ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

Carlo Fontana
1638-1714
Celebrato Architetto

Atti del convegno internazionale a cura di

Giuseppe Bonaccorso e Francesco Moschini

ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

Quaderni degli Atti 2013-2014

PRESIDENZA

Presidente
Paolo Portoghesi

Vice Presidente
Carlo Lorenzetti

Ex Presidente
Guido Strazza

Segretario Generale
Francesco Moschini

Accademico Amministratore
Pio Baldi

Revisori dei conti
Arnaldo Acquarelli
Gianni Dessì
Serenita Papaldo
Nicola Dabicco (supplente)

CONSIGLIO ACCADEMICO

È costituito dalla Presidenza, da Accademici delle tre Classi Nazionali e, dal 2005, da un Accademico Cultore e da un Accademico Benemerito.

Accademici Nazionali

Pittori
Concetto Pozzati
Giulia Napoleone

Scultori
Tommaso Cascella
Giuseppe Spagnulo

Architetti
Franco Purini
Paolo Zermani

Accademico Cultore
Marisa Dalai Emiliani

Accademico Benemerito
Fabrizio Lemme

ACCADEMICI NAZIONALI

Pittori
Getulio Alviani
Vasco Bendini
Agostino Bonalumi †
Eugenio Carmi
Bruno Caruso
Enzo Cucchi
Gianni Dessì
Enrico Della Torre
Pablo Echaurren
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
Giacomo Soffiantino †
Guido Strazza
Valentino Vago
Claudio Verna
Giuseppe Zigaina

Scultori
Pierpaolo Calzolari
Nicola Carrino
Tommaso Cascella
Mario Ceroli
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
Giuseppe Spagnulo
Ettore Spalletti
Antonio Trotta
Valeriano Trubbiani
Giuliano Vangi
Grazia Varisco
Gilberto Zorio

Architetti
Alessandro Anselmi †
Enrico Bordogna
Saverio Busiri Vici
Luigi Caccia Dominioni
Guido Canali
Massimo Carmassi
Francesco Cellini
Michele De Lucchi
Pietro Derossi
Massimiliano Fuksas
Vittorio Gregotti
Glauco Gresleri
Danilo Guerri
Giuseppina Marcialis
Carlo Melograni
Antonio Monestiroli
Adolfo Natalini
Aimaro Oreglia d'Isola
Nicola Pagliara
Lucio Passarelli
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
Anselm Kiefer
Dieter Kopp
Joe Tilson

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

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

ACCADEMICI CULTORI

Giuseppe Appella
Renato Barilli
Paola Barocchi
Evelina Borea
Howard Burns
Maurizio Calvesi
Enrico Castelnuovo †
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
Andreina Griseri
Pierre Gros
Hellmut Hager
Jennifer Montagu
Francesco Moschini
Pier Nicola Pagliara
Antonio Paolucci
Antonio Pinelli
Joseph Rykwert
Salvatore Settis
Christof Thoenes
Bruno Toscano
Lorenza Trucchi
Rosalba Zuccaro

ACCADEMICI BENEMERITI

James Ackerman
Pio Baldi
Gabriella Belli
Carlo Bertelli
Richard Bösel
Bruno Cagli
Angela Cipriani
Roberto Conforti
Kurt W. Forster
Jörg Garms
Elisabeth Kieven
Fabrizio Lemme
Christoph Luitpold Frommel
Paolo Marconi †
Olivier Michel
Henry Millon
Karl Noehles
Serenita Papaldo
Maria Vincenza Riccardi Scassellati Sforzolini
Pierre Rosenberg
Francesco Sisinni
Francesco Taddei
Matthias Winner
Jack Wasserman

Carlo Fontana 1638-1714
Celebrato Architetto

convegno internazionale

Roma, Palazzo Carpegna

22 - 24 ottobre 2014

Atti a cura di
Giuseppe Bonaccorso
Francesco Moschini

ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

Quaderni degli Atti 2013-2014

Numero speciale allegato agli Atti 2013-2014
a cura di
Giuseppe Bonaccorso
Francesco Moschini

Atti del convegno internazionale

CARLO FONTANA 1638-1714
Celebrato Architetto

Roma, Palazzo Carpegna
22 - 24 ottobre 2014

Comitato scientifico
Giuseppe Bonaccorso, Elisabeth Kieven, Francesco Moschini, Paolo Portoghesi

Convegno organizzato da
Accademia Nazionale di San Luca
Bibliotheca Hertziana - Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte Roma

in collaborazione con il
Dipartimento di Ingegneria dell'Impresa - Università degli Studi di Roma Tor Vergata

Cura redazionale
Laura Bertolaccini

Revisione testi
Elena Eramo
Nicoletta Marconi
Carla Trovini

La pubblicazione è stata sottoposta alla valutazione di lettori esterni.

Le fotografie che accompagnano l'inizio di ciascun capitolo sono state gentilmente concesse da Paolo Portoghesi e dalla Fototeca Hertziana, Collezione Oscar Savio

Stampato in Italia da LitografTodi
nel mese di dicembre 2017

© 2017 Accademia Nazionale di San Luca, Roma
www.accademiasanluca.eu

Tutti i diritti riservati

ISSN 2239-8341
ISBN 978-88-97610-20-5

Indice

9 Carlo Fontana
Principe dell'Accademia
Giuseppe Bonaccorso
Francesco Moschini

CARLO FONTANA TRA CELEBRAZIONE E CENSURA

13 Fontana *versus* Borromini
Una cerniera nella cultura del barocco
Paolo Portoghesi

21 Carlo Fontana e Bernini
Marcello Fagiolo

29 L'attualità della bottega di Carlo Fontana: precettistica, apprendistato e professione
Giuseppe Bonaccorso

38 Sulla grafica di Carlo Fontana
Elisabeth Kieven

GENEALOGIA FAMILIARE ED ESORDI ARCHITETTONICI

45 Intorno ai Fontana: spunti anagrafici e ipotesi interpretative
Stefania Bianchi
Antonio Trapletti

52 Fontana e gli Odescalchi
Andrea Spiriti

59 La collaborazione tra Carlo Fontana e l'atelier di Carlo Rainaldi nell'ambito dei cantieri delle chiese gemelle a piazza del Popolo
Dimitri Ticconi

68 Carlo Fontana e la razionalizzazione dell'impulso barocco. L'esordio per i Chigi e altri interventi nei Castelli Romani
Simona Zani

TEATRO E SCENOGRAFIE

77 Gian Lorenzo Bernini, Carlo Fontana, Romano Carapecchia: tre artisti nel teatro romano della seconda metà del Seicento
Elena Tamburini

