri da cui la ricerca ha preso avvio. Desidero ringraziare inoltre la dott.ssa Lorenza Fabrizi, responsabile all'Associazione Nazionale Mutilati e Invalidi di Guerra e Luca Padula, amministratore della palazzina oggetto di studio.

1 Per la figura di Aschieri cfr. V. Ballio Morpurgo, *Pietro Aschieri*, in "Rassegna critica di Architettura, IV, 1951, 22, p. 2; G. Caniggia, *Il clima architettonico romano e la città universitaria*, in P. Montesi (a cura di), *L'architettura moderna in Italia*, VI, 1959, 6, pp. 272-299; Pa. Marconi, *Pietro Aschieri architetto romano (1889-1952)*, in "L'Architettura. Cronache e Storia", VII, 1961-62, pp. 204-207, 348-351, 420-423, 492-495, 564-67, 636-639, 708-711, 780-783, 852-855; M. Tafuri, *Pietro Aschieri*, in "Dizionario biografico degli italiani", ad vocem, vol. 4, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1962; *Pietro Aschieri architetto 1889-1952*, Accademia Nazionale di San Luca e Biblioteca della Facoltà di Architettura, Roma 1977. All'interno della pubblicazione sono da segnalare G. Milelli, *Il contributo al rinnovamento*, pp. 47-58, e F.P. Fiore, *Aschieri. Concorsi di urbanistica*, pp. 59-78; Cfr. anche D. Donetti, "I colori, i toni e le architetture delle scene". *Pietro Aschieri scenografo*, in "Palladio", N.S., XXVI, 52, 2013 (2014), pp. 117-138.

2 L'attività scenografica esercitata per il teatro e per il cinema è stata studiata autonomamente attraverso alcuni contributi che hanno evidenziato sia l'aspetto figurativo delle scene e dei costumi, sia la naturale connessione dei fondali con la coeva ricerca architettonica. Cfr. Valeriani, *Pietro Aschieri scenografo*, in *Pietro Aschieri architetto*, cit., pp. 79-93; Donetti, "I colori", cit. In realtà la prima realizzazione scenografica di Aschieri risale agli spettacoli lirici realizzati nel 1923 allo stadio imperiale presso il colle Palatino a Roma. Cfr. C. Cecchelli, *Scenografie all'aperto*, in "Architettura e arti decorative", II, 1923, 10, pp.412-415. Tuttavia è solo con le scene del *Nabucco*, rappresentato al teatro comunale di Firenze nell'aprile 1933, che si avvia una carriera scenografica continuativa.

3 Cfr. Marconi, *Pietro Aschieri architetto romano*, cit., p. 492.

4 All'inizio del secolo si assiste a una riscoperta del linguaggio barocco, grazie ad alcune ricerche compilative ideate per fornire ai progettisti romani un ricco bagaglio di soluzioni formali e per la definizione di uno "stile nazionale". Cfr. G. Magni, *Il Barocco a Roma nell'architettura e nella scultura decorativa*, 3 voll., Torino 1911-1913; Associazione

Artistica fra i Cultori di Architettura, *Architettura minore in Italia*, 2 voll., Torino 1926-1927.

5 Cfr. G. Accasto, V. Fraticelli, R. Nicolini, *L'architettura di Roma capitale 1870-1970*, Roma 1971, pp. 365-395; A. Muntoni, *Roma tra le due guerre 1919-1944. Architettura, modelli urbani, linguaggi della modernità*, Roma 2010, pp. 240-246.

6 In diverse architetture di Aschieri è possibile riscontrare un atteggiamento storicista frutto di una conoscenza della tradizione architettonica romana approfondita durante il periodo della formazione sotto la guida di G. Giovannoni e G. B. Milani. Cfr. Marconi, *Pietro Aschieri architetto romano*, cit., pp. 204-207 e 348-351; Milelli, *Il contributo*, cit., pp.45-57.

7 Per il legame tra il razionalismo europeo e l'architettura architettonica italiana cfr. Cfr. Accasto, Fraticelli, Nicolini, *L'architettura*, cit., p. 396-398; G. D'Amato (a cura di), *L'architettura del prorazionalismo*, Roma-Bari 1987, pp. 63-90.

8 Il 25 marzo 1917 è istituita l'Opera Nazionale per la Protezione ed assistenza degli Invalidi di Guerra (ONIG) per effetto della legge 481, istituzionalizzando i diversi comitati d'assistenza per i mutilati della grande guerra sorti autonomamente in diverse città italiane a partire dal 1916. L'ANMIG invece è fondata a Milano il 20 aprile 1917 allo scopo di creare una lega assistenziale per la questione dei reduci che aveva assunto carattere di questione nazionale. La caratteristica della nuova organizzazione è proprio il rifiuto della dinamica assistenziale statale ed è orientata al reinserimento lavorativo e sociale del mutilato nella società. Cfr. V. Del Lucchese, *Passato, presente, futuro*, Associazione Nazionale fra Mutilati e Invalidi di Guerra e Fondazione, Roma 2012.

9 Nel 1928 L'ANMIG, dopo una fase iniziale di prudenza, entra nel Partito Nazionale Fascista, identificando gli ideali nazionalistici con la rivoluzione fascista. Per la politica di propaganda del regime invece cfr. C. Cresti, *Architettura e fascismo*, Firenze 1986; E. Gentile, *Fascismo di Pietra*, Bari-Roma 2007; P. Nicoloso, *Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista*, Torino 2008.

10 Carlo Delcroix (1896-1977), per la sua attività politica attraverso discorsi e celebrazioni dello spirito nazionalistico presente in Italia dopo la prima guerra mondiale, base per il consenso della dittatura fascista, è da considerarsi come un esponente di primo piano all'interno del regime: militare e deputato, membro del Consiglio Nazionale delle Corporazioni e autore di una biografia su Mussolini, *Un uomo, un popolo* (1928). Di fatto costruire un "ponte di collegamento" tra la vittoria mutilata e la rivoluzione fascista. Cfr. A. Vittoria, *Carlo Delcroix*, in "Dizionario biografico degli italiani", ad vocem, vol. 36, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1988.

11 Cfr. M. Lupano, *Marcello Piacentini*, Bari-Roma 1991, p. 71; R. Barbiellini Amidei et. al., *La Casa Madre dei Mutilati di Guerra*, Roma 1993.

12 Cfr. M. Barrese, *Marcello Piacentini promotore di artisti e*

collezionista, in “Ricerche di storia dell’arte”, Serie “Arti visive”, 2014 (2015), 114, pp. 83-94; R. Dulio, *Marcello Piacentini e la villa a “Quota 110”*, incontro di approfondimento sui temi della mostra “Una dolce vita? Dal Liberty al design italiano. 1900-1940” (Palazzo delle Esposizioni, Roma, 16 ottobre 2015 – 17 gennaio 2016). Roma, 15 dicembre 2015.

13 «Pietro Aschieri, non v’è dubbio, è romano. Ed è schietto e logico, ma senza esasperazione. La schiettezza e la logica non uccidono in lui l’invenzione». Cit. Piacentini, *La nuova casa di lavoro per i ciechi di guerra*, in “Architettura”, XI, 1932, 1, p. 3.

14 *Il Duce inaugura la Casa di lavoro dei ciechi di Guerra*, in “La Tribuna”, 10 novembre 1931, in Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Fondo Pietro Aschieri. b. *Articoli. L’inaugurazione avviene alla presenza di Mussolini e di Carlo Delcroix*.

15 Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Fondo Pietro Aschieri, b. *Architettura*. Il progetto non compare nel regesto ufficiale del progettista ed è oggetto di studio all’interno della tesi di dottorato in corso. L’edificio realizzato su progetto di Francesco Banierile è inaugurato nel 1934.

16 Cit. *Curriculum di Pietro Aschieri*, in Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Fondo Pietro Aschieri, b. *Documenti*.

17 In quell’anno Aschieri progetta il villino Coen a Santa Marinella (Roma) e gli interni per due esposizioni: la Seconda Quadriennale a Roma e il padiglione italiano all’Esposizione Internazionale di Bruxelles. Il 31 ottobre 1935 inoltre è inaugurata la Città Universitaria nonostante la Facoltà di Chimica non sia ancora completata.

18 Roma, Dipartimento di programmazione e attuazione urbanistica del Comune di Roma, Archivio Progetti, b. *Lungotevere Michelangelo 9, Roma*. Non è stato possibile visionare di persona il materiale originale custodito all’Archivio Progetti. Tuttavia, i documenti e le tavole ivi contenuti sono stati studiati grazie alla copia del fascicolo di fabbricato conservato da Luca Padula. La denominazione indicata per l’Archivio Progetti ripropone l’indirizzo del fabbricato con cui è possibile rintracciare gli originali presso l’archivio stesso.

19 Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Fondo Pietro Aschieri, b. *Tavole*. Il progetto è composto da ventisei tavole, di cui cinque copie, divise tra lucidi, cianografie e riproduzioni in radex. All’interno di questo corpus sono distinguibili due versioni – la prima in scala 1:50 e la seconda in scala 1:100 – che comprendono il piano scantinato, rialzato, generico, attico e delle terrazze, la sezione longitudinale, il retro prospetto e due prospettive.

20 «Alla palazzina da costruirsi in Roma su Lungotevere Michelangelo, il progetto allegato alla presente relazione è la variante della palazzina A, approvato nell’ottobre 1935 col numero di protocollo 32807. La disposizione planimetrica generale è rimasta la stessa del primo progetto, la variante consiste semplicemente nell’abolire la scala circolare e sostituirla con una normale rettangolare, spostamento di alcune cucine e cessi di servizio onde ottenere l’incolonnamento, e la soppressione del gabinetto sulla scala di servizio. La rifinitura esterna è rimasta la stessa, uguale l’area, la cubatura e la struttura muraria e le fondazioni». 20 gennaio 1937, ing. Pietro Aschieri». Cit. *Relazione* in Roma, Dipartimento di programmazione e attuazione urbanistica del Comune di Roma, Archivio Progetti, b. *Lungotevere Michelangelo 9, Roma*.

21 Il disegno è presente nella tavola *Planimetria generale*, in scala 1:500, dis. 137, in Roma, Dipartimento di programmazione e attuazione urbanistica del Comune di Roma, Archivio Progetti, b. *Lungotevere Michelangelo 9, Roma*.

22 Il bassorilievo disegnato nella prospettiva custodita al Fondo Pietro Aschieri è differente da quello presente nella palazzina costruita poiché raffigura una donna in atteggiamento caritatevole verso un’altra. Con ogni probabilità

si tratta di uno schizzo da parte del progettista per completare la composizione globale del prospetto.

23 L’attribuzione è stata ipotizzata in un precedente articolo incentrato sull’attività di Santagata e Oppo alla Casa Madre del Mutilati. Cfr. L. Morganti, V. White, *I dipinti murali di Santagata e Oppo alla Casa Madre dei Mutilati e Invalidi di Guerra: due tecniche a confronto in un’unica tradizione*, in “Bollettino Istituto Centrale del Restauro”, N.S., I, 2001, 3, pp. 39-77. L’attribuzione è riportata in nota 22, p. 73. Le autrici segnalano la palazzina proprio per il bassorilievo, sulla base dell’amicizia tra il pittore e Aschieri e sulla la cifra stilistica compatibile con l’opera dell’architetto romano.

24 Poco studiata ancora risulta la figura e l’arte di Antonio Giuseppe Santagata (1888-1985). Pittore e scultore genovese, amico personale di Delcroix e socio dell’ANMIG dal 1918. La sua opera ha un respiro molto ampio poiché spazia dalla pittura di cavalletto all’affresco, fino alla scultura; solo recentemente è stato riconosciuto un suo ruolo non marginale nella cultura figurativa e artistica italiana del XX Secolo. Per la sua opera cfr. M. Reina, *Antonio Giuseppe Santagata (1888-1985): arte e cultura ufficiale tra le due guerre*, tesi di laurea, Genova 2001; S. Barisione, M. Fochessati, G. Franzone (a cura di), *Antonio G. Santagata, Rappresentare la guerra*, pubblicato in occasione della mostra “Rendering War: the murals of A. G. Santagata” (The Wolfsonian-Florida International University, Miami Beach, Florida, 22 novembre 2013-18 maggio 2014).

25 La collaborazione tra Santagata e l’ANMIG lo porta ad operare all’interno di numerosi edifici dell’associazione, sia con opere murali, sia con sculture: per la casa di lavoro dei ciechi di guerra realizza il busto in bronzo di Delcroix, copia dell’originale in marmo esposto alla Biennale del 1928, collocato all’ingresso dell’edificio, il *Cristo sulla Croce* e la *Madonna del Monte Grappa*, situati sopra l’altare della cappella. Cfr. Piacentini, *La nuova casa*, cit., p. 3-26. Inoltre, un altro punto d’incontro tra Santagata e Aschieri è la comune partecipazione all’Esposizione Internazionale di Bruxelles nel 1935 dove entrambi ricevono la medaglia d’oro per le opere esposte.

26 Le architetture di riferimento sono casa De Salvi (1929-1930) di Aschieri, la palazzina Nervi-Nebbiosi (1926-1929) di Capponi, entrambe sul lungotevere, e l’«Albergo Rosso» alla Garbatella (1927-1929) di Sabbatini. Per una panoramica più ampia cfr. G. Muratore, *Edilizia e architetti a Roma negli anni Venti*, in G. Ciucci, G. Muratore (a cura di), *Storia dell’architettura italiana. Il primo novecento*, Milano 2004, pp. 74-99 e relativa bibliografia.