81 Scenografia ed Effimero nell'eredità di Carlo Fontana: il mecenatismo del cardinale Carlo Colonna
Alessandro Spila

90 Carlo Fontana, stage designer
Dominique Lauvernier

L'AMBIZIONE DELL'ARCHITETTO: PROGETTI E ARCHITETTURE PER LASCIARE UN SEGNO

99 «La Maestria di eccellenti artefici»
Note a margine di un rilievo della Cappella Cybo di Carlo Fontana
Fabio Colonnese

109 Carlo Fontana architetto di giardini nelle ville Chigi e a Villa Colonna sul Quirinale: indagini preliminari
Carla Benocci

116 La trasformazione barocca di Carlo Fontana per il palazzo di Flavio Chigi a San Quirico
Angela Marino

124 Carlo Fontana a Siena: idee e ipotesi progettuali fra tradizione e innovazione
Bruno Mussari

UN RUOLO NELLA STORIA: PROPAGANDA E AMBIZIONE TRATTATISTICA

133 Carlo Fontana: il perno "internazionale" dell'architettura barocca, nelle grinfie dei pregiudizi degli storici dell'arte
Werner Oechslin

148 La costruzione della carriera di Carlo Fontana: il ruolo delle stampe
Aloisio Antinori

155 Wondrous Inversion: Empiricism and Carlo Fontana's *Tempio Vaticano*
Kimberley Skelton

164 Una restituzione in senso inverso: il progetto di Carlo Fontana per il Colosseo
Erik Wegerhoff

IDRAULICA E INFRASTRUTTURE

171 Carlo Fontana e i progetti per il Tevere
María Margarita Segarra Lagunes

181 I diversi approcci alla scienza idraulica di Carlo Fontana e Cornelius Meyer, con una nota su Ponte Felice
Fabrizio Di Marco

189 Dagli *Effetti delle acque* di Vincenzo Della Greca all'*Utilissimo trattato delle acque correnti*: metodo, fonti e apografia in Carlo Fontana teorico
Marisa Tabarrini

197 Carlo e Girolamo Fontana: tecnici al servizio dei Colonna
Michela Lucci

COMMITTENTI STRANIERI, PROGETTI PER L'ESTERO E CANTIERI CONTROLLATI A DISTANZA

205 Sulla ricezione spagnola di Carlo Fontana tra Sei e Settecento
Jorge Fernández-Santos Ortiz-Iribas
Sara Muniain Ederra

216 Carlo Fontana e il Santuario di Loyola: progettazione italiana e pratiche costruttive spagnole
Iacopo Benincampi

223 Carlo Fontana e i rappresentanti imperiali a Roma
Friedrich Polleroß

233 Carlo Fontana and Bohemia: architect's vision and builder's reality around 1700
Pavel Kalina

240 Carlo Fontana e l'architettura dei palazzi nobiliari: da Roma alla Mitteleuropa
Tommaso Manfredi

I VIAGGI E I COMMITTENTI «DI LINGUA ITALIANA»

251 Carlo Fontana e Palladio: il progetto per «un casino in Venetia»
Lorenzo Finocchi Ghersi

256 «Huomo... abbondante di parole» all'«acquisto... di tanti padroni»: il viaggio di Carlo Fontana in Lombardia
Andrea Bonavita
Sergio Monferrini

267 Carlo Fontana e il Duomo di Milano
Francesco Repishti

272 Carlo Fontana e i progetti per Napoli
Maria Gabriella Pezone

281 Un restauro irrealizzato
Progetti per l'abside della Cattedrale di Napoli e il contributo di Carlo Fontana
Valentina Russo

FONTANA E L'ANTICO: DAL PROGETTO AL RESTAURO

289 «Per accompagnare l'antico»: Carlo Fontana e il restauro / riuso dei monumenti antichi
Enrico Da Gai

299 Particolarità e "incongruenze" del portico settecentesco di Santa Maria in Trastevere
Maria Vitiello

307 Carlo Fontana architetto per la Reverenda Fabbrica di San Pietro
Marcello Villani

316 Per la Basilica Vaticana: la Cappella del Battesimo, il trasporto del sepolcro porfirico di Ottone II e altri «straordinari riattamenti»
Nicoletta Marconi

PROFESSIONE E CONOSCENZA TECNICA

329 Carlo Fontana *sculturae inventor*
Il ruolo dell'architetto nei cantieri di scultura del tardo barocco romano
Alicia Adamczak

335 Roma 1700: pareri e perizie di Carlo Fontana sull'architettura e sulla città
Maria Grazia D'Amelio
Fabrizio De Cesaris

344 Carlo Fontana e la cupola di Montefiascone alla luce di nuovi rilievi
Hermann Schlimme

350 Carlo Fontana e i sistemi costruttivi per gli apparati effimeri. Il catafalco di Pedro II in Sant'Antonio dei Portoghesi
Barbara Tetti

INSEGNAMENTO E APPRENDISTATO PRESSO FONTANA: TRA ATELIER E ACCADEMIA

359 Carlo Fontana, la formazione dell'architetto e il «senso pratico del mestiere»
Rosa Maria Giusto

367 *Piante e profili geometrici – pensieri e prospettive*
Tecnica e immaginazione nei disegni di Fontana e Juvarra
Giuseppe Dardanello

376 The Legacy of Carlo Fontana: Nicola Michetti and the Pallavicini Rospigliosi Chapel in San Francesco a Ripa
John Pinto

381 Architettura e arte plastica di Carlo Fontana e Leonardo Retti nell'altare maggiore di Santa Maria in Traspontina: un connubio perfetto
Francesco Amendolagine
Federico Bulfone Gransinigh
Abdul Kader Moussalli

CARLO E IL RAPPORTO CON ALLIEVI, EPIGONI E COLLABORATORI

387 Early impacts in the German lands of Carlo Fontana's Colosseum church design (J.L. von Hildebrandt and M.D. Pöppelmann)
Peter Heinrich Jahn

396 «Le vieux Chevalier Charles Fontana vit-il encore ou non?». Nicodemus Tessin e l'eredità di Fontana nel Nord Europa
Martin Olin

401 L'eredità svedese di Carlo Fontana
Gli architetti della Corona di Svezia, da Nicodemus Tessin il vecchio a Carl Gustav Tessin
Saverio Sturm

409 La lezione di Carlo Fontana in Danimarca: tecniche e modelli
Elena Manzo

418 Nelle terre degli "eretici"
L'opera degli allievi di Carlo Fontana in Sicilia
Marco Rosario Nobile
Domenica Sutera

RICORDO DI HELLMUT HAGER

426 Hager e gli anni italiani
Elisabeth Kieven

427 Hager e gli anni americani
Giuseppe Bonaccorso

431 English Abstracts
a cura di Carla Trovini

Carlo Fontana 1638-1714

Celebrato Architetto

Chiesa di San Marcello al Corso, Roma. Fotografia P. Portoghesi.

Carlo Fontana
Principe dell'Accademia

Giuseppe Bonaccorso, Francesco Moschini

Ambizioso, pratico, persuasivo, logico, tenace. Queste cinque definizioni potrebbero brevemente delineare la personalità (e la conseguente copiosa progettualità) di Carlo Fontana (1638-1714). Ma tale associazione di termini può essere simultaneamente vista sia come una qualità sia come un limite alla sua produzione architettonica. Di certo Carlo Fontana durante il suo tempo era considerato come l'architetto di riferimento non solo nel panorama romano, ma anche in quello internazionale. La raccolta dei diplomi che Fontana aveva ricevuto «dalle maggiori Teste Coronate» europee, e che lui stesso aveva donato all'Accademia di San Luca nel 1708, ne era la prova evidente: il titolo di Conte ricevuto da Federico Augusto II di Sassonia, Re di Polonia (1699), e poi le onoreficenze ottenute da Leopoldo I d'Austria (1702), dalla moglie l'Imperatrice Eleonora Maddalena Teresa di Neuburg (1707 e 1708), da Clemente XI Albani (1701) e da tanti altri nobili e regnanti continentali. Questi titoli ancora oggi sono rilegati in un volume conservato nell'archivio dell'Accademia.
Ma l'elenco delle nomine ricevute da Fontana era molto esteso: accademico di merito di San Luca (1667), cavaliere di Cristo (1668), architetto della Serenissima Repubblica di Venezia (1677), architetto dell'Acqua Paola (1682), principe dell'Accademia di San Luca (1686-1687, 1694-1699), architetto dell'Ospizio Apostolico (1693), reggente della Compagnia dei Virtuosi al Pantheon (1694-1695), architetto della Fabbrica di San Pietro (1697), architetto dell'Acqua Felice (1708), solo per citare alcune cariche pubbliche.
Tutta questa messe di incarichi fa presagire come Fontana, per far fede ai suoi numerosi impegni, dovesse contare sull'aiuto di uno stuolo di collaboratori. La prima peculiarità di Carlo fu proprio quella di organizzare il lavoro in modo tale da poter coprire quanto gli venisse richiesto in modo soddisfacente, rapido ed efficace. Il suo nascente atelier venne quindi organizzato in maniera, oggi diremo, aziendale: la suddivisione dei compiti, la specializzazione dei collaboratori, la normalizzazione del disegno, l'impiego dei modelli, l'utilizzo (anche se parziale) della prospettiva, la qualità dei resoconti, la centralità delle perizie, la ricerca storica. Tutta questa standardizzazione degli approcci al progetto, faceva sì che i suoi lavori con gli anni forse raffreddassero la libertà spaziale ed evocativa del barocco di derivazione berniniana o borrominiana, ma al tempo stesso incentivassero una serialità che conduceva a dei progetti urbani di elevata qualità, ripetibili ed esportabili in tutta Europa. Fontana cerca di codificare una formula tendente alla creazione di una eleganza diffusa, che diveniva tuttavia l'argomento per criticare o esaltare il suo operato.
Sulla base di questi presupposti, il giudizio sull'opera progettuale e grafica di Fontana è stato da sempre un terreno di scontro critico. Se si può, infatti, da una parte disapprovarne la regolarizzazione della rappresentazione architettonica e la conseguente mancanza di autorialità del disegno, dall'altra, proprio il sistematico uso di pianta, prospetto e sezione in uno stesso foglio, l'utilizzo di più scale di misura e l'uso del colore adoperato per esaltare le rappresentazioni prospettiche di vedute urbane e paesaggistiche, decretavano contemporaneamente la sua modernità. Tutta la sua produzione gioca quindi su un equilibrio precario compreso tra celebrazione e censura. La supposta mancata originalità della sua architettura (che tuttavia aveva picchi di grande autorialità, pensiamo alla Casa di Correzione del San Michele a Ripa), viene a volte elusa dallo stesso architetto per favorire il completamento di strutture edilizie complesse e preesistenti che perfezionavano il programma edilizio e dei servizi di un moderno centro urbano. Quindi l'omogeneità della città prendeva il sopravvento rispetto all'originalità dell'edificio singolo, che per certi versi non era (volutamente) nelle corde dell'architetto. Piuttosto che solista, Fontana preferiva cantare in coro pur non rinunciando a una certa monumentalità. Invece, era probabilmente un suo limite quello di cercare continuamente di fissare una regola per ogni intervento progettuale sia all'interno sia all'esterno dell'edificio. E così Fontana si dimostra un revisore rigido quando vuole codificare, in forma di trattatello, le raccomandazioni progettuali per proporzionare l'altezza delle statue che dovevano essere poste nella navata centrale di San Giovanni in Laterano, uniformandole all'ampiezza delle nicchie e costringendo gli scultori a seguire dei criteri geometrici troppo stringenti e aleatori. Il ticinese ordinava delle proporzioni che dovevano essere rispettate e che ovviamente non potevano funzionare per delle statue dalla conformazione ognuna diversa dall'altra.
Ma, contemporaneamente, Fontana è di nuovo innovatore quando indirizza i suoi giovani allievi (e non solo) alla corretta progettazione invitandoli a studiare un edificio tipo, da lui individuato nella Basilica di San Pietro, da lui "anatomizzata" per fornire regole e esempi da seguire attraverso la visione diretta dell'opera o attraverso la lettura del suo trattato *Il Tempio Vaticano e la sua origine* del 1694.
Le tavole de *Il Tempio Vaticano* sono esplicative della sua ricerca storica, progettuale e urbana. Nel libro vi è un rapporto diretto tra testo e immagini che simultaneamente esplicano le regole seguite dai progettisti e dagli operatori edili nella progettazione e nella costruzione. Il fine didattico di tale operazione è evidente.
A Fontana non mancava certamente l'ambizione. Tale