27 Per la presenza della cultura tedesca a Roma e i contatti con l’architettura romana cfr. G. Bonaccorso, *Mario Ridolfi e la cultura tedesca: frequentazioni, influenze e progetti tra il 1933 e il 1938*, in *Mario Ridolfi architetto 1904-2004*, atti del convegno (Roma, 9-10 dicembre 2004), a cura di R. Nicolini, Roma 2005, pp. 107-114; A. Greco, *Roma 1930: gli architetti tedeschi, l’Hertziana, l’Istituto Germanico*, in “Controposazio”, N.S., XX, 1989, 6, pp. 45-51. Lo stesso Aschieri può vantare numerosi contatti con la cultura architettonica tedesca: dalla moglie di origine germanica alla profonda amicizia con Capponi, fino alla presenza nel suo studio per due anni (1933-1935) di Wolfgang Frankl, un architetto tedesco divenuto successivamente collaboratore di Ridolfi.

28 Cfr. J. Connors, *Alleanze e inimicizie. L’urbanistica di Roma barocca*, Roma-Bari 2005, pp. 27-30.

29 Cfr. L. Morganti, V. White, *I dipinti murali di Santagata*, nota 22. L’articolo riporta la notizia del ruolo che Aschieri avrebbe avuto in qualità di consulente edilizio anche per le costruzioni delle Case del Mutilato a Ravenna e a Salerno, riportandone la fonte negli archivi dell’Anmg.

30 Cfr. Marconi, *Pietro Aschieri architetto romano*, cit., p. 781; B. Di Gaddo, *Roma anni Trenta. Gli elementi di architettura*, Roma 2001, pp. 66-69, 88-91, 108-109.

Museo: architettura, città, territorio

Una conversazione “didattica” con Guido Canella

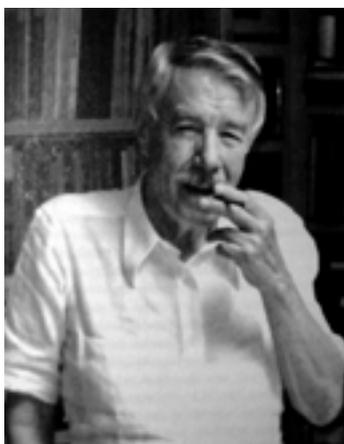
La presentazione del volume *Guido Canella 1931-2009* – tenutasi a Palazzo Carpegna il 31 maggio 2016, e a cui parteciparono, tra gli altri, Francesco Moschini, Antonio Monestiroli, Paolo Portoghesi, Franco Purini, Luciano Semerani e Paolo Zermani – è stata un’importante occasione per ripercorrere il contributo fondativo di Guido Canella alla cultura architettonica, il cui indiscusso valore è emerso anche nella sua persistente attualità. Il volume – che nella serie recentemente promossa dalla presidenza della Scuola di Architettura Civile del Politecnico di Milano fa significativamente seguito a quello inaugurale dedicato a Ernesto Nathan Rogers – è per altro una approfondita riflessione sulla figura e sull’opera di questo maestro dell’architettura moderna italiana, articolata attraverso i saggi di alcuni dei principali protagonisti della nostra cultura del progetto e i contributi di importanti studiosi stranieri che collocano l’opera di Guido Canella nella prospettiva internazionale. Completato dalle riflessioni di colleghi del Politecnico di Milano, dagli studi di più giovani ricercatori che l’hanno avuto come docente nelle aule delle facoltà e dei dottorati italiani, e dal ricco apparato iconografico delle opere e dei progetti, il volume è un prezioso strumento per approfondire criticamente la figura e l’opera di Guido Canella, e per tramandarne anche alle generazioni più giovani l’instancabile, rigorosa e operante lezione critica di architetto e intellettuale. Al suo lavoro di studioso era stato in precedenza dedicato un omaggio con la presentazione nel maggio 2010, sempre a Palazzo Carpegna, del volume *Architetti italiani nel Novecento*, il suo ultimo libro, che è, al contempo, una storia critica dell’architettura moderna italiana e una galleria di ritratti degli architetti che ne sono stati protagonisti. Nell’ultimo decennio, poi, il profondo e duraturo dialogo tra Guido Canella, Carlo Aymonino e Aldo Rossi è stato idealmente ripercorso in altri momenti di grande rilievo. È il caso dell’incontro “Carlo Aymonino e Guido Canella. Architetture che dialogano”, tenutosi al Politecnico di Milano il 27 gennaio 2010 e che ha ospitato uno degli ultimi interventi pubblici di Aymonino; delle mostre, entrambe curate da Francesco Moschini, “Per Aldo Rossi. Dieci anni dopo” (dicembre 2007 - gennaio 2008), promossa a Palazzo Carpegna dallo stesso Canella durante il biennio della sua Presidenza dell’Accademia, e “Guido i’ vorrei che tu Carlo ed io fossimo presi per incantamento...”, alla A.A.M. Architettura Arte Moderna (Roma, 2009), dove opere, progetti e documenti originali di Canella, Aymonino e Rossi sono stati accompagnati dalle

letture fotografiche di Gabriele Basilico (fig. 10). Un dialogo, quello tra questi tre maestri dell’architettura italiana, connotato anche dal comune sentire sul rapporto con il disegno. Come scrive Canella nel suo contributo al catalogo della mostra “L’Accademia Nazionale di San Luca per una collezione del disegno contemporaneo” (Palazzo Carpegna, dicembre 2008 - settembre 2009: “[Il disegno] infatti scaturisce, appuntato dalla mano dell’autore, senza mediazioni, direttamente dall’idea e dall’intuizione, per precisarsi successivamente con altra tecnica in processo operativo e quindi in esito tipologico e formalmente determinato, così che il più delle volte il disegno compie un percorso interno all’officina dell’artista. Per questo rimane prezioso e disponibile come una risorsa non del tutto esaurita, tanto che separarsi dal disegno potrebbe risultare per l’autore anche più sofferto del distacco scontato dall’opera compiuta e destinata” [G. Canella, *Per una mostra sul disegno*, in F. Moschini (a cura di), *L’Accademia Nazionale di San Luca per una collezione del disegno contemporaneo. Pittura scultura architettura*, De Luca, Roma 2009, p. 9].

Molto più modestamente, qui di seguito si propone al lettore un documento didattico, che si ritiene possa essere una tra le tante testimonianze possibili del modo rigoroso e, al contempo, appassionato e generoso, con cui Guido Canella sapeva porsi in dialogo con tutti i suoi allievi. Si tratta di una conversazione che ha avuto luogo a Milano nel dicembre 2004, nello studio al numero 7 di via Revere, e durante la quale ho avuto l’opportunità di discutere con lui alcuni dei temi che stavo affrontando durante gli studi per il dottorato di ricerca alla Facoltà di Architettura civile del Politecnico di Milano. Con la generosa disponibilità che ha sempre contraddistinto la sua figura di docente, al tempo Canella ha riveduto e corretto la trascrizione, e ha successivamente acconsentito alla sua riproduzione nella stesura finale della tesi che ho discusso l’anno successivo. Oggetto di quegli studi era il rapporto tra monumento e contesto, riletto nella prospettiva del museo e, più in particolare, dell’aporia del museo di architettura. Facendo propria la distinzione tra “sistemi museali propri di concentrazione e di posizione” e “sistemi museali impropri di diffusione e di movimento” proposta da Guido Canella nel suo scritto intitolato *Per un’ecologia museale* (in “Hinterland”, numero monografico intitolato “La diffusione museale”, 21-22, Milano, marzo-giugno 1982, p. 10), la ricerca indagava entrambe le prospettive, per giungere poi a sperimentare su di uno specifico territorio (in questo caso, la Capitanata, ossia la parte settentrionale della

1. Guido Canella, nel suo studio in via Revere, a Milano.

Guido Canella (1931-2009) è stato Presidente dell’Accademia Nazionale di San Luca nel biennio 2007-2008.

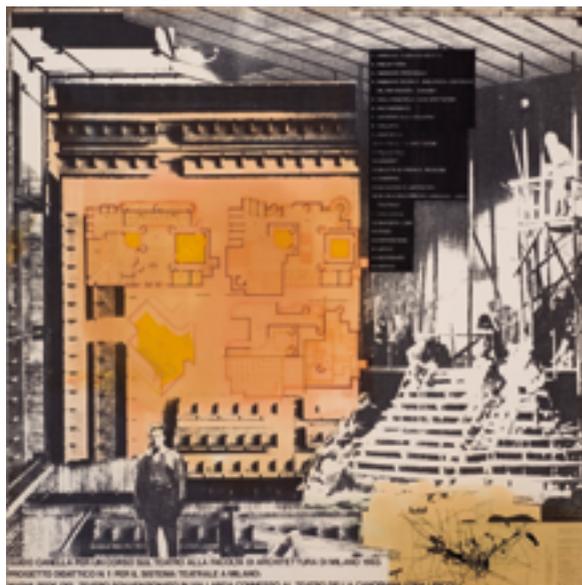


Puglia) l'idea di un museo-progetto esteso a scala territoriale, "ottenibile tramite il riconoscimento della propagazione sul territorio di presenze con caratteri di omogeneità storico-culturale, avvenuta in una data contestualità insediativa, a volte per successive concrezioni", potenzialmente capace di interagire con la struttura insediativa e produttiva del territorio oggetto di sperimentazione.

Riecheggiano sotto traccia i temi della tradizione di lavoro inaugurata negli anni Sessanta da Guido Canella e Lucio S. d'Angiolini, come appare ad esempio negli studi di Canella per il sistema teatrale a Milano (1965; figg. 2-9), o come congiuntamente enucleata nello sviluppo del tema dell'università in Calabria, con la proposta di costruire un contesto – produttivo, insediativo, culturale – idoneo all'insediamento universitario e al tempo stesso una tipologia universitaria funzionale a un preciso progetto di sviluppo. Emerge, allo stesso tempo, la profonda conoscenza operativa di Guido Canella a proposito del contesto meridionale – a fondo da lui indagato nel corso degli anni, anche attraverso le proposte macroubanistiche per il Sud Italia e l'area del Mediterraneo – e di quello pugliese in particolare, con cui si è per altro confrontato in diverse occasioni d'architettura, come il progetto per il teatro di tradizione "Giovanni Paisiello" a Taranto (1987), il prototipo di casa bifamiliare e il progetto di chiesa nel complesso residenziale Bariato a Casamassima (1991-93), oppure ancora il progetto per i concorsi di primo e secondo grado per la nuova sede municipale nell'area dell'ex gasometro a Bari (1998-99).

A distanza di oltre un decennio da quel pomeriggio, l'esito di quella conversazione è riproposto nelle pagine che seguono così come elaborato allora: la trascrizione è offerta integralmente, nella sua discorsività di documento didattico in "presa diretta", poiché si ritiene che in ciò possa risiedere il suo principale valore, ossia in quanto ulteriore esemplificazione, seppur minore, del modo di Canella di vivere e praticare l'insegnamento nella Scuola di Architettura.

Pur nei limiti propri di una conversazione tra docente e discente, punteggiata dagli entusiasmi di un giovane allievo, appare possibile scorgervi, per lampi e per frammenti, il punto di vista di Canella sull'architettura e sulla città, e sul rapporto tra teoria, storia e progetto, il suo modo di intendere il compito morale e civile dell'architetto e dell'intellettuale, e più in generale alcuni di quei caratteri del suo insegnamento che sono tutt'ora riferimento non solo per coloro che ne hanno raccolto più direttamente l'eredità, ma anche per la più giovane generazione di architetti e studiosi oggi operativi in altri contesti italiani o esteri, che come me hanno avuto, in forme e in tempi diversi tra loro, l'occasione di dialogare con lui.



Dall'alto

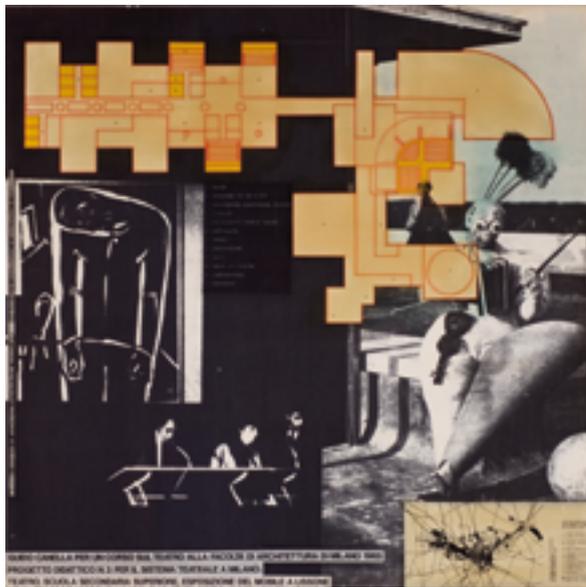
2-3. G. Canella, 1965, Progetto didattico n. 1 per il sistema teatrale a Milano, Nuova sede del Teatro sovvenzionato in via Larga, connesso al Teatro della Canobiana (ora lirico). Collage e tecnica mista su cartoncino, 100 x 100 cm. Copyright: eredi Guido Canella. Courtesy: FFMAAM | Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva A.A.M. Architettura Arte Moderna.

4. G. Canella, 1965, Progetto didattico n. 2 per il sistema teatrale a Milano, Scuola superiore del Teatro, Facoltà di Magistero, Dipartimento di Umanistica a Sesto S. Giovanni. Collage e tecnica mista su cartoncino, 100 x 100 cm. Copyright: eredi Guido Canella. Courtesy: FFMAAM | Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva A.A.M. Architettura Arte Moderna.

Dall'alto

5. G. Canella, 1965, Progetto didattico n. 2 per il sistema teatrale a Milano, Scuola superiore del Teatro, Facoltà di Magistero, Dipartimento di Umanistica a Sesto S. Giovanni. Collage e tecnica mista su cartoncino, 100 x 100 cm. Copyright: eredi Guido Canella. Courtesy: FFMAAM | Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva A.A.M. Architettura Arte Moderna.