atteggiamento era così evidente che a molti dei suoi colleghi Carlo appariva come antipatico e prevaricatore. Infatti, con programmata ostinazione, Fontana riusciva a intromettersi molto spesso in cantieri importanti, ma non terminati, ottenendo incarichi e modificando gli esiti compositivi e formali degli edifici. Durante il completamento Fontana dapprima affiancava il progettista precedente e infine lo sostituiva avocando a sé il merito definitivo del progetto e della realizzazione.
Fontana ribadiva tale atteggiamento deciso anche negli incarichi d'insegnamento presso l'Accademia di San Luca o nella riorganizzazione di consensi artistici quali la Compagnia dei Virtuosi al Pantheon. La riformulazione delle regole e la riorganizzazione dell'insegnamento dell'architettura passavano per il suo studio alla Colonna Traiana, ma anche per i corsi ridefiniti verso una più marcata compiutezza professionale nell'Accademia di San Luca. Per l'istituzione romana, Fontana (e il suo *entourage*) rivestirono un ruolo fondamentale nella regolarizzazione dei corsi, nella pianificazione dei concorsi accademici, nell'internazionalizzazione degli studenti e dei docenti e nell'organizzazione delle cerimonie pubbliche coincidenti con le annuali premiazioni dei migliori allievi in Campidoglio. Forse è un confronto irriverente quello che sempre più sovente si propone tra Carlo Fontana e le maggiori *archistar* di oggi, ma un atteggiamento versato al protagonismo, alla presenza mediatica e ad assumere una posizione politica efficace e continuativa nella scena pubblica pontificia, di certo era nelle corde del nostro progettista ticinese.
Fontana sapeva poi navigare e indirizzare bene anche la politica architettonica e sociale della città. Anzi è sempre più evidente come alcune delle politiche urbane evocate da alcuni pontefici nel Seicento, vengono introiettate da Fontana, e trovano una loro fattibilità in diverse proposte che il ticinese predispone per la città e per il territorio. Come allievo di Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), infatti, Carlo frequentò Alessandro VII Chigi (1655-1667), e probabilmente ascoltò dal vivo la formulazione di alcuni dei suoi programmi urbani. Dopo la morte del papa, e successivamente dello stesso Bernini, sarà proprio Fontana a farsi promotore di certi progetti per la città che sono una diretta filiazione delle idee di Alessandro VII. Ma nelle opere di Fontana si trova pure l'eco di un'attenzione al sociale, alla semplificazione e allo spirito filantropico insito nei programmi del suo conterraneo Innocenzo XI Odescalchi (1676-1689), e anche del suo successore Innocenzo XII Pignatelli (1691-1700). L'insegnamento e la cultura sono poi obiettivi comuni nell'attività di Fontana e nella politica papale di Clemente XI Albani (1700-1721).
Nella professione, quindi, o si stava dalla parte di Carlo Fontana o si stava contro. Un architetto così attivo, prevaricatore, ingombrante, dava fastidio a molti dei suoi coetanei. La grinta era un'altra delle sue particolarità caratteriali sin da giovane. Carlo, infatti, non seguì un apprendistato lineare come gran parte dei suoi coetanei. Aveva iniziato come assistente di Pietro da Cortona (1596-1669), ma pochissimo tempo dopo lo si ritrova all'interno dello studio berniniano. Avrebbe potuto accontentarsi, come fece Mattia De Rossi (1637-1695), e seguire un lungo tirocinio presso il Bernini, ma la lenta continuità professionale non era nelle sue corde. Fontana rimane sì legato a Bernini, ma contemporaneamente collabora con Carlo Rainaldi (1611-1691), da cui ne apprende gli indirizzi stilistici, ma riesce a soggiogarlo e addirittura a sostituirsi a lui anche in alcuni importanti incarichi professionali. E così Fontana collabora anche con il suo coetaneo Mattia De Rossi, per poi allontanarsene. Carlo molto rapidamente, già verso il 1670, controllava le numerose maestranze ticinesi che arrivavano a Roma, orientava le loro scelte, e progressivamente si era sostituito a Borromini (morto nel 1667) quale maggiore rappresentante dei lombardi a Roma. Carlo diviene completamente indipendente già prima dei trent'anni e occupa ruoli subito importanti nelle accademie e nei sodalizi professionali romani.
In Fontana è subito forte la volontà di sperimentare, di confrontarsi con i materiali, con la costruzione e con diversi approcci alla professione. Entra in rapporto con i migliori capomastri e i muratori operanti a Roma e nello Stato Pontificio. E finalmente, dopo il 1677, riesce ad aprire (cioè a creare) un proprio studio professionale nei pressi della Colonna Traiana. In un luogo, quindi, significativamente posto a equa distanza tra l'Accademia e le antichità romane, cioè tra centro e periferia della città dove ospitare aiuti, apprendisti e collaboratori.
Durante questi anni formativi, Carlo ha modo di approfondire la cultura della rappresentazione: i suoi disegni sono finalizzati al progetto, sono una guida alla realizzazione, ma sono anche destinati alla comunicazione e alla propaganda. Non di rado sono formulati per ottenere possibili committenze. Quindi Fontana costruisce rapidamente una propria professionalità sentendosi il diretto erede delle quattro grandi personalità del barocco romano (Maderno, Cortona, Bernini, Borromini), pur essendo consapevole di calarsi in una diversa dimensione sociale ed economica della città di Roma.
Come già accennato, probabilmente, Fontana subì una forte influenza da Alessandro VII, che ha potuto conoscere direttamente, e nella sua maturità professionale riprese alcune di queste magniloquenti idee chigiane tentando di realizzarle (proposte sovente presenti nelle pubblicazioni di Fontana). Anche la volontà di esaudire i progetti sociali di Innocenzo XII Pignatelli indusse Fontana alla formulazione di un'architettura funzionale destinata a fini pubblici e assistenziali.
In Fontana, tali estesi desideri costruttivi erano stati alimentati dalla visione diretta delle numerose iniziative edilizie e programmatiche che si potevano registrare a Roma alla metà del XVII secolo: una città brulicante di cantieri, dove si costruiva e si discuteva (nei cenacoli culturali, nei palazzi, nelle strade). Arrivavano ospiti importanti, la popolazione invadeva le piazze, si affermava il teatro, era tenuta in estrema cura l'assistenza pubblica e si formava la coscienza di una nuova città destinata a rilanciarsi in modo stabile e duraturo.
Tutto questo porta Fontana alla ricerca di una modernità che non era solo riconoscibile nelle forme dell'architettura costruita, ma anche nella formulazione di invenzioni tecniche, tipologiche e urbane (dalla prefabbricazione teatrale ed effimera, all'uso del legno nella realizzazione di innovativi ponteggi per il cantiere, dai nuovi impalcati scenici alla fluitazione dei materiali,

dall'incentivazione all'importazione di marmi e materiali da costruzione da fuori alla realizzazione di nuove condotte idriche, sino a un'estesa riorganizzazione stradale) che concorreranno a creare un clima di fermento innovativo in città.
Si dirà che la crisi finanziaria e politica che colpì lo Stato Pontificio e l'Europa nell'ultimo quarto del XVII secolo non permise a Fontana la realizzazione di amplii, precisi e definiti programmi edilizi. Probabilmente, l'architetto ticinese proponeva dei piani troppo ambiziosi e lontani da una reale fattibilità economica: «Edificii non permessi dal nostro esausto Erario, et è necessario, che mutiate registro con queste vostre idee», come affermava nel 1694 Innocenzo XII Pignatelli a proposito della proposta di Carlo di far costruire una pubblica Curia nell'attuale area di Montecitorio.
Tuttavia, nonostante ammonimenti e censure, Fontana riuscì a costruire diffusamente a Roma e in Europa. Pur se non tutta la sua architettura raggiunse la qualità di alcune sue realizzazioni, quali la Casa di Correzione del San Michele, l'altare della Traspontina o il progetto per la chiesa dei Santi Quaranta Martiri del Colosseo (che sarebbe stato un vero gioiello dentro il recinto, riconvertito in sacro, dell'arena del Colosseo), la sua influenza sull'architettura del tardo barocco europeo fu impressionante, come pure il ruolo che nel Settecento rivestirono i suoi maggiori allievi nel definire l'identità architettonica delle maggiori corti e capitali europee del Settecento. Allora si percepisce come Carlo Fontana ha ricoperto un ruolo fondamentale nella canonizzazione e diffusione di nuove tipologie edilizie adatte a una società in veloce trasformazione, come pure fu antesignano il suo approccio alla storia e al restauro. Da ciò si può rianalizzare la sua presunta laconicità che deve essere interpretata non in modo critico e riduttivo, ma propositivo e promulgativo.