6-7. G. Canella, 1965, Progetto didattico n. 3 per il sistema teatrale a Milano, Teatro, Scuola secondaria superiore, Esposizione del mobile a Lissone. Collage e tecnica mista su cartoncino, 100 x 100 cm. Copyright: eredi Guido Canella. Courtesy: FFMAAM | Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva A.A.M. Architettura Arte Moderna.



Lorenzo Pietropaolo All'origine della mia ricerca di dottorato c'è l'intenzione di interrogarsi sul rapporto tra monumento – inteso come capacità dell'architettura di permanere, tanto nei suoi aspetti insediativi che figurativi – e contesto. In questo senso, la prospettiva tipologica del museo mi è parsa – specie nella declinazione del museo di architettura – uno strumento utile di indagine. Nel caso del museo di architettura, infatti, ci si trova di fronte a un paradosso: l'opera architettonica non può essere esposta – se non indirettamente – nell'edificio museale, e deve pertanto essere sradicata dal suo contesto di riferimento, a meno che non si pensi a un museo di architettura di tipo differente rispetto al museo della tradizione, cioè a un tipo di museo che sia capace di recuperare in altro modo ciò che inevitabilmente si perde con la riduzione dell'architettura all'interno della "scatola" del museo.

Guido Canella Cézanne affermava di *dipingere per i musei*. Forse gli architetti dovrebbero considerare *la città come museo*, e quindi fare un'architettura destinata al *museo della città*. A questo punto dovremmo chiederci se tutte le strade restino aperte, dacché perfino le architetture oggi di moda, pur prescindendo dal contesto di destinazione, si attecchiscono a capolavori proponibili a un virtuale museo della città. La differenza tra museo di una data città e museo tradizionale, che ospita opere d'arte selezionate, cioè discriminate in base a un criterio di collezione, risulta evidente: nel caso della città tale criterio non c'è o, quanto meno, oggi verrebbe filtrato dal gusto corrente e da quella serie di apparati istituzionali che accompagna l'iter burocratico della realizzazione dell'opera d'architettura (commissioni edilizie, soprintendenze, eccetera). Infatti, riducendosi sempre più l'accertamento critico di contestualità, un virtuale museo della città finirebbe per ammettere perfino quella radicale soggettività da parte dell'architetto che lo libera da ciò che in passato lo condizionava (*genius loci*, tradizione, memoria collettiva, eccetera), stimolandolo a coltivarsi nel gusto corrente diffuso dai mass-media.

Lei però mi sembra porre il problema del museo di architettura inteso come sintesi rappresentativa dell'identità della città, ossia come luogo dove sia possibile instaurarvi il confronto tra caratteri di coerenza o di trasgressione della sua identità. Questo è difficile da immaginare, perché di musei di architettura di tale genere (non di mostre o di esposizioni, che sono altra cosa) non ne conosco, anche se esistono musei di architettura generici o specificamente tematizzati, per esempio a Francoforte sul Movimento Moderno.

LP Nel caso del Deutsches Architekturmuseum di Francoforte, il paradosso del museo di architettura è interpretato da Oswald Mathias Ungers come un tema anzitutto compositivo, così che il suo edificio museale è una sorta di allegoria dell'architettura, un contenitore quasi più significativo del suo contenuto.



Da sinistra

8-9. G. Canella, 1965, Progetto didattico n. 4 per il sistema teatrale a Milano, Teatro all'aperto, Centro scolastico dell'obbligo a Novogro di Segrate. Collage e tecnica mista su cartoncino, 100 x 100 cm. Copyright: eredi Guido Canella. Courtesy: FFMAAM | Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva A.A.M. Architettura Arte Moderna.

GC Non lo conosco direttamente. Sono stato a Francoforte quando ero ancora studente e purtroppo non vi sono più tornato. Ma, riflettendoci ora, ritengo che il museo di architettura debba semmai riuscire *finalizzato*; non tanto ordinato sistematicamente per epoche o per tendenze, quanto ispirato a un disegno strategico. Poiché il museo dell'architettura è la città, la riduzione nello spazio del museo deve riuscire predisposta alla sua trasformazione. Per esempio: quando i "reggitori" della città decidessero di puntare al suo rinnovamento fisico, allora potrebbero selezionare opere e parti della sua architettura quasi come viatico di volontà estetica e funzionale. Così che le decisioni, per esempio assunte di recente nel merito dall'amministrazione comunale di Milano, forse avrebbero potuto essere inserite e ordinate in un museo, dove si dicesse: «guardate, cittadini, noi pensiamo che il rinnovamento fisico della nostra città debba essere orientato in questa direzione». E allora in questo museo avremmo visto confrontati, commentati, dibattuti e tramandati a futura memoria i grandi progetti che si intendono realizzare: Scala, Central Park, Fiera, Montecity, nuova Sede della Regione, Biblioteca europea, eccetera.

Se invece si pretendesse di fondare un museo generale dell'architettura, non saprei come realizzarlo senza renderlo generico, a meno che non si tratti di un museo-archivio specifico e operativo destinato soprattutto agli studiosi; dedicato, per esempio, al Quattrocento o al Rinascimento (a Milano non tanto visibile come a Firenze o a Roma) o al Settecento. Sarebbe allora un museo dove si troverebbero, oltre a immagini, filmati, modelli di opere realizzate, anche progetti irrealizzati e tutti gli apparati connessi, cioè disegni di architetti, calcoli di ingegneri, conti di impresari, eccetera. Il Museo del Duomo ne fornisce già un esempio, con innumerevoli progetti, ipotesi, pareri (oltre a dispareri)

che ne hanno ispirato la *Gran Fabbrica*. A differenza di un museo civico di pittura o di scultura, quanto potrebbe offrire un museo generale dell'architettura, risultando necessariamente sotto specie di museo generale della città, più della stessa città reale? Perfino un museo della pittura, che contenga indistintamente opere dal Medioevo all'epoca contemporanea, risulta destinato principalmente al turismo culturale.

LP Pensando al museo di architettura come specie di museo della città, mi viene in mente – a proposito di quanto Lei diceva poc'anzi riguardo al Teatro alla Scala del Piermarini appena rinnovato – che quel caso mostra quanto sia difficile valutare un'operazione senza inquadrarla anche in un ambito strutturale più ampio, come per esempio in quel caso la lettura intenzionale di un sistema teatrale milanese, mentre invece l'opinione pubblica si divide, sui giornali e sui media, su questioni formali, di gusto. In questo senso, il museo cui stiamo pensando deve sottendere un'intenzionalità: predisporre degli apparati (come possono essere i modelli, che sono dispositivi espositivi, ma anche di simulazione progettuale) presuppone una lettura chiara quanto intenzionale. In fondo, anche il *Musée des Plans-reliefs* sottende un progetto, in quel caso un progetto di tipo strategico, militare ed economico, ed è ad esso funzionale.

GC Sono d'accordo. Il museo finalizzato a un dato progetto di città resta quell'iniziativa auspicabile che, secondo me, l'amministrazione di Milano avrebbe fatto bene a intraprendere: un museo per il rinnovamento della città, dove si sarebbe potuto contestualizzare, confrontare, e magari contraddire, discutendo autorevolmente il futuro sulla base del presente e del passato. Devo aggiungere però che resto molto scettico sull'eventualità di consultare alla pari mass-media e opinione pubblica sulle finalità

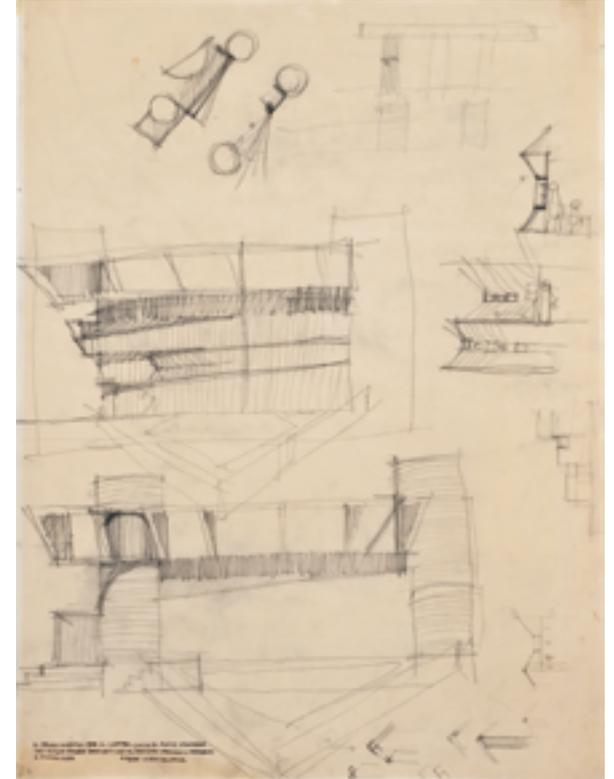
Da sinistra

10. G. Basilico, 1980-1982, Complesso IACP di via Turati, Bollate (Mi), 1974-1980 (G. Canella con A. Marescotti), serie "Ritratti di Architettura". Stampa ai sali d'argento su carta baritata (VINTAGE PRINT), 30 x 24 cm. Copyright: Studio Gabriele Basilico. Courtesy: FFMAAM | Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva A.A.M. Architettura Arte Moderna.



11. G. Canella, 1971, Il primo schizzo per il Centro Civico con Municipio di Pieve Emanuele, 1971. Matita su carta da lucido, 66 x 49 cm. Dedicato: "Il primo schizzo per il Centro Civico di Pieve Emanuele non poteva essere dedicato che al maestro Francesco Moschini, in fede Guido Canella, 6 Marzo 2009". Copyright: eredi Guido Canella. Courtesy: FFMAAM | Collezione Francesco Moschini e Gabriel Vaduva A.A.M. Architettura Arte Moderna.

strutturali ed estetiche del progetto: le responsabilità devono comunque essere assunte scolarmente da coloro che le detengono istituzionalmente. Ricordo il caso della ricostruzione della Rinascente dopo i bombardamenti dell'ultima guerra: il corpo di fabbrica era stato realizzato dall'architetto razionalista Carlo Pagani. Mentre a realizzare la fronte verso il Duomo fu chiamato Ferdinando Reggiori, architetto cultore di tradizioni milanesi inseribile tra i Novecentisti. Mentre era in costruzione, la fronte restava parzialmente coperta. A un certo punto accadde che l'opinione pubblica e la stampa si scagliassero contro ciò che si intravedeva del cantiere, per cui gli architetti razionalisti presunsero una generale svolta di gusto verso la modernità. Quando poi la fronte venne scoperta, i milanesi benpensanti si dichiararono entusiasti del suo stile "veneziano", poiché risultò che la precedente avversione riguardava il fianco della Rinascente modernamente semplificato. Lo stesso vale per la piazza del Duomo, che in genere la cittadinanza considera intoccabile perché rappresentativa della migliore milanesità. Anche recentemente, se si dovesse tenere un referendum sulla cosiddetta "cappelliera" sovrapposta alla Scala da Mario Botta, il risultato a larga maggioranza sarebbe favorevole, stando a quanto riportano perlopiù i giornali, pur con qualche timido e ragionevole dubbio. Ecco perché ritengo che l'architettura, come tecnica e arte, non possa sottostare al parere profano della cittadinanza. Gli amministratori ogni tanto, a fini di consenso, lo promettono, dichiarando demagogicamente: «faremo un referendum». Sarebbe come se un medico dovesse sottostare a un referendum su quale operazione praticare a un paziente. Lo stesso vale in genere per ogni altro sapere, ma non vale per quello dell'architettura e della città. Cosa può significare allora "musealizzare" l'architettura per una nuova idea di città? Potrebbe diventare l'occasione di un approfondito e competente consulto sulla essenza autentica della sua identità e sulle possibili iniziative



di progresso fondate sulle interpretazioni del suo divenire nel tempo.

LP Cosa succederebbe se ampliassimo il raggio d'azione dalla città al manufatto storico e geografico di un territorio dato? Lei ha fatto parte della Commissione scientifica della XVI Triennale per il Museo metropolitano dell'Area Milanese. In quell'occasione fu bandito un concorso che affermava questa duplicità città/territorio, avanzando la proposta di una sede museale centrale (unica, o costituita da un sistema di elementi a loro volta centrali rispetto alla città metropolitana), e di una serie di diramazioni policentriche, individuate secondo una forte intenzionalità progettuale che implicava il riuso dei manufatti storico-industriali. Il museo di architettura di cui parliamo, proprio in virtù della sua indeterminatezza concettuale, tende a sconfinare in altri tipi museali: è possibile definire il museo di architettura senza che restino ambiguità con un museo del territorio? E, riconsiderando proprio l'esperienza del Museo metropolitano dell'Area milanese, ci sono secondo Lei elementi tipologici trasferibili all'interno di un'idea di museo di architettura che, a distanza di vent'anni, potrebbero essere considerati ancora attuabili?

GC Almeno concettualmente, in quell'occasione ritenevo di sì. Il primo presupposto era quello di diramare il museo metropolitano nel corpo vivo della città e della sua configurazione policentrica ad arcipelago. Anche Milano, come tutte le città, risulta

stratificata per diverse epoche, si trattava allora di individuare i rispettivi caposaldi, con tutto l'apparato complementare al monumento, e poi di individuare quei circuiti significativi di una determinata epoca, risultanti come concrezione dei flussi da breve, media e lunga distanza. Perciò la prima operazione sarebbe stata quella di elaborare alcune mappe, capace di esprimere situazioni di dinamica o stagnazione degli scambi tra centro e periferia, tra capoluogo e concentrico, tra Milano e resto d'Italia e d'Europa nelle diverse epoche (dal Quattrocento al Manierismo, dal Barocco al Neoclassico e così via), evidenziandone i nodi di mutazione e di raccordo tipologico e figurativo nei manufatti realizzati, ma anche irrealizzati, attraverso gli archivi e l'iconografia d'epoca, magari rinvenibile nei quadri giacenti presso i vari musei. Lo stesso poteva valere per l'epoca moderna, per l'architettura dell'eclettismo, per quella del Novecento e per quella razionalista. Altre mappe avrebbero potuto esprimere il prevalere di talune tipologie edilizie rispetto ad altre nella morfologia assunta dalla città nelle diverse epoche.

LP Nel caso della mia tesi, il contesto individuato come ambito di applicazione è quello della Capitanata (fig. 12), oggi pressoché coincidente con i confini amministrativi della Provincia di Foggia. Uno dei sistemi insediativi storici che proporrei di utilizzare come parte strutturante del museo di cui parliamo è il circuito costituito dal sistema dei castelli federiciani (fig. 14). L'incastellamento svevo è esso stesso il risultato della riattivazione di una permanenza, essendo stato concepito come una stratificazione su incastellamenti precedenti. Gli elementi del sistema castellare che Federico II edifica ex novo sono pochissimi: quella attuata nel XIII secolo è stata soprattutto una "restaurazione", una rimessa a sistema degli elementi castellari bizantini e normanni. Il sistema federiciano che ne è scaturito si connotava come un palinsesto territoriale, come uno strumento sia di comunicazione visiva e di controllo militare e strategico, ma anche di governo dell'amministrazione e della produzione. I castelli del sistema federiciano erano i nodi centrali di distretti fiscali che finanziavano il restauro e la manutenzione dei castelli stessi (i *castra*), ma erano anche a sistema con gli elementi dell'organizzazione produttiva del territorio, cioè con il sistema delle masserie regie (le *domus*). A parte alcune emergenze monumentali più forti (come il basamento del *palatium* federiciano all'interno della cinta muraria angioina di Lucera; fig. 13), molti altri elementi del sistema castellare svevo, come nel caso di Tertiveri (fig. 15), sono attualmente allo stato di rovina, o di traccia, fino ad aver perso in alcuni casi la loro leggibilità.

GC Queste fotografie sono recenti?

LP Sì, Tertiveri è attualmente in questo stato di conservazione, all'interno della grande pianura agricola.



12. G.A. Magini, *Carta della Capitanata*, 1610.



13. Lucera, basamento del *Palatium* federiciano, XIII secolo, all'interno della cinta fortificata angioina.

GC Ma si tratta di insediamenti protetti, oppure abbandonati? Le soprintendenze li avranno vincolati.

LP Sì, sono protetti. Molti tra questi insediamenti, come anche nel caso di Fiorentino (fig. 16), sono stati indagati a fondo con lunghe campagne di scavo, ma restano ancora rari gli interventi mirati al recupero di una loro effettiva leggibilità. Anche per questo mi interessa l'idea di un sistema museale dedicato all'architettura che abbia un assetto duplice: da un lato, una serie di circuiti – gerarchizzati come si trattasse di una *città del museo* – costituiti dagli elementi storici opportunamente riattivati, in cui per ordini e livelli differenti si possa costituire un tessuto museale "operativo", con funzioni affini agli ambiti di ricerca e di produzione esistenti nel territorio; dall'altro – sempre in questa sorta di gioco di specchi che il museo di architettura stabilisce con l'architettura stessa – articolando, laddove possibile,

14. Mappa dei *castra* e delle domus del sistema castellare del XIII secolo in Capitanata, redatta da D. Leistikow sulla base dello *Statutum de reparatione castrorum*.

15. Tertiveri, resti della torre.

A destra, in alto

16. Fiorentino, veduta delle rovine della cattedrale, incisione di Le Maître da un disegno di Baltard (da Huillard-Bréholles, 1844).



allora, offriva uno spettacolo straordinario, perché, arrivando in macchina, si scorgeva un colosso, poco più piccolo di quello di Roma, ma più conservato, sorgere in mezzo al deserto. Quando ci tornai con Carlo Aymonino, con grande delusione, lo trovai ormai contornato da superfetazioni che ne annullavano l'effetto di miraggio. In linea di principio, ecco il rischio delle aggiunte, che forse ci sarebbe anche il modo di rendere meno oltraggiose e più plausibili. Così che talvolta comprendo anche le soprintendenze, quando si dichiarano intransigenti nella conservazione ad oltranza. A questo punto, subentra il problema di come "contestualizzare" museograficamente il nucleo monumentale. Si può ricorrere, come succede quasi sempre e ovunque, a didascalie, schede, mappe appese lungo il percorso di visita. Oggi poi si rendono disponibili mezzi informatici, pur rimanendo differente la richiesta di approfondimento tra turista e studioso. Un museo che mi ha colpito assai favorevolmente è quello ottenuto dal restauro e dalla ridestinazione delle Saline di Ledoux ad Arc-et-Senans, dove si trovano esposti i modelli di tutti i suoi progetti irrealizzati, testimoniando per esteso e figurativamente il significato rivoluzionario dell'architettura regia, ancor prima della Rivoluzione francese, ma anche, per chi ne fosse edotto, l'ideologia urbana fisiocratica contrapposta a quella mercantile, che invece avrebbe poi prevalso. E allora, per evidenziare ancor più approfonditamente il nesso più implicito tra ideologia e tipologia, potrebbero soccorrere i nuovi mezzi informatici capaci di rendere per richiamo, direttamente e in luogo, la comparazione tra differenti assetti e formulazioni della città e del territorio in epoche e luoghi distanti. Quei nessi impliciti ai quali mi pareva lei facesse riferimento, scoprendoli nei sistemi insediativi delle masserie e dei castelli, ma anche nelle transumanze.

LP Transumanze e circuito dei punti di stazione dei santuari lungo la *via Sacra Longobardorum* nel tratto del Monte Sacro (il Gargano) sono, insieme al sistema dei castelli di Federico, due delle tre trame che intenderei tenere insieme nel progetto.

GC Infatti la capacità di selezione diventa parte decisiva della riuscita ostensiva del progetto: per togliere di mezzo ogni scrupolo di carattere cronologico e compilativo. Ossia: «io ho selezionato e

le sedi del museo vero e proprio nei monumenti stessi, che diventerebbero così non solo siti fruibili, ma spazi museali ed espositivi veri e propri. Da un punto di vista compositivo, tra i molti temi da affrontare, c'è quello di quale sia il "legittimo" limite di manipolazione del monumento da parte del progetto contemporaneo.

GC Lei mi chiede considerazioni che improvviso al momento. Ernesto Rogers teorizzava il "caso per caso". Così nel caso del Castello di Lucera la parziale manipolazione si rende forse possibile; mentre in altri casi, come quello di Tertiveri, l'intervento appare già più difficile, perché aggiunte mi sembrano improbabili. Lei conosce il colosso di El Jem in Tunisia? Lo visitai una prima volta nel 1973, più di trenta anni fa, poi tornai a visitarlo nel 2000: purtroppo nel frattempo vi hanno edificato tutto attorno una serie di costruzioni – ritengo più o meno abusive – poiché si trova in un luogo dove il turismo riesce a spingersi. Quando lo vidi

ti mostro questo e non quest'altro, poiché ritengo che ciò sia indispensabile alla comprensione del divenire della città e del territorio in questione, per cui ho scelto di avvalermi, volta a volta, di questi approfondimenti prospettivi o retrospettivi, diacronici o sincronici». Nel 1987 la professoressa Erminia Cardamone mi chiese un testo sul tema «Note al sistema dei teatri nelle province di Bari e Foggia», da inserire nella pubblicazione intitolata *Strutture teatrali dell'800 in Puglia*, da lei curata ed edita dalla Dedalo libri di Bari.

LP In occasione del Suo progetto per il Teatro di Taranto?

GC No, perché il volume era promosso e limitato alle province di Bari e di Foggia, restando escluse le altre province. La prima constatazione fu che, se si escludevano i principali teatri dei capoluoghi, la maggioranza delle sale risultava da adattamenti in fabbriche originalmente sorte con altre destinazioni (alla fine del Seicento a Bari il Teatro del Sedile fu ricavato in una polveriera). Eppure l'armatura urbana di queste province, articolata in centri (vere e proprie *agrocittà*), quanto a concentrazione urbana non avevano nulla da invidiare alle regioni del Nord e del Centro Italia che, alla stessa epoca, si erano dotate di teatri progettati con impianto originale. Data l'importanza raggiunta nell'Ottocento dall'attività teatrale, ciò stava anche a dimostrare come la particolare struttura dei rapporti di produzione, in Capitanata prevalentemente fondata su latifondo e bracciantato, influisse sulla vita sociale e intellettuale di una società sì fortemente urbanizzata, ma con classe dirigente di riservata ambizione auto-rappresentativa e limitata disposizione al mecenatismo.

LP Anche le dinamiche dei processi insediativi, particolarmente in un territorio come quello della Capitanata, hanno fatto sì che il rapporto tra le città e il loro territorio sia molto stretto e, come diceva Lei, la concentrazione degli insediamenti sia molto forte, per cui non esiste ancora quel meccanismo di crescita quasi "a metastasi" presente in altre realtà territoriali. Il rapporto, anche in termini di proprietà, instaurato tra la città e il proprio agro è chiaramente visibile anche negli atti catastali, nei rilievi degli agrimensori della Dogana delle Pecore, l'istituzione che, operando sui dazi per le transumanze, ha retto le sorti economiche di quasi tutto il Mezzogiorno per alcuni secoli e di cui la Capitanata era il bacino di rendita principale. Dal rapporto spesso conflittuale tra allevatori e pastori da un lato, con la loro cultura di transumanza, e contadini e proprietari terrieri dall'altro, legati a una stanzialità sul territorio, è scaturito un legame molto preciso fra i centri urbani e la dimensione misurata, suddivisa, della proprietà del suolo e degli appezzamenti nell'agro. Quando si guardano le carte storiche di Lucera (fig. 17) e delle *locationi* (fig. 18) esse sembrano riconducibili a un



17. Sezione del tratturo in territorio di Lucera, 1651 (Archivio di Stato di Foggia, Dogana delle pecore di Puglia, s. I, vol. 18, cc. 306v-307r).

In alto

18. *Locatione de Castiglione, S. Iacovo, Fontanelle et Motta San Nicola*, anno 1693 (Archivio di Stato di Foggia, Dogana delle pecore di Puglia, s. I, atl. 20, cc. 18v-19r).

disegno territoriale che corrisponde alla geografia sociale della città, che è con l'agro in un rapporto biunivoco. Sono tutti elementi di identità, spaziale e strutturale. Quella sorta di meccanismo castelli-masserie di cui parlavamo prima rappresenta ciò che resta dell'idea di gestione amministrativa, produttiva e sociale dello Svevo, in gran parte perduta. Attualmente le sub-regioni che costituiscono la Capitanata (Tavoliere, Gargano e subappennino dauno) si fronteggiano come *insulae* disconnesse tra loro. In tal senso, la riattivazione di un sistema insediativo – anche se in questo caso il dispositivo museale dovrebbe farsi carico di problematiche che non gli competono direttamente – potrebbe essere un meccanismo efficace per rileggere le identità di un territorio. Sotto l'aspetto compositivo, poi, data la molteplicità di situazioni che qui si presentano, si potrebbe individuare una sorta di casistica dei modi con cui "toccare" il monumento. Nel caso di Lucera, sarà forse una tentazione da architetto, ma il *palatium* federiciano sembra invocare un intervento di tipo architettonico.

GC Una visione veramente straordinaria, quando nel 1963 lo visitai con Aldo Rossi e Francesco Tentori.

LP Suppongo che l'area non sia molto cambiata, a parte che la cinta angioina è adesso in gran parte puntellata, e necessita di importanti interventi di consolidamento, per via del terreno molto franoso. In questo caso si pone una questione, ormai potremmo dire "classica", di interpretazione del monumento, con la sua tradizione di approcci differenti, da quello dell'invenzione per analogia di Beltrami per il Castello sforzesco di Milano a quello aymoniniano della reinterpretazione e della ricostruzione.



19-20. M. Ridolfi, Quartiere INA Casa a Cerignola (Foggia), 1950-1951. Fotografie delle fasi di realizzazione del quartiere. Roma Accademia Nazionale di San Luca, Fondo Ridolfi-Frankl-Malagricci, www.fondoridolfi.org.

GC Tenga anche presente che, a mio parere, resta decisiva la procedura di *reversibilità*. Cioè di procedere per interventi che si rendano reversibili. Così che, una volta realizzati, col passare del tempo si rendano suscettibili di una verifica di conformità alla vita storica e civile del monumento, e poi anche in grado di mobilitare e coltivare l'opinione della cittadinanza sul rapporto tra antico e nuovo. Insomma, con un po' di fantasia, si può immaginare che un gruppo di architetti laureati a Bari venga a Lucera per insediarsi in una stazione operativa, reversibile o meno secondo la riuscita (il tempo in questi casi rimane il miglior giudice), manifestando così un rispetto attivo, vitale, e non riduttivamente vincolistico o antiquario. Qui, forse più che altrove, il museo richiederebbe di diventare *museo di progetto*: un progetto museale diramato sul territorio che si proponesse la conservazione della sua storicità e, insieme, un futuro progredire ad essa congruente. Mio padre, prima della prima guerra mondiale, svolse la direzione lavori di un tratto dell'Acquedotto Pugliese a Gioia del Colle. Possiedo una fotografia di lui a cavallo con l'ala anteriore del cappello sollevata, come usava in certi film *western*. Del resto nel film "In nome della legge", pur ambientato nella Sicilia del secondo dopoguerra, per descrivere una fase allora meno efferata della mafia, la regia di Pietro Germi ricorreva ai movimenti a cavallo nelle sequenze più drammatiche.