* * *

L'eredità di Fontana, dibattuta per molti secoli tra contrastanti giudizi, viene ridiscussa nei contributi racchiusi in questo volume. Il libro testimonia del dibattito accesso e stimolante che si è sviluppato nel corso del convegno organizzato nella sede dell'Accademia Nazionale di San Luca dal 22 al 24 ottobre 2014, con la stretta collaborazione della Bibliotheca Hertziana, in occasione della trecentesima ricorrenza della sua morte. Il lettore potrà così, attraverso le discordanti posizioni dei diversi relatori, farsi un proprio giudizio sulla centralità della figura di Carlo Fontana nella storia dell'architettura del barocco europeo.
Nel presente volume, il cui titolo riprende quello del convegno (*Carlo Fontana 1638-1714 Celebrato architetto*), confluiscono le ricerche più recenti sull'opera di Fontana, che si dispiegava con abilità tra campi differenti della professione: dall'architettura civile, religiosa, militare, sino alle infrastrutture urbane e territoriali. La pubblicazione è quindi divisa in dodici parti. E dopo la prima, dedicata alla sintesi dell'attività di Fontana e di come essa è stata recepita dalla critica, il resto del libro analizza temi legati alla biografia, alla scenografia, alle sue opere a Roma e fuori Roma, ai suoi viaggi, alla diffusione delle sue opere attraverso la stampa (spesso usata in termini propagandistici), alla conoscenza tecnica e idraulica, alla precettistica e al rapporto con i suoi numerosi allievi. Il libro tiene conto anche delle vicende patrimoniali e familiari di tutto il clan Fontana e tenta di aggiornare la complessa e intrigata genealogia familiare. Ovviamente l'origine ticinese dell'architetto pervade parte dei saggi e riaffiora continuamente.
Il volume si inserisce in un flusso di pubblicazioni e approfondimenti su Carlo Fontana che, dopo le pionieristiche ricerche di Ugo Donati e Eduard Coudenhove-Erthal, si sono consolidati grazie agli studi di Hellmut Hager, ma anche ai contributi fondamentali di Giovanna Curcio, Marcello Fagiolo, Elisabeth Kieven, Aurora Scotti e Paolo Portoghesi, il quale, pur avendo una posizione critica nei riguardi del suo operato, gli riconosce un'importanza strategica nella storia dell'architettura del Settecento europeo.
Fondamentali per la riuscita del convegno si sono rivelati diversi amici che attraverso discussioni e suggerimenti hanno incitato e stimolato la pubblicazione. In questo senso siamo particolarmente riconoscenti a Maria Hager, che con pazienza e assiduità ha seguito e incoraggiato la lunga elaborazione del volume.
Ringraziamo per lo scambio d'idee molti colleghi di cui, per ragioni di spazio, possiamo qui menzionare solo alcuni nomi: Federico Bellini, Mario Bevilacqua, Claudia Conforti e Augusto Roca De Amicis. Per segnalazioni e incoraggiamenti vogliamo ricordare pure Anja Buschow, Howard Burns, Jasenka Gudelj e Stefan Albl. In maniera particolare desideriamo poi ringraziare Tamara Battisti, Lorenzo Ciccarelli, Andrea Di Nezio, Valentina Florio, Francesca Fontana, Flavia Fusco, Chiara Gentilini, Federico Giunta, Michelangelo Iadarola, Flavio Lenoci, Filippo Lorenzi, Alessandro Mascherucci, Alice Mattias, Elisa Roncaccia, Antonio Russo, Anne Scheinhardt e Anna Vyazemtseva per il sostegno e la collaborazione durante le giornate del convegno. Un riconoscente pensiero va poi a Michele Carreca e Valentina Pace per la pregevole esecuzione strumentale barocca eseguita durante il convegno. Siamo ancora grati agli amici americani Christine Challingsworth, Denise Costanzo, Gillian Greenhill Hannum, Gerald Hess, Carolyn Lucarelli, Inga Miller, Susan Scott, Julia Triolo, Barbara Wisch e Craig Zabel per averci raccontato gli anni statunitensi di Hellmut Hager e per averci fornito ulteriori informazioni sulle iniziative del Dipartimento di Storia dell'Arte della Pennsylvania State University tenutesi negli anni Ottanta e Novanta del Novecento relative alle figura di Carlo Fontana e ai Concorsi Clementini dell'Accademia di San Luca. Ringraziamo infine Francesco Pipoli, autore del video promo del convegno del 2014.

Il convegno si è svolto con la partecipazione dei principali studiosi di Carlo Fontana, con la sola eccezione di Hellmut Hager il quale, già malato, non potè intervenire se non con un video di qualche anno fa che riportava i suoi giudizi sulle qualità dell'opera fontaniana. Purtroppo Hager è scomparso l'anno successivo, il 10 novembre 2015, a State College nel campus della Penn State. Per ricordarlo degnamente, quale maggiore e appassionato studioso dell'opera di Carlo Fontana, gli atti del convegno sono a lui dedicati.

CARLO FONTANA: TRA CELEBRAZIONE E CENSURA

Chiesa di San Marcello al Corso, Roma. Fotografia P. Portoghesi.

Fontana *versus* Borromini
Una cerniera nella cultura del barocco

Paolo Portoghesi

Su Carlo Fontana ho avuto occasione più volte di esprimere le mie idee. In questa occasione cercherò di chiarirle ulteriormente, eliminando ogni asprezza polemica. La mia tesi è che, se è innegabile che Fontana abbia svolto la funzione di cerniera tra la fase creativa del barocco romano e il periodo della sua diffusione e dei diversi tentativi di superamento, è altrettanto vero che della cerniera Fontana è stato la parte immobile.
Carlo aveva un carattere forte e deciso. Lione Pascoli lo descrive «di bassa statura, più nero che olivastro»[1], carattere quest'ultimo sorprendente visto che era nato sul lago di Lugano. Come spesso avviene, le persone di bassa statura soffrono di complessi e aspirano giustamente ai più alti destini. Carlo non seppe mai darsi pace del fatto di essere entrato in scena nel momento sbagliato. Avendo assistito da giovane al trionfo di Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) in un'epoca di splendore, in cui Roma si era radicalmente trasformata, soffriva di vivere sia pure da protagonista ma in tempi di ristrettezze economiche e di scarso coraggio.
I ritratti che ne tramandano l'aspetto confermano questa attitudine psicologica. La celebre acquaforte di Robert Van Audenauerd (1663-1748) ce lo mostra accigliato e quella di Pier Leone Ghezzi (1674-1755), più realistica, ne mette in rilievo la massiccia corporeità (fig. 1).
Si potrebbe dire che il ruolo di Fontana sia stato quello di un amministratore testamentario. Arrivato a Roma a dodici anni, a diciannove è già attivo nello studio di Pietro da Cortona (1597-1769). Quindi raggiunge rapidamente le condizioni che gli consentono di conoscere, di frequentare e in parte di collaborare anche con Gian Lorenzo Bernini, indiscusso protagonista dell'ambiente artistico romano. Ma conosce anche Francesco Borromini (1599-1667), suo conterraneo. Di Borromini Fontana ci ha lasciato una caricatura molto interessante. Borromini è rappresentato ormai vecchio in due diverse pose: sia da vicino evidenziandone il grande naso, sia da lontano come figura caratteristica, perché sappiamo tutti che si vestiva in modo originale. C'è un atteggiamento nei confronti di Borromini di distanza e di distacco[2].
Uno dei primi disegni che si conoscono di Fontana è un rilievo dell'ottagono di Santa Maria della Pace. Questo ci fa capire che anche Pietro da Cortona è stato un suo interlocutore. Una delle prime opere, anche delle più felici, l'altare di Santa Maria in Traspontina, ci rivela gli interessi del giovane Carlo Fontana che in questa occasione si esercita sulla tematica geometrica della curvatura e della centralità (fig. 2). Qui introduce un elemento che poi sarà caratteristico di tutta la sua produzione e cioè la corona, e certamente uno psicologo potrebbe capire il senso di una predilezione per un oggetto così particolare. D'altra parte Fontana divenne dipendente di diversi reali europei, da Augusto II di Polonia a Leopoldo I d'Austria. Fu nominato anche conte. Addirittura all'Accademia di San Luca è conservato un suo dono che è un elenco di tutte le onorificenze che era riuscito a conquistare[3].

In basso, da sinistra: 1A. *R. Van Audenauerd, ritratto di Carlo Fontana*; 1B. *P.L. Ghezzi, caricatura di Carlo Fontana (1724 ?).*
A destra: *2. C. Fontana, Baldacchino di Santa Maria in Traspontina (1674), foto P. Portoghesi.*

Fontana e Bernini

L'altare della Traspontina è anche un esempio eccellente di ripresa di alcuni temi del baldacchino di San Pietro e si può notare una capacità di introdurre in questa traduzione, una vivacità e una complessità che poi spariranno dal linguaggio fontaniano. Un esempio classico del suo rapporto con Bernini è la fonte battesimale di San Pietro, assai discutibile sul piano stilistico presentando una caratteristica tipica della sua produzione e identificabile nel metodo della "diluizione". Sembra che all'ottimo vino berniniano, Fontana si proponga sempre di aggiungere dell'acqua fino a farlo diventare abbastanza insipido. Si noti per esempio l'allegoria insita nella composizione. Certo dal punto di vista iconologico è impeccabile (fig. 3). Ci sono i cervi, il triregno, gli angeli, ma guardiamo anche il risultato finale. Certamente senza Bernini e Borromini non ci sarebbe questo oggetto, però che cosa ci è rimasto di Bernini e Borromini? Soprattutto una formula, la conformazione delle volute. Ma quello che colpisce di più è questo strano squilibrio di scala; se si osservano i grandi angioloni, praticamente hanno l'altezza più o meno di un essere vivente. E sono accostati niente meno che al Padre Eterno e a Gesù, che sono invece piccolissimi. Ma, diciamo, quello che soprattutto non convince è questo aspetto di centro tavola, di torta mangiabile che è indiscutibile.

Ecco, a San Pietro Carlo si confronta con Bernini, ma si dimostra un cattivo allievo di Bernini. Perché Bernini riesce a fissare l'attimo fuggente, riesce a creare degli spettacoli ai quali sembra di poter partecipare. Nel monumento funebre alla regina Cristina di Svezia abbiamo una elegante composizione di elementi, ognuno dei quali ha sicuramente un significato, ma non abbiamo questa flagranza temporale. Anche i catafalchi funerari, come quello per Pietro II del Portogallo[4], sono degli straordinari oggetti che abbiamo già visto, essendo confrontabili con le realizzazioni berniniane. Ma, mentre nel catafalco di Bernini sta succedendo qualcosa mentre noi passiamo, nel catafalco fontaniano per Pietro II non succede niente, si ha la sensazione che è stato tutto messo bene in fila, una cosa sopra all'altra, come si arreda un bel tavolo da pranzo.

In effetti sappiamo che Fontana è stato un animatore di feste, molto apprezzato dall'aristocrazia romana per questa sua capacità, e anche in questo era seguace di Bernini. Purtroppo non possiamo confrontare le feste di Bernini con quelle di Fontana, ma si ha la sensazione che saranno state molto meno allegre e scoppiettanti. La corona poi sembra essere un po' la sua ossessione. Forse si può comprendere come una certa parte di queste committenze reali gli hanno permesso di diventare conte, poiché la presenza di questo elemento è reiterato nel tempo. Tra l'altro, per esempio, ancora nel catafalco effimero per Pietro II nella la chiesa di Sant'Antonio dei Portoghesi, la sua realizzazione implicava difficoltà tecniche di non poco conto. Ne è la riprova la sezione che rappresenta il castello ligneo, vivisezionato per agevolare la sua costruzione da parte dei tappezzieri e falegnami. E qui bisogna riconoscere la bravura di Fontana, il quale gradualmente acquista una esperienza tecnica, che è l'aspetto più interessante della sua personalità. Cioè dove, in un certo senso l'ispirazione artistica era meno importante, addirittura non necessaria, lì Fontana trova una strada di notevole interesse.