LP In Capitanata ci sono dei fattori sociali e culturali per così dire resistenti, che comportano anche aspetti negativi altrove superati: è questo un territorio in cui, per esempio, l'abigeato è ancora diffuso. La stessa Foggia, nodo urbano principale del territorio che sto studiando, è una città molto contraddittoria: è una delle porte strategiche di accesso alla Puglia, si è fortemente strutturata durante il fascismo, è depositaria di una cultura musicale di qualità legata alla tradizione del Teatro d'Opera, ma una scarsa cultura del progetto ha determinato nella sua ricostruzione post-bellica una altrettanto scarsa qualità urbana ed edilizia, che è per altro tra le cause delle recenti tragedie dei crolli. Auspicabilmente, forse la realizzazione di un progetto culturale (oltre che fisico) sull'architettura potrebbe essere in realtà come queste anche un fattore per iniziare a costruire una visione più ampia entro cui ricondurre dinamiche di sviluppo e gestione urbana che sembrano non avere più direzione. Prima Lei diceva: «il tempo farà giustizia». Se dovessimo provare a dare una definizione di "monumento", in che termini potremmo definire un'architettura come monumento? Solo quando la sua continuità nel corso del tempo conduce al suo riconoscimento di valore, o esiste invece la possibilità di progettare l'architettura in quanto monumento?

GC Quella frase di Cézanne che citavo all'inizio mi sembra eloquente. Quando recita: *dipingere per i musei*, nel caso dell'architettura, potrebbe allora

significare: *progettare per il museo della città*. È già in questa intenzionalità che si può trovare la ragione del monumento. Ieri [9 dicembre 2004; *NdR*], alla commemorazione di Mario Ridolfi in Campidoglio, accennavo al suo progetto per albergo del 1928, lo stesso anno di palazzo Gualino a Torino di Pagano e Levi Montalcini e del Novocomum a Como di Terragni. Ebbene, rispetto a queste opere ancora intrise di Novecentismo, il progetto di Ridolfi risulta razionalisticamente più "puro". Il razionalismo ridolfiano riemerge successivamente nelle famose palazzine romane di prima della guerra e poi, ancora nel dopoguerra, nella sopraelevazione di via Paisiello. A mio parere, Ridolfi adotta il linguaggio razionalista quando deve dedicarlo a una certa borghesia agiata che reclama eccentrica novità rispetto all'antichismo urbano di Roma. Quando invece passa a progettare edifici pubblici o blocchi di abitazioni economiche, a regime cellulare e liberi su quattro fronti, vi estrae tutta la virtualità rappresentativa. Infatti le case di viale Etiopia a Roma, così come quelle a Terni o a Cerignola raggiungono di fatto valore di monumenti all'istituzione destinata a un particolare ceto sociale. In questo si può trovare il realismo epico di Ridolfi.

LP Quindi l'elemento discriminante per definire il monumento potrebbe risiedere in un fattore di capacità di rappresentatività dell'opera architettonica?

GC Sì, quando vi sia volontà e, ovviamente, capacità di immedesimazione e di interpretazione, ma con intento opposto al tenore di ubiquità e di stupefazione cercato in molte delle più recenti architetture. Puntare sulla rappresentatività significa voler incrementare la città di quei punti fissi che la identificano coerentemente e istituzionalmente nella sua stratificazione. Anche l'abitazione può assurgere a monumento, per esempio nelle condizioni alle quali ho accennato a proposito della poetica di Ridolfi.

LP Pensavo a Ridolfi e all'INA Casa, alle sue case per i braccianti a Cerignola (figg. 19-20).

GC A mio parere, quelle di Cerignola stanno tra le sue migliori opere realizzate, che visitammo nel 1963, durante quel famoso viaggio in cui passammo anche da Lucera. Di recente mi hanno detto che purtroppo sono state sconciate.

LP Il contesto, al confronto con le immagini d'epoca, è completamente diverso: in origine il rapporto con il paesaggio era, forzando, molto più prossimo a quello di Tertiveri, a una dimensione epica, che ora è andata persa.

GC L'epica diventa componente decisiva nella denotazione monumentale, e talvolta si incrementa proprio per distacco dalle condizioni del contorno preesistente. Soprattutto a Bari, per tutta la prima metà del Ventesimo secolo, ci si trova di fronte a un fenomeno di inculturazione, di vero e proprio trapianto dell'architettura, dovuto a taluni interventi

di professionisti accreditati chiamati da fuori: dalla Chiesa russo-ortodossa, realizzata da Aleksej Šcusev (l'autore del Mausoleo di Lenin a Mosca), alla Sede dell'Acquedotto Pugliese, dell'ingegnere Cesare Vittorio Brunetti, con arredi di Duilio Cambellotti, fino ai palazzi istituzionali realizzati in periodo fascista. Solo nel dopoguerra sono venuti affermandosi architetti-studiosi della città, come Enzo Minchilli dell'INU, che conoscemmo sempre in occasione di quel viaggio.

LP Tornando alla definizione di architettura come monumento, in quanto capace di una volontà di rappresentazione, mi chiedevo: se prendiamo in considerazione la condizione vitruviana dell'architettura, ossia la compresenza di tre fattori, che sono la sua utilità (dunque la funzione), la sua capacità strutturale che diventa tettonica e la bellezza che nasce dalla organicità degli elementi e che in parte potremmo far coincidere con questa volontà di rappresentazione di cui parlavamo prima, quando si inserisce un ulteriore fattore che è il tempo (anche le torri di viale Etiopia potrebbero subire processi di erosione, perdita di funzione, dismissione), che “lavora” il monumento trasformandolo in rovina, è come se si spezzasse questa sorta di triangolazione vitruviana. In questo senso allora è forse possibile intendere la permanenza dell'architettura? Quando essa ha una tale capacità di rappresentazione (non solo figurativa) da riuscire a permanere, a essere comunque un caposaldo, così che, se la funzione originaria cessa, l'utilizzo può essere un altro? Molte epoche e culture ci mostrano forme di fagocitazione: il Teatro di Marcello a Roma, per esempio, si è trasformato in abitazioni.

GC Su questo punto dovrebbe cercare di intervistare Paolo Marconi, ordinario di restauro a Roma, l'unico che si sia pronunciato per la possibilità di ricostruzione del monumento. Sulla cronaca romana del “Corriere della Sera” del 19 febbraio e del 18 agosto di quest'anno [2004; *NdR*], è apparsa e descritta ampiamente la proposta di Carlo Aymonino di ricostruire parte dei Fori romani. Per parte mia, potrei contribuirvi soltanto introducendo il criterio della reversibilità, per affidare l'intervento di restauro e di eventuale completamento alla prova del tempo. Una procedura che nelle teorie di Camillo Boito, in parte ancora dignitosamente vigenti, non poteva essere contemplata, ma che, con le tecnologie attualmente disponibili e con il conseguente contenimento dei costi, oggi saremmo in grado di sperimentare. Infatti occorrerebbe assumere la questione del restauro come procedura suscettibile di mutamento nel tempo; e la circostanza che l'intervento risulti comunque reversibile, ne incrementa la garanzia di legittimità, poiché ad ogni epoca dovrà pur essere concessa facoltà di una propria interpretazione e valorizzazione dei monumenti.

LP Sarebbe anche una sorta di patto tra



Sopra

21. Lucera, vista aerea dei resti del palazzo-torre federiciano sul lato nord-orientale della cinta muraria.

A sinistra

22. Dragonara, masseria fortificata del XIII secolo.

generazioni di architetti: quando Palladio costruisce l'involucro della Basilica con quel suo meccanismo di inglobamento, “pianta” gli angoli, costruisce le prime campate e grazie alla metrica del costruire con gli ordini si assicura la continuazione dell'opera conformemente al suo progetto anche se il cantiere dovesse durare oltre la sua morte. L'architettura forse è monumento anche in questo, nella volontà di superare il proprio tempo fisico; in questo c'è forse anche una dimensione sacrale dell'architettura, e la reversibilità diventa un patto etico tra generazioni e tra architetti.

GC In questi casi (Lucera, Dragonara: figg. 21-22), inserire aggiunte e completamenti della nostra epoca, lo considererei un'opzione legittima; tanto che, a chi pregiudizialmente ritenesse che non si debba intervenire, si potrebbe sempre rispondere: «lo si fa nell'ipotesi che l'intervento possa essere in ogni momento smontato, ripristinando lo stato di fatto originale».

LP Per come comincia a prefigurarsi, questo museo-progetto in Capitanata, Lei lo definirebbe in maniera univoca come un museo di architettura?

GC In una situazione territoriale per così dire “malarica”, il museo-progetto dovrebbe agire da chinino, nel senso di rendersi portatore di identità e di moralizzazione attraverso quella terapia intensiva capace di commisurare le prospettive sulle effettive risorse del territorio. Per esempio, anche qui sarà senz'altro diffuso il fenomeno dell'abusivismo, ma forse meno che in altre aree del Mezzogiorno.

LP In effetti, non è né Agrigento né Gela.

23. C. Aymonino, *Il Colosso, il Colosseo e l'Arco di Costantino*, 2001. Stilografica con china e fogli d'oro, cm 70 x 100. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Collezione del disegno contemporaneo.

GC Il ricorso a una terapia intensiva dovrebbe rendere il museo-progetto più giustificato qui che non in una condizione di municipalismo individualista, come si trova in numerosi centri del Nord, dove le amministrazioni, invece di prestare attenzione e cura alla patologia generale del territorio, sembrano spesso crogiolarsi nell'aspettativa del grattacielo. Non che talvolta ciò non avvenga anche nel Mezzogiorno, ma qui l'intervento dello Stato, garantendone in maggior parte i mezzi, potrebbe riuscire più determinante nel controllo. Non auspico certo un ritorno al centralismo dei tempi di Vauban e della Corona francese, però ritengo che il Mezzogiorno, per compiere quell'auspicato salto decisivo, debba affidarsi ad interventi non a pioggia, ma coordinati e confrontati, appunto, con le ipotesi emergenti da un museo-progetto predisposto localmente.

LP Non di certo a una logica da "Patrimonio spa", insomma.

GC Qui, più che altrove, uno Stato onesto dovrebbe assumersi la responsabilità di intervenire e di confrontarsi localmente su un progetto di tenore realistico, senza agitare dal centro fantasiose chimere demagogiche.

LP Durante il corso di dottorato, è capitato spesso di discutere collegialmente su quale relazione si debba instaurare tra indagine teorica e progetto. In questo caso, Le sembra che lo strumento del progetto trovi una propria collocazione coerente all'interno della ricerca o che sia un po' forzato?

GC No, in un dottorato di composizione il progetto non è mai forzato. Più che altro potrebbe risultare difficile, ma ciò dipende da come lo si sviluppa in coerenza alla ricerca. Infatti i progetti devono risultare pertinenti, magari anche dimostrativamente tendenziosi.

LP Nel caso di una prefigurazione del museo-progetto nel contesto della Capitanata, l'intenzionalità potrebbe fermarsi alla selezione e alla organizzazione delle architetture da coinvolgere e all'individuazione caso per caso di diversi approcci possibili per la loro riattivazione?

GC Ritengo invece che sarebbe opportuno che lei riuscisse anche a progettare, perché le ipotesi di intervento devono trovare comunque esiti concettualmente e figurativamente credibili. In modo che dal progetto del museo di architettura potrebbero essere scelti e trattati alcuni casi-studio come esempi dimostrativi. Poi, per completare il quadro paradigmatico, si potrebbe anche ricorrere alla citazione per montaggio da una casistica di progetti già elaborati altrove e da altri.

LP Nella casistica disponibile, molti sono progetti che poi non hanno trovato una loro compiutezza e realizzazione. Penso anche al lavoro di indagine di Carlo Aymonino sulla questione dei Fori.



GC A me pare affascinante perfino la sua provocazione di completare il Colosseo e di reinventare il Colosseo che lo fiancheggiava (fig. 24), anche in mancanza della possibilità di procedere per anastilosi. Altro caso è quello dell'Ara Pacis, di cui in molti siamo d'accordo nel sostenere che il precedente involucro protettivo, realizzato nel 1938 dall'accademico romano Vittorio Morpurgo, risultava meno offensivo di quello a "villa californiana" realizzato di recente da Richard Meier. Ma quanto a protezione del monumento, allora meglio il caso della statua equestre del Marco Aurelio al Campidoglio che, per non volersi più esporre all'aperto, viene sostituita da una copia.

LP Sulla questione architettura e territorio, di recente, intervenendo alla presentazione di Salvador Zahr dei lavori di *traversia* della Scuola di Valparaiso, Lei ha detto che mentre in una dimensione come quella latinoamericana «è possibile abitare la geografia», in un contesto come quello europeo, e a maggior ragione in un contesto mediterraneo, invece «è necessario abitare la storia». Potrebbe specificare maggiormente questo punto di vista?

GC Intendevo che tra Occidente sviluppato e certe regioni latinoamericane, ma anche dell'Oriente, mutano le nozioni di spazio e di tempo. Ma, nel caso del Mezzogiorno, potrebbe verificarsi anche un rapporto dialettico tra le due situazioni, dacché qui può accadere di tutto. L'Italsider di Taranto viene rilevata da Evergreen, così che si passa dal polo siderurgico, effetto di una politica nazionale rivolta all'industria di base, al grado più elevato di globalizzazione preteso dal capitalismo internazionale. Ci troviamo di fronte a situazioni sconvolte e ulteriormente sconvolgenti, per cui i salti strutturali avvenuti (e che sicuramente saranno più rapidi e violenti in futuro di quanto lo siano già al presente e lo siano stati storicamente per il passato) obbligheranno le residue forze e risorse locali ad elaborare controtendenze fondate volta a volta su specifiche potenzialità, così che certe differenze contestuali, opportunamente valorizzate, potranno permanere nel lungo periodo. Il palliativo

del “turismo del sole e della rovina”, ossia l’idea che il Sud debba limitarsi a sfruttare esclusivamente la grande risorsa che ha virtualmente nel turismo, lasciando tutto il restante come si trova, ormai non pare più sostenibile. Infatti, ritenere che il Mezzogiorno possa divenire la riviera d’Europa, trapiantandovi il modello del turismo romagnolo o delle isole greche o degli incontaminati paradisi oceanici, non sembra certo praticabile in una situazione dove un entroterra, con milioni di abitanti, in larga parte privi di occupazione, di produzione, di infrastrutture, con clima diverso e risorse naturali e culturali assai differenziate, impone un programma di interventi molto più complesso e articolato.