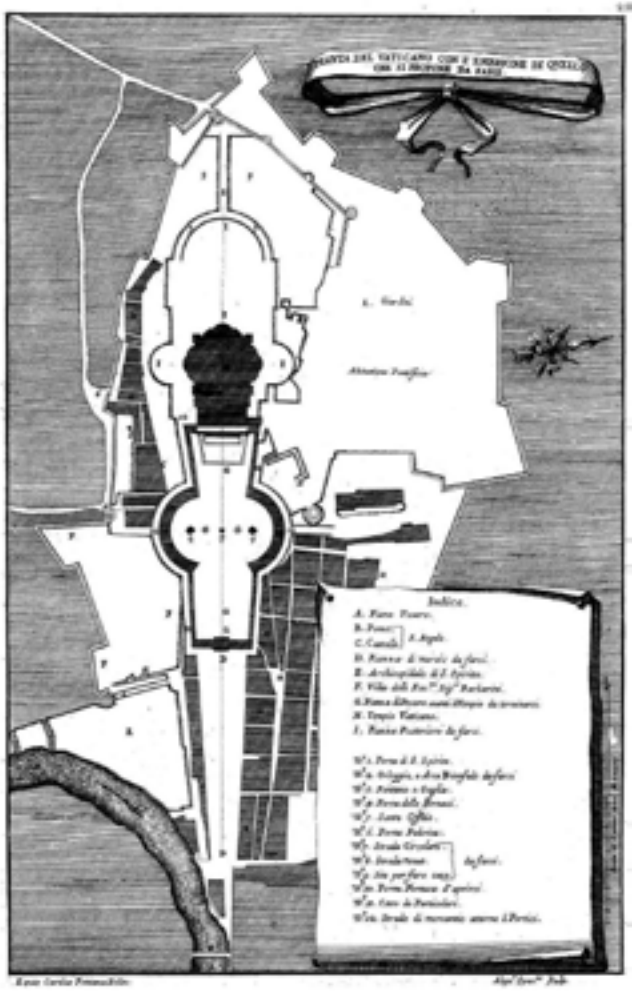
Questi elementi potrebbero così rafforzare anche il giudizio di Rudolf Wittkower, che sosteneva che Fontana è il grande profeta del classicismo tardobarocco[5]. Ecco, sulla parola classicismo si può discutere all'infinito, ma secondo me è molto più classico Bernini di Fontana. Come pure è molto più classico Carlo Rainaldi (1611-1691) di Fontana.

Quindi, che cosa ha introdotto Fontana? Quello che già c'era nell'aria. Perfino Borromini è stato un architetto classico in certi momenti della sua carriera. Così come è stato un architetto della semplicità. Ecco, il classicismo di Fontana sta in questo, nel rievocare con un enorme complicazione, anche iconologica, i fasti dell'architettura cinquecentesca. Ma il rapporto con il Cinquecento è un rapporto stabile nel barocco, è un rapporto proprio di sangue, diciamo, e non c'era bisogno di riscoprirlo.

Anche la teatralità di alcuni suoi altari sono da discutere. Per esempio, nell'altare maggiore di Santa Maria dei Miracoli, un altro episodio di derivazione berniniana, l'effetto è deludentissimo. In questo caso gli angeli sembrano trasportare una cornice pesantissima sorreggendola dal basso, ma tutto ciò avviene in uno spazio male illuminato e senza la creazione di un effetto sorpresa. Il berninismo di Fontana coglie alcuni aspetti molto secondari, mentre non coglie assolutamente il problema della presenza reale all'interno di uno spazio irreale.

È vero che ambedue erano uomini di teatro e dobbiamo senz'altro riconoscere a Carlo Fontana il coraggio di aver costruito un teatro a Roma; anzi il primo, subito proibito e distrutto perché nella città di Roma il teatro

3. *C. Fontana, Fonte battesimale di San Pietro (1693-1697), da C. Fontana,* Descrizione della nobilissima Cappella del Fonte Battesimale, *Roma 1697, incisione di A. Specchi.*



4. *C. Fontana, progetto per uno stradone che collegasse piazza San Pietro con Castel Sant'Angelo, da C. Fontana,* Il Tempio Vaticano e la sua origine*, Roma 1694, p. 231, incisione di A. Specchi.*

era considerato qualcosa di inaccettabile. Il teatro di Tor di Nona, che è vissuto per pochi anni, è sicuramente espressione di Fontana come uomo di teatro. Tuttavia credo che il rapporto con il teatro di Bernini fosse di tutt'altro genere. Non è tanto la teatralità che interessava a Bernini, nel senso fisico, scenografico, ma è invece proprio il rapporto tra la rappresentazione e l'ascolto quello che mette a fuoco in modo mirabile.
In questo senso, quindi, anche in altri esempi di derivazione da Bernini, in cui ci sono anche, a volte, degli elementi di originalità, come nella Cappella Albani a San Sebastiano, spesso si assiste a questa specie di diluizione. Per esempio, se si mettesse a confronto il meraviglioso dettaglio berniniano degli angeli che sorreggono lo stemma del cardinale Camillo Pamphilj sopra l'entrata di Sant'Andrea del Quirinale, con la traduzione di Fontana dell'angelo che regge lo stemma del cardinale Gastaldi sopra l'altare di Santa Maria dei Miracoli, è evidente come siamo in presenza di un calo di tensione emotiva. Forse la migliore traduzione di Fontana delle tematica berniniana si ha proprio nella suindicata Cappella Albani dove si rilegge in parte la meravigliosa visione empirea di Bernini della chiesa di San Tommaso di Villanova a Castel Gandolfo.

Progressivamente il potere acquistato da Carlo Fontana è stato comunque straordinario: lui è stato uno degli uomini più potenti nel campo dell'architettura europea, ed è riuscito pure a costruire fuori di Roma. Grazie all'intervento dei gesuiti ha persino costruito un magniloquente santuario a Loyola che certamente nella pianta esprime in pieno la vocazione di controllo razionale, che vedremo poi svilupparsi in altre opere. Però poi, quando si tratta di tradurre questo in architettura, il rapporto tra l'elemento centrale, il fulcro compositivo e l'elemento posteriore, si rivela abbastanza privo di mediazione.
Bernini aveva cercato tutti i tipi di mediazione possibile per arrivare a una soluzione che si può definire dell'abbraccio, come nel progetto per il Louvre, cioè di un'architettura che si inflette per accogliere. Ma Fontana, anche quando si tratta di proporre qualcosa per l'anti piazza di San Pietro, sembra non capire. Bernini aveva pensato al terzo braccio per ricostruire quell'ovale che allo stato attuale delle cose si percepisce solo nella pavimentazione (fig. 4). Perché i due elementi fanno parte dell'ovale, ma sono due elementi, quelli delle colonnate, semi circolari. Quindi a Bernini interessava dare corposità e percettibilità all'ovale e per questo aveva immaginato un terzo braccio curvato che chiudeva in qualche modo l'ovale. Carlo Fontana invece è un precursore di Marcello Piacentini (1881-1960). Egli pensava di tagliare tutto e di trasformare la parte al di là dell'anti piazza dalla parte della Basilica e di dedicare tutto il grande spazio ricavato fino al fiume ad un grande mercato. E qui è l'aspetto interessante di Carlo Fontana. Il quale, anche se non è un grande architetto, è sicuramente un personaggio molto sensibile a ciò che avviene nella sua società e meriterebbe, quindi, un riconoscimento per essere stato un architetto borghese. È un riconoscimento che è anche un'accusa, forse. Ma Fontana è stato veramente un architetto borghese, perché ha intuito che la riorganizzazione dello Stato era il grande tema che si presentava nell'imminenza del secolo nuovo: il Settecento. In questo senso è stato veramente profetico; e vedremo per esempio a Montecitorio come questo carattere profetico si esprima compiutamente.
Per quanto riguarda San Pietro, indubbiamente Fontana non aveva capito cosa volesse Bernini e, nell'immaginare una replica pura e semplice di quell'anti piazza, dava un'ulteriore complessità alla struttura, sacrificando il carattere di protagonista dell'ovale. Avrebbe in un certo senso realizzato un sistema cruciforme complesso e abbastanza disordinato nel suo insieme dal punto di vista percettivo.