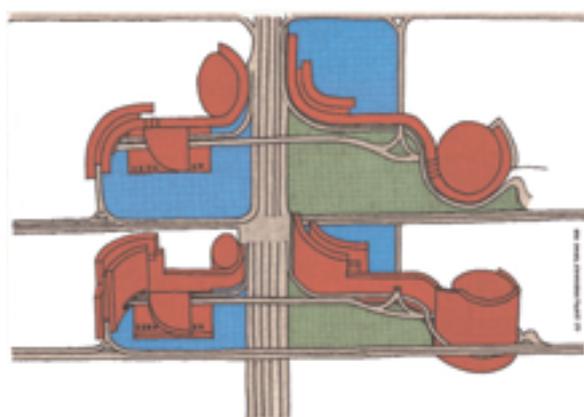
LP Ad oggi, nel territorio che sto studiando molte preesistenze monumentali, come le masserie, sono utilizzate come depositi umani di fortuna, di quelle nuove transumanze provenienti dal continente africano e dall’Albania che arrivano stagionalmente per la raccolta dell’oro rosso, di cui la Capitanata è uno dei più grandi produttori europei. Le grandi istituzioni dedicate all’architettura sono sostanzialmente concentrate nell’area del mondo più avanzata. Questi aspetti di resistenza culturale, che appartengono a una dimensione non solo italiana ma più ampiamente mediterranea, possono essere materiale per un progetto *altro* del museo, che contrapponga al museo dei grandi centri metropolitani “globali”, al museo dell’iperconsumo culturale, concentrato sull’aspetto della comunicazione, un progetto museale “intenzionale” e strutturante? Non mi spingo a dire che una sede del museo-progetto sia da destinare all’accoglienza dei migranti che vengono stagionalmente a raccogliere il pomodoro, ma il museo-progetto dovrebbe interagire con questa situazione storico-geografica specifica.

GC Prima si parlava di teatri. Per esempio, in una grande città come Taranto un vero e proprio teatro non c’è mai stato o non c’è più. Ecco che accertarne il perché può diventare interessante non solo per la storia del teatro. L’immigrazione diventa allora un fattore ben più decisivo, soprattutto in un’area che in precedenza è stata di emigrazione di massa, almeno quanto altre regioni d’Italia. Il passaggio dall’emigrazione all’immigrazione costituisce un avvenimento epocale: quali altre nazioni sviluppate del Mediterraneo hanno subito una inversione così radicale? Forse la Grecia e la Spagna, mentre quelle dell’Est e del Sud stanno oggi attraversando la tendenza di prima fase. Allora per non continuare ad allestire luoghi di concentrazione degli immigrati sempre più precari, sempre più invivibili, si potrebbe tentare di puntare sulla loro disponibilità a migliorare subito le condizioni di vita offrendo loro opportunità di lavoro temporaneo proprio nella manutenzione di edifici storici abbandonati, come le masserie, mettendoli così nella consapevolezza di essere loro a tutelarne la storicità mediterranea.



25. G. Canella, Nuovo insediamento del Politecnico alla Bovisa, Milano, 1987, XVII Triennale di Milano, pennarello su carta, cm 48 x 59. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Collezione del disegno contemporaneo.

26. G. Canella, Concorso per il nuovo centro direzionale, Torino, 1963, pennarello su carta, cm 69 x 99. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Collezione del disegno contemporaneo.



LP In Puglia, appare resistere un abito sociale che non cede alla cultura dell’esclusione, sia perché i grossi flussi migratori sono in gran parte in transito, sia perché forse c’è una abitudine al meticciamiento, tipica del bacino mediterraneo; una dimensione spesso conflittuale, che ha però salde radici nella storia. A Lucera i *castra* svevi erano due: quello cristiano e quello dei Saraceni deportati da Federico. In questo senso il riferimento a Federico, forse in modo un po’ semplicistico, è anche ideale: l’unico sovrano ad aver portato a termine una crociata senza azioni militari, bensì concludendo un accordo commerciale con il sultano di Gerusalemme. Forse potremmo affermare che il modo per vedere riaffiorare in maniera prepotente il contesto (nei suoi aspetti fissati dalla storia come in quelli dinamici delle sue prospettive di modificazione) all’interno del museo di architettura è quello di utilizzarlo come materiale vivo nella prefigurazione del progetto. Forse è nel progetto museale come progetto del carattere specifico dei luoghi la chiave per continuare a scrivere la storia duale del monumento e del suo contesto.

GC Il tema da lei prescelto non è certo facile, ma lei ne appare consapevole e ben predisposto.

English Abstracts

One year on

Francesco Moschini

p. 7

A year ago, when we launched the *Annali* as an editorial project, we set ourselves the objective of using the periodical to create a sort of laboratory giving a public voice to recent scholarship regarding art and architecture. Reflecting the most important of the Academy's founding principles, which is to educate for and to sustain and promote the arts and architecture, this, we wrote, would be a laboratory that welcomes a multitude of voices, many of them young, providing a space for conversation between scholars and for the results of their latest research. As even a glance at the table of contents suggests, this second number of the periodical seems to confirm that this objective was not only appropriate but also much needed, filling an evident gap in the range of academic journals currently available.

This number of the *Annali* once again begins with accounts of two recent events. The first, curated and edited together with Maria Cristina Loi, offers readers the opportunity to relive an extraordinary discussion, held at the Academy in May 2013, between James Ackerman and Rafael Moneo on the theme of the architectural drawing as an historical and technical instrument. The American art historian (author, among other things, of indispensable essays on Palladio and Michelangelo) and the Spanish architect (one of the most celebrated figures in the world of contemporary architecture) compared views with one another and with an exceptional audience who participated with great enthusiasm in a unique and, sadly, unrepeatable event. In fact, printing of this publication was already underway when we received the news of Ackerman's death, and therefore, in memory of the generosity and enthusiasm with which he shared his knowledge, it is to him that, with affection and gratitude, we dedicate this number of the *Annali*. The second event recorded is the lecture given by Paolo Portoghesi in memory of Maurizio Sacripanti (1916-1996) to mark the centenary of his birth. A generous and passionate homage, it offers a wealth of suggestions to those who will engage in further studies of Sacripanti, whose design archive is conserved at the Academy. The text of the lecture is published here in full, followed, with the consent of Sacripanti's heirs, by a selection of previously unpublished images of the works of his son Paolo, a young artist whose

untimely death powerfully influenced the life and work of his father.

Mirroring the structure of the first number of the *Annali*, the section dedicated to "*Studi e Ricerche*" [Studies and Research] forms what is, as we first defined it last year, the lively, polyphonic and plural heart of the publication. Its contents range from Fabrizio Biferali's essay on the identification and attribution of the sixteenth-century portrait of a noble woman, to Alessandro Spila's study of Francesco Barberini's cultural patronage and Emilia De Marco's account of life and teaching activities at the Academy in the second half of the seventeenth century, followed by Iacopo Benincampi's essay on the influx of new academic styles and approaches in the seventeenth and eighteenth centuries in contexts beyond that of Rome. Ample space has also been given to a reconstruction of events connected with Guido Reni's *The Wedding of Bacchus and Ariadne*, to which new studies have recently been dedicated by a group of researchers led by Sergio Guarino; and also to Fabio Porzio's account of the results of the restoration of Pier Leone Ghezzi's self-portrait. A further glimpse of the Academy's activities in the eighteenth century is offered by Francesca Passerini's analysis of the twelve figure drawings by Giuseppe Bottani currently conserved at the Raccolta Lercaro in Bologna, and by Fabrizio Carinci's study of the results of the Concorso Clementino in 1773, which has thrown new light on that controversial edition of the competition and on two of its protagonists: the sculptors Vincenzo Pacetti and Giuseppe Martini. An interesting vision of the Academy during the Napoleonic era is offered by Giulia De Marchi's study of engravings of the period. An essay by Federico Bellini offers a new reconstruction of Borromini's projects for Palazzo Carpegna, while Giuseppe Bonaccorso turns his attention to the private chapels of Roman palazzi, setting out the principles of an initial form of classification. The second number of the *Annali* concludes with two interventions based on material conserved in the Academy's Fondi degli Architetti del XX secolo: Fabrizio Di Marco's essay on Giuseppe Capponi and the research he conducted on the islands of Ischia and Procida in the early years of the twentieth century, anticipating the studies of Mediterranean architecture that would emerge not long afterwards; and Alberto Coppo's essay attributing the previously uncertain authorship of an apartment block on the Lungotevere Michelangelo in Rome

to Pietro Aschieri. Finally, this edition draws to a close with an intense, and previously unpublished, 2004 discussion between Lorenzo Pietropaolo, who at the time was a young doctoral student, and Guido Canella, one of the leading Italian architects of the second half of the twentieth century and President of the Academy from 2007-2008, on the theme of memory and the museum in the city and its surrounding context.

SYMPOSIUM ON ARCHITECTURAL DRAWING

James Ackerman & Rafael Moneo

Organized by Maria Cristina Loi and Francesco Moschini
pp. 8-31

On Wednesday, May 29th 2013 the Accademia Nazionale di San Luca held a *Symposium on Architectural Drawing*.

James Ackerman and Rafael Moneo, two illustrious Academics of international reputation, were invited to discuss the use of drawing in modern design, a topic that is at the center of today's academic debate. James Ackerman and Rafael Moneo: on one side is an Art Historian, who uses drawing to understand the history of a building by analyzing, re-drawing, re-designing and interpreting the ancient documents; on the other an architect who consistently uses drawing in his work, through all phases of the design process. Each of them held a conference, followed by a conversation between the two that sparked an interesting discussion between them and the audience.

In his paper *L'origine dello schizzo (The Origin of Sketching)*, James Ackerman analyzed the role of the sketch, considered to be the starting point in the visual organization and in the composition of a work of art. Its swift execution and creative intensity differentiate the sketch from a more elaborate preparatory drawing, since its objective is to imagine an oeuvre that will be then fully realized in a second phase. The sketch is a spontaneous action performed by the hand, which sets the author's imagination free; it can be used as a way to record objective data, and at the same time as a playful expression of imagination. Through a series of examples, Ackerman examined the variety of impulses that guide artists in executing a sketch. He emphasized the numerous and different forms in which it developed through time, thanks to the invention of paper and other new tools, such as the pen and the black and red chalks. He noted how the vitality of sketching was always strongly influenced by the instrument employed in its realization. Furthermore, he stressed that in architecture a drawing is primarily

used in preparation for a building, while for painters and sculptors it can become the final product itself. From Pisanello's collection of notes and drawings, to the inspired experimentations of Leonardo and the majestic heroism of Bramante, from Michelangelo's "attacking", sculpture-like drawing, to Palladio going from being a carver of decorative stones to the world's most influential architect, all these elements demonstrate how the years between 1390 and 1570 saw the most innovative development of drawing in the history of Western art. In the conference *Ideare, rappresentare, costruire... e ritornare agli schizzi (Design, represent, built... and sketching again)*, Rafael Moneo analyzed the relationship between architecture and drawing, remembering that there was a time when the two were not as indissolubly tied as they appear to be today. At that time, conceiving and constructing a work of architecture did not imply the need for a preliminary representation: the builders knew precisely what they intended their work to be without the support of any sketch or drawing. Roman and Gothic architecture reached modernity without leaving many proofs of the role drawings played then, because at that time architecture reached its complete expression not in the promise of the drawing, but in its construction. A fundamental shift occurred during the Renaissance. Even though the traces of simplified perspective representation can be observed in Roman mural painting, the perspective vision of space becomes canonical only in Florence, halfway through the XV century, thanks to Brunelleschi's studies. Perspective view creates an open space, free from any obligation towards a pre-existing constructive system. This element would have huge repercussions, because it allowed for architects to invent new forms, to apply new constructive systems. Since Brunelleschi's "discovery", matters linked to architectural representation have kept many theorists' interest alive through the XVI and XVII centuries. Since then architects have transformed the drawing and the knowledge necessary to the representation of a building into the most valuable instrument in the development of their work. For the last almost five hundred years architects have used plans, sections and elevation as well as *prospettive e assonometrie* to think and represent their buildings: with the drawings they "pre-constructed" them, anticipating what the reality of the built object would have been. The notion of drawing as representation and anticipation of the future architecture is alive today, in different conceptions, as we can see for instance in Le Corbusier and James Stirling. With the advent of computers, this process has been completely transformed: the volume emerges from the three-dimensional model and can be manipulated –

with the aid of sophisticated programs – until it is transformed into virtual reality. The importance of drawing as necessary tool to the construction process was on the verge of fading in the late Seventies. The architecture of Eisenman, Hejduk, Zaha Hadid and Aldo Rossi's lied in the sketches themselves: their drawings already constituted the works of architecture. Paradoxically, the actual buildings almost became a representation of what had already been realized in the drawing. This reversal transformed and subverted the meaning of the drawings themselves, from means to an end to complete works. In today's scenario, the sketch plays an important role. Architects seem to have discovered that architecture can rely on sketches, in an imprecise, yet immediate and direct way. Sketches won't be employed in the construction phases anymore, but they still contain the matrixes generating the seeds of each project. There is something in sketches that deals with instinct, with the most direct and immediate impulse of the architect. And yet, how do you move from sketch to the reality of construction without the structural aid offered by the classical architectural drawing? This is the question we need to pose today, a time when means are as favorable and sophisticated as they are ambiguous.

LECTIO MAGISTRALIS
Maurizio Sacripanti (1916-1996)
The Religion of Life
 Paolo Portoghesi
 pp. 32-57

On 14th December 2016 Paolo Portoghesi delivered a lecture in honor of Maurizio Sacripanti (1916-1996) commemorating the centenary of the architect's birth and the twentieth anniversary of his death. The occasion was organized by the Accademia Nazionale di San Luca and MAXXI, the two institutions that currently house the Sacripanti design archives. Portoghesi's lecture re-examined the most significant moments in Sacripanti's career, exploring the traces of what Sacripanti himself called *the religion of life*, in other words, a particular sense of the sanctity of being and of doing connected with a secular spirituality that sees life itself as a form of divinity. Portoghesi's historical/critical analysis of Sacripanti's projects was also interspersed with recollections of his personal encounters with the other Roman architect.

As Portoghesi said: «I first met Maurizio Sacripanti at the beginning of the 1950s. I often saw him, wearing a white duffle coat, in churches around Rome, not

because he was especially devout but because he was, like me, a Roman passionately curious about his city. The early 1960s, the time of the student protests and the various occupations of the faculty of Architecture, saw the beginning of a series of unforgettable encounters. In 1961 in "Comunità" I published his designs for the INA Casa housing project in Verona (1956-58) praising its measured harmony. To a certain extent I was a participant in the passage from the first stage of his professional activity to the unquestionably revolutionary phase in which his work reached maturity. In the first numbers of "Marcatrè", the journal directed by Eugenio Battisti and of which I was then the editor of the section dedicated to Architecture, we published, with great enthusiasm, his designs for the Quartiere Cinthya workers' housing for the employees of Italsider in Bagnoli (1964) as well as his project for the Teatro Lirico in Cagliari (1964-65). This was the period in which, under the aegis of Bruno Zevi, we designed the exhibition on Michelangelo and, together with Renato Pedio and Vittorio Gelmetti, we were making plans for a literary, musical and architectural event dedicated to the disturbances in Reggio Emilia, which represented the first signs of rebellion in an Italy being flattened by political compromise. At the time the widely-held idea was to reconnect with the themes of the early twentieth-century avant-garde, but what made me feel particularly close to Sacripanti was our shared love of the testaments of the past and a moral conviction that the function of architecture is to improve the lives of men. The major ideas then circulating were those of programmed art, the conquest of the fourth dimension, creative memory, the open artwork: all profoundly influenced by linguistics and structuralism. From this crisscross of intellectual approaches various hypotheses emerged, some developing in opposing directions; but there were, as I have underlined, common and not-insignificant starting points. Sitting around the unused drafting tables that then littered the classrooms of the Valle Giulia campus, I therefore often had the opportunity to talk to Sacripanti about projects of his that I admired and I had a chance to appreciate the human qualities of this extremely friendly and engaging man.

We would later find ourselves in opposing camps, but this never prevented me from understanding and admiring his work, even if I didn't agree with the principles behind it. The evolutionary arc of Sacripanti's work has been clearly outlined by Pedio in his book *Maurizio Sacripanti. Altrove*, published in 2000. It began with a long period of preparation during which the architect assimilated the important lessons furnished by contemporary events and

history, and by his contact with artists, men of letters, cineasts and poets, as well as those learned from his impassioned reading of works of literature and of artistic and architectural images. [There and then] little of this cultural baggage found its way into the images [of his own designs], but it would later contribute to the then still imminent “explosion” of which his major projects for Buenos Aires, Cagliari, Osaka, Padua and Rome are the testaments. The final part of this professional parabola brought him back to earth. Sacripanti was no longer limited to producing designs but actually built his final projects: the school in Santarcangelo di Romagna, the public square/car park in Forlì and the museum in Maccagno, inaugurating an aesthetic interpretation of reinforced concrete that was redolent of brutalism but not devoid of ‘feminine’ delicacy and softness.

At the end of his theoretical journey, after having, in the realm of the ideal, promised us so many of them, in Maccagno he succeeded in producing a masterpiece “in flesh and blood”, a “bridge”, a “house of art” at the mouth of a river, an echo – half a century later – of Frank Lloyd Wright’s Falling Water. The joyous expansiveness of this final work (which could be considered his only true, materially existing, masterpiece) derives above all from the palpable wonder with which the architect has welcomed an extraordinary occasion reserved for him by destiny. In fact the museum offers Sacripanti, the builder of metaphorical bridges connecting only their own supports, the unimagined chance to construct a real bridge that unites two riverbanks not merely via a road but more solidly, with an extraordinary spatial organism. But before his bridge could be finished Sacripanti passed away, leaving us a legacy that is both inheritance and task: not to bury solemnly but to seek (each of us choosing our own role in this) full fruition. The very word *bridge*, Maurizio used to say, is loaded with sacrality: one bridges a stream, or one crosses the bridge between life and death. Bridge implies *beyond*».

ADDENDUM

In the name of the son.

Looking at Maurizio Sacripanti through Paolo's mirror

Laura Bertolaccini

pp. 58-59

One enters the world-beyond-the-mirror of Paolo Sacripanti fully aware of the possibility of getting lost amid what Renato Pedio described as this “fascinating” painter’s “inverted seas, dancing constellations of gentle deer and unicorns, skies

turned upside-down, foaming galaxies perched on the tip of a finger”. One has to cross through the looking glass to enter a place where all reassuring certainties are questioned and where the improbable is likely. And here, beyond the limit, we also come to better understand the architecture of the painter’s father, Maurizio. Because Maurizio’s designs, including those which have remained unbuilt, contain within them all the parameters necessary for their realisation as solid realities and all the potency of futuristic visions anticipating a specular world accessible to those who possess the imagination and the logic required to push on through the looking glass. At the heart of his buildings, he, Maurizio, designs a shifting reality, negating concrete certainties and uncoupling simple axioms. The paintings of Paolo, too, represent the mutable, that uneasy state of being that he also imposes on non-human things, on objects and on imaginary animals – a portrayal in which the possible and the fantastical coincide. A logical paradox that, in a dizzying whirl, pulls the viewer into an interminable freefall, through the blue of a sky which is also sea, past the tight-stretched canvas of a sail raised on the forehead of an elephant, into the circus of tightrope walkers no longer in equilibrium, among the leafy tops of red trees that fly over a Piazza Navona invaded by ripe wheat, while a rooftop unicorn watches one sun rise and another set. A young man who was upside-down in a world the right way up, Paolo died in 1976. From that moment onwards, to the signature on his designs Maurizio would always add the name of his son, inserting it ahead of his own.

STUDIES AND RESERCHES

A new portrait of Isabella de’ Medici by Alessandro Allori at the Accademia Nazionale di San Luca

Fabrizio Biferali

pp. 63-66

The essay focuses on a new portrait of Isabella de’ Medici, daughter of Duke of Florence and then Grand Duke of Tuscany Cosimo I, painted by Alessandro Allori. The youthful painting of Allori, the most gifted student of Bronzino who would inherit his prestigious Florentine workshop, was in the legacy of the eclectic Roman Baron Michele Lazzaroni, who in 1934 sent to testament to the Accademia Nazionale di San Luca the faculty to choose 10 of the best paintings of his collection of antique art. Here is analyzed the symbolic meaning of the painting in relation to the biographical events of the noblewoman, among the most significant

characters in Florence in the mid Sixteenth century.

Furnishing academies: notes on the cultural patronage of Cardinal Francesco Barberini, addenda to Bernini's and Cortona's work for the *Accademie di San Luca and degli Humoristi*

Alessandro Spila

pp. 67-74

The artistic and cultural patronage of Cardinal Francesco Barberini (1597-1679) is well known and one of the most important in seventeenth century Rome. As part of the cultural strategies employed by Barberini politics, the support of academic institutions was certainly one of the major activities, it also involved thorough architectural interventions, durable or ephemeral, for the academies spaces. This paper presents new archival evidence from Cardinal Francesco Barberini's *Giustificazioni* relating to two small interior architectural interventions financed by the Prelate and commissioned to the two major artists of his circle: Bernini and Cortona, respectively for the *Accademia di San Luca* in the former headquarters at Santa Martina, and the *Accademia degli Humoristi* at the Palazzo Mancini.

"As seen have done our Academy from its *Studi*". Princes and principles of authorship in defense of an "Academy ideal name" in the second half of Seventeenth Century

Emilia De Marco

pp. 75-84

Pier Francesco Mola's principality (1662-1663) is the beginning of an incisive reform aimed at relaunching the institutional role of Academy. With biting criticism, Mola and a large group of academicians recall the institution to observe that "Academy ideal name" who had led the foundation and to restore the original didactic functions. The Academy's "Studi" included the teaching activity consists of the design courses and academic competitions. The documents show, in contrast to the discontinuity of the competitions, a constant teaching activity until the end of the century. The Academy of *Disegno* in Rome sought to establish itself as public "Studio" (Statutes 1607; Statutes 1675) tying each teacher and each speaker of the speeches made in contest awards, to submit their materials and the proposed content to the review of academics. Each professor elaborated the autonomous educational compendia, including anatomical tables of Giovanni Battista Passeri (1674), to translate complex issues into a

simple didactic of art. The relaunch of the "Studi" is accompanied by a strong theoretical development promoted by individual members. In the Seventies at the opening of the courses were provided some theoretical introductions called "Parts of Painting". These speeches belonged to the teachers responsible for education and academicians of "grace", intellectuals mostly members of the Academy of *Umoristi*, proposing the model of academic dispute between art professors and persons of letters. In "Parts of the Painting" we can recognize the conceptual skeleton of academic aesthetics that those "dogmas" systematized in "academic doctrine" which orient both the pedagogical methodology and the formulation of critical judgment in the *Vite*, written in contemporary by academicians Bellori and Passeri.

The "Suffragio" church in Forli and the circulation of San Luca's architectural academic models

Iacopo Benincampi

pp. 85-90

Developing the concept of an artistic masterpiece, it seems possible to state that the fortune of an idea – and more specifically an architectural one – may also depend on the time of its identification as such. In this sense, the awareness and appreciation by contemporaries undoubtedly determines an immediate fortune of invention, but does not necessarily guarantee its elevation to a model: a result achieved only at a later time. This dichotomy is evident in Baroque architecture, in which innovations took shape through the need to overcome specific difficulties, such as those determined by the site and by the client. Consequently, these solutions appear unique and it seems difficult to reproduce them in different contexts except through a preventive intervention of simplification and regularization, as Carlo Fontana (1636-1714) and generally the Academy of San Luca do with Bernini models. A subsequent transposition of models can be found in the spread of such outcomes outside Rome. On the outskirts of the Ecclesiastical State, in fact, these references become part of the cultural background of local professionals in many ways: by direct observation of Roman architecture during study trips, or perhaps by looking at reproductions in treatises like *Insignium Romae Templorum Prospectus* (1683). The result of this process configures out heterogeneous replicas, characterized by a positive meaning when the copy develops the starting model not only formally but also spatially. This is the case, for example, in the Church of

Suffragio of Forlì (1723-48), whose shape is inspired by the Bernini's church of Sant'Andrea al Quirinale and work of the lay brother Paul Soratini (1682-1762), already the subject of study by the aristocratic architect Giuseppe Merenda (1687-1767).

The Marriage of Bacchus and Ariadne by Guido Reni. Archetype design and its elaborations

Diego Cauzzi, Sergio Guarino, Pietro Moioli, Guido Piervincenzi, Claudio Seccaroni, Attilio Tognacci, Elena Zivieri

pp. 91-112

The wide canvas with *Bacchus and Ariadne* in the collection of the Accademia Nazionale di San Luca in Rome, formerly in the Sacchetti Collection and then in the Capitolini Museums, is generally accepted as a product of Guido Reni's workshop. The recent restoration of this painting offered the opportunity to study the close links with the lost original, painted for Henrietta, consort of Charles I of England, and Queen of England. Firstly, the presence of payments to the artists involved in its execution (Antonio Giarola, Giovan Andrea Sirani and Guido Reni himself) confirm the direct involvement of the master also for the copy. Secondly, the x-radiographs of the painting in the Accademia di San Luca revealed many important pentimenti which show that this copy was carried out in parallel with the original. In the light of this, all the drawings linked to Guido Reni's commission for the English queen have been newly reconsidered. When in these drawings are present variations with respect to the known engravings from the lost painting, these are in harmony with the pentimenti displayed in the radiographic image of the San Luca painting. The acquired data also allowed the reconsideration of the effective political program of the commission strongly wanted by the pontifical court. Moreover, documentary traces seems to point out the participation of Simone Cantarini to the initial project of the composition, before his final abandon of the collaboration inside Guido Reni's workshop. Lastly, a close dimensional analysis of two paintings – supposedly the only surviving fragments of the lost original – definitively made clear that these cannot both derive from the same canvas.

Pier Leone Ghezzi, *Self-Portrait*: Reflections on the results of a recent restoration

Fabio Porzio

pp. 113-114

The recent restoration (2016) of a self-portrait by

Pier Leone Ghezzi (Rome, 1674 - 1755), the last of a series of such images that the artist painted over the course of his life, has brought to light a dedication written by the artist on the reverse of the canvas and concealed beneath a lining canvas that had been applied in the 1960s. The inscription certifies that the painting was made in 1747 as a donation for the Accademia di San Luca. It is more self-glorifying than the artist's earlier self-portraits: from an iconographic point of view, the image that Ghezzi conveys is one of an artist who, in the self-confidence of his pose, the directness of his gaze and the refinement of his clothing, flaunts his own status; whilst, in terms of style and handling, the painting has a lighter touch and a brisker, leaner brushwork than its predecessors. The rapidity of its execution is evidence of a notable technical virtuosity and anticipates by at least a century certain aspects of later European painting. The discovery of the inscription has, naturally, been taken into account during the restoration and, rather than hiding it anew, it has been left uncovered.

Giuseppe Bottani (1717-1784) and the Accademia di San Luca. Notes on the artist's activities through a consideration of twelve figure drawings from the Raccolta Lercaro

Francesca Passerini

pp. 115-120

Born in Cremona and grown in Tuscany, Bottani matures his artistic formation in Rome, in the classicist-oriented cultural environment of the Academy of St. Luca, characterized by the recovery of the canons of balance and harmony of the ancient art (the Greek-Roman statuary and the great Teachers' paintings, from Raphael to the Carraccis, from Guido Reni to Guercino). The present study aims at critically and fairly assessing the above mentioned drawings of the "Raccolta Lercaro", as well as their author, in relation to the role that Bottani himself played within the Academy of St. Luca, such Academy being the cultural context where the drawings were accrued. In detail, the drawings are three preparatory studies for figures which can be found in as many paintings by the same artist and nine Academic Nudes. The latter reveal how as of the Renaissance the anatomical study of the human body has drawn the attention of the Italian Academies, since it can represent narrative reality well, in terms of religious scenes, historical and mythological themes. All of them are ascribable to the period when the artist completed his academic cursus, between those years (1760 and 1764) when he taught at the Accademia del Nudo in Campidoglio, in Rome, and those ones (1769 and 1784) he spent in

Mantua in charge of the Department of Painting at the Academy of Fine Arts. The author hopes that her work may further increase knowledge about such a gifted artist.

The Concorso Balestra of 1773 and the winning entries by Vincenzo Pacetti and Giuseppe Martini
Fabrizio Carinci

pp. 121-128

In a felicitous coincidence, the realisation that a terracotta model in the Galleria di Palazzo Pitti in Florence might possibly be a work created for the Concorso Balestra in 1773, together with the studies undertaken on the occasion of the exhibition “Roma-Parigi. Accademia a confronto. L’Accademia di San Luca e gli artisti francesi” (which was held at the Accademia Nazionale di San Luca from October 2016 to February 2017) have combined to throw new light on one of the most controversial and polemic-ridden editions of the competition. Study of the available documents, comparison with the theme assigned that year (Achille e Penteseilea) and its various translations, and analysis of the submitted works and the models that inspired them have made it possible to identify the model in Florence as being Giuseppe Martini’s submission. This research has also made it possible to reconstruct the personal and professional vicissitudes of the Lucca-born sculptor and has suggested the reason for and means of his sculpture’s transfer from the Academy to Florence, presumably at the end of the eighteenth or beginning of the nineteenth century. The comparison of Martini’s terracotta model and that of Vincenzo Pacetti finally represents the satisfaction of the earnest desire that Vincenzo Golio first expressed in 1933: to contrast the two works that won the competition in 1773.

The engravers’ presence at the Accademia during the French domination in Rome

Giulia De Marchi

pp. 129-142

One of the most curious and interesting phenomena that happened at the Accademia di San Luca under french influence in the 19th century is the wholly new and a bit ambiguous relation with engravers, that simultaneously involved those who were working with copper and those working with semiprecious stones. Even though their presence was challenged, it had an immediate and significant impact, and despite the fact that the engravers’ role became less important in the ‘restored’ Accademia, they

managed to keep recognition and autonomy in their art. The study conducted by Giulia De Marchi on the documents dates back to 1994 and was presented at the convention “Roma negli anni di influenza e dominio francese. 1798-1814. Rotture, continuità, innovazioni tra fine Settecento e inizi Ottocento” [“Rome during the years of French influence and dominion. 1798-1814. Disruptions, continuities and innovations between the end of the 18th century and the beginning of the 19th century”]; it has not been published in the acts though, like other studies about art have not either. After several years the text has been found again in the Archivio Storico of the Accademia Nazionale di San Luca and it seems that, despite the fact several studies on some of the topics here mentioned were made in the meanwhile, it can still be interesting to identify the real presence of engravers, working with both copper and semiprecious stone, in the Accademia. Moreover, thanks to some further researches conducted by Giulia De Marchi at the Archivio di Stato, where the documents of the Ospizio Apostolico di San Michele are kept, and at the Archivio storico della Calcografia of the Istituto centrale per la Grafica, it’s been possible to add new information and considerations about the situation of the engravers in Rome between the 18th and 19th century. The document search allowed to examine in depth and enrich the biographies and the works’ catalogues of the artists, and it has been an opportunity to better organize the academic collections. The french culture has always appreciated the engraving art because of its great divulgative and celebrative qualities: the new attitude of the Accademia towards the engravers, testified by documents, was also reflected on the collections as well, that nowadays include copper engraving, medal design and glyptics works acquired by the Accademia thanks of the events happened during the french domination.

Palazzo Carpegna and Borromini’s designs: a new reconstruction

Federico Bellini

pp. 143-156

In spite of a long established literature, Borromini’s troubled design of palazzo Carpegna at Rome may be entirely reconsidered. The essay reviews in a new way the order, dating e logic of Borromini’s drawings, as well as the actual intentions of the Carpegna family. First of all, a closer examination of the drawings in the Albertina demonstrates that they must be divided in two parts: in the first one (dating 1639), Borromini proposed a double palace, served

by two main stairs, extended on the whole area of the “Isola di Trevi”; at the end of that year (or in the beginning of 1640), he realized that the survey at his disposal was completely wrong, so that the designs he had till then drawn up would not fit the topographic area. After some failed attempt to adapt the old designs in the actual site (1640), Borromini elaborated an ambitious conceptual sketch which would have involved the neighbouring area beyond the vicolo di Scavolino (1641-42). Probably in 1642, the Carpegnas (and Borromini himself) were finally compelled to focus on the partial design that would be in fact built. The logic of this sequence depended on the actual plans of the Carpegna family, and on the difficulties they have found. Ridimensioning the overestimated historical role of count Ambrogio, the study shows that the building of the palace at the “Isola di Trevi” involved since the beginning the whole Carpegna-Scavolino clan, which aimed to set a lavish familiar house in Rome, where they had recently moved: from the firstborn count Francesco Maria, who supplied his younger brother Ambrogio with the money, to the cardinal Ulderico, who was supposed to dwell in the noblest wing of the palace since the first Borrominian designs. So Carpegnas pursued a family property enterprise, involving neither political nor urban alliance with the Barberini: they intended to build the palace on the entire “Isola” (1637-39) before the works of Urban VIII at the Fontana di Trevi (1640-41), and kept this aim till the time of Alexander VII (1657-58), and even further more. At last, if the Carpegna’s effort failed, it was not for subtle questions of curial politics, but for the delays overcoming the prosaic *ius redimendi* related to the old palace of Pietro Eschinardi: the essay provides details of the legal and real estate implications of this crucial problem.

Notes on Chapels in Roman Palaces in Early Modern period. Unresolved questions and an attempt of a catalogue

Giuseppe Bonaccorso

pp. 157-162

Given the small number of surviving examples, the site and form of private chapels in the Renaissance and Baroque palaces in Rome remains virtually unknown. The paper offers a first attempt to catalogue and describe these small private religious spaces, often brilliantly resolved by leading architects. The design of the chapel had to address the rules of the canon law: the location on the first floor of the building with the altar oriented preferably to the east. This location indicates its

use both by guests and by family members during functions that are more private. Moreover, the chapel had to have an opening towards the main hall, large enough to allow those present in the hall to observe and possibly participate in religious rites. Other indications suggest the positioning of the chapel inside an ideal ceremonial route and appropriate sizes for windows and doors. Moving from these reliable data, the article highlights a number of issues yet to be explored. The open questions include: did Masses took place inside the chapels or goers only gathered to pray? Was the bell always present? Was there any wooden furniture? Was there the holy water? Was the chapel part of a prescribed sequence of rooms? Was the portal leading to the chapel usually simplified or was it more articulate? Was it possible to stand outside the front door? The chapels were lit by natural or artificial light? Could servants also access the chapel? The walls of the chapel were painted or covered with precious wallpaper? These are just some of the many questions risen by the article in an attempt to provide a first schematic sketch of an Early Modern palace chapel through a comparative analysis of chapels in the Roman noble residences.

Giuseppe Capponi and Ischia: new ideas for research

Fabrizio Di Marco

pp. 163-168

The contribution attempts to study in a new perspective eighteen drawings of engineer and architect Giuseppe Capponi, known exponent of MIAR, preserved at the Accademia Nazionale di San Luca, on the spontaneous architecture of Ischia. In the study will identify most of the buildings designed by Capponi in 1926-28, mainly destroyed or altered today, and they come up with the draws can cataloging program and safeguard the engineer would have prefigured under the aegis of Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura, which in the same years engaging in a broad scientific program devoted to the analysis of so-called “minor architecture”. Capponi attempts to work in Ischia also following the example of his friend, engineer and writer Edwin Cerio, who in the early twenties had promoted in Capri the first attempt at architecture and the local landscape preservation, as alleged in the proceedings of “Convegno del Paesaggio” of 1922 and reiterated in the articles published in “Architettura e Arti Decorative”, magazine directed by Gustavo Giovannoni, which also publishes the Capponi ischitani drawings. It also shows how

the Capponi drawings can be correlated with the corresponding rural architecture enhancement effort carried out in the twenties and thirties by numerous Italian modernist architects and well synthesized by the exhibition conceived by Giuseppe Pagano at the VI Triennale of Milan in 1936.

Building for the amputees. A apartment house by Pietro Aschieri on the Tiber riverside

Alberto Coppo

pp. 169-174

The article shows the partial results of a ongoing Phd research on the work of roman architect Pietro Aschieri (1889-1952); this study started from the architect's archive located at the National Academy of Saint Luke in Rome. Thanks to the knowledge of Aschieri's work it was possibile to attribute a group of unsigned and untitled drawings to a project realized nearby the Tiber and close to the architect's masterpiece: De Salvi house (1929). The building, designed for the Guild of the Amputees, is a modern house with four floors; the main facade is composed by regular windows and curved corners that create a particular effect referring to baroque architecture. The original project that is presented here provided for a circular-based stairs, used in other constructions, that was changed during the realization of the second project. The commissioner is an association that used to be famous during the fasciste period in Italy: the National Association of War Amputees and Invalids. The building was planned in 1935 and realized with few modifications in 1937-1939 and it represents an interesting discovery for a number of reasons. First of all, it was conceived by Aschieri when his architectural projects, except for the Chemistry Faculty of Rome University (1935), were overshadowed by his theatrical career as a scenographer; furthermore, the association previously collaborated with Aschieri on another roman masterpiece, the War Blind Persons' Workhouse (1931), and this new amputees' house shows an long-lasting relationship which implies the presence of other projects in the city. Ultimately, the building provides important details about the bound between Aschieri and the artists, especially with the painter Antonio Giuseppe Santagata (1888-1985) for the travertine bas-relief on the main facade: the figure is the same as in one of Santagata's fresco in the Victories' courtyard of the Amputee's Head House, made by another important roman architect, Marcello Piacentini (1881-1960).

The Museum: Architecture, City, Territory. A "Didactic" Conversation with Guido Canella.

Lorenzo Pietropaolo

pp. 175-186

The events presenting two remarkable books such as *Guido Canella 1931-2009* [edited by Enrico Bordogna, Gentucca Canella, Elvio Manganaro; Franco Angeli, Milano 2014] and Guido Canella, *Architetti italiani nel Novecento* [Christian Marinotti Edizioni, Milano 2010] were tributes payed in 2016 and 2010 by the Accademia Nazionale di San Luca to Canella's outstanding work. In the last decade other events (the seminar "Carlo Aymonino e Guido Canella. Architetture che dialogano", the exhibitions "Guido i' vorrei che tu Carlo ed io fossimo presi per incantamento..." and "Per Aldo Rossi. Dieci anni dopo") recalled the long lasting dialogue he had with other two masters of Italian architecture such as Carlo Aymonino and Aldo Rossi. With the more modest aim to highlight the rigorous and passionate way Canella was used to dialogue with his students, here by it is presented the complete transcript of a conversation we had in 2004 in his studio in Milan, on the issues of my PHD studies. Canella reviewed the transcript at the time, granting me to include it in my doctoral thesis. As I was studying the concepts of "monument" and "context" in the perspective of the museum, I intended to experiment in Apulia his theoretical statement for the "museum as a project" that interacts with cultural, social and economical dynamics. Through this conversation, it is possible to glimpse some of his views on architecture, city and territory, on the civic role of the architect, as well as other fundamentals of his lesson that still inspire those who continue his legacy, and those younger architects and scholars who, as me, had the chance to discuss with him.



In questo numero

James S. Ackerman
Federico Bellini
Iacopo Benincampi
Laura Bertolaccini
Fabrizio Biferali
Giuseppe Bonaccorso
Fabrizio Carinci
Diego Cauzzi
Alberto Coppo
Sergio Guarino
Maria Cristina Loi
Giulia De Marchi
Emilia De Marco
Fabrizio Di Marco
Francesco Moschini
Pietro Moioli
Rafael Moneo
Francesca Passerini
Guido Piervincenzi
Lorenzo Pietropaolo
Paolo Portoghesi
Fabio Porzio
Claudio Secaroni
Alessandro Spila
Attilio Tognacci
Elena Zivieri

ISSN 2421-6070

ISBN 978-88-97610-21-2