Fontana e Borromini

Borromini è un'altra delle segrete passioni di Fontana. L'esempio più interessante di questa passione è la chiesa di Santa Rita da Cascia, impostata su uno schema rombico, esattamente come a San Carlino, ma che è quanto di più diverso si può immaginare da San Carlino. Oggi, tra l'altro, imbalsamata dalla ricostruzione è diventata un edificio fuori posto.
Un altro di quelli che vengono considerati i suoi capolavori è la facciata di San Marcello al Corso (fig. 5). Anche qui sovente si afferma che si tratta della prima facciata concava. Questo schema sarà replicato nel Settecento da

5. C. Fontana, San Marcello al Corso (1682-1684), foto P. Portoghesi.

Filippo Juvarra (1678-1736) a Santa Cristina a Torino, e poi a Würzburg. In realtà, una facciata concava l'aveva già costruita Borromini per l'Oratorio dei Filippini e l'aveva realizzata con dei pilastri al posto delle colonne per ragioni ben note. Cosa ha fatto Carlo Fontana? Ha ripreso il tema borrominiano e lo ha ripensato in modo complesso, utilizzando quella straordinaria efficacissima ricerca che aveva fatto Carlo Rainaldi, nei confronti del quale Fontana si è comportato malissimo. E continua a comportarsi male la critica che ancora non ha restituito a Carlo Rainaldi il merito di aver messo in discussione il barocco all'interno del classicismo, ma senza rinunciare alle grandi conquiste del barocco. Quindi, quello che viene attribuito normalmente a Fontana, in realtà lo ha fatto in modo drammatico Rainaldi, mentre Fontana è rimasto un po' a vedere dalla finestra utilizzando sempre quello che gli capitava e gli serviva di più. Non c'è nulla di originale nella facciata di San Marcello al Corso. Anche la soluzione della colonna angolare, che sembrerebbe una composizione originale, in realtà era già stata provata nella facciata di San Nicola da Tolentino. E anche l'edicola sporgente, che si innalza e che finisce poi in quella infelice soluzione decorativa del semicerchio superiore, è una derivazione un po' da Domenico Fontana (1543-1607) nella Cappella Sistina di Santa Maria Maggiore, un po' da Borromini che al centro del suo portale dei Filippini introduce una edicola che slitta verso l'alto.
L'influenza di Borromini si sente molto nella cupola della chiesa di Santa Margherita di Montefiascone. Addirittura in un disegno di Nicodemus Tessin (1654-1728) si capisce che il modello di Sant'Ivo era stato veramente studiato da Fontana. Il risultato però è abbastanza deludente. Tuttavia, sul tema del prospetto concavo Fontana realizza anche delle configurazioni architettoniche molto felici, come ad esempio il portale di Palazzo Massimo. Ogni tanto, di fronte alla sua grande competenza, cultura, capacità tecnica, anche la forza espressiva fa capolino.
Un altro esempio molto interessante è la chiesa dei Santi Quaranta Martiri all'interno del Colosseo. L'intuizione di Fontana è di proporre una cappella a pianta centrale all'interno dell'ovale dell'arena del Colosseo, come se si trattasse di una perla collocata all'interno di una grande conchiglia che ne preserva la sua rarità e bellezza. Anche in questa soluzione possiamo trovare il suo parallelo con il progetto borrominiano per la Cappella Pamphilj, ma non di meno la soluzione di Fontana qui ha una sua indubbia originalità.

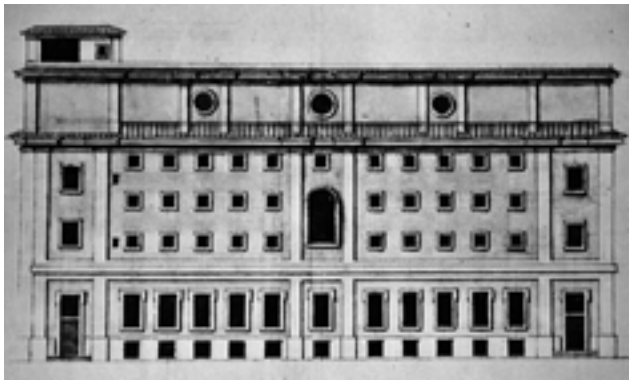
L'architetto borghese

Ma veniamo al nocciolo del discorso dell'architetto borghese. Indubbiamente il periodo in cui ha vissuto Fontana è un periodo difficile per la Santa Sede. Un periodo di crisi economica. Ma è anche un periodo importante, perché a dei papi dissipatori, come erano stati un po' quelli del Seicento, che poco si erano preoccupati dell'erario dello Stato, succedono alcuni papi che invece riconoscono come funzione fondamentale dello Stato della Chiesa quella di occuparsi dei poveri. Sia Innocenzo XI Odescalchi (1676-1689), successivamente beatificato, sia Innocenzo XII Pignatelli (1691-1700) hanno introdotto questa tematica con forza. Durante questi pontificati, addirittura, si afferma che il patrimonio della Chiesa è un patrimonio che appartiene ai poveri e che, quindi, lo Stato della Chiesa ha il compito di amministrarlo bene. E il fatto di poter dimostrare che era stato amministrato bene costituisce uno degli obiettivi fondamentali della politica pontificia[6]. Tutto ciò, insieme allo spirito che poi culminerà con l'Illuminismo e che vede una certa autonomia della classe borghese, produce in Carlo Fontana una sensibilità e una adozione di forme linguistiche estremamente semplificate. Anche su questo punto troviamo in Fontana una certa ambiguità, perché la sua personalità mostra due facce. Da una parte abbiamo visto la fonte battesimale di San Pietro, dove c'è un po' di tutto, però messo alla rinfusa. Dall'altra vediamo il meraviglioso cortile dei vecchi dell'ospizio

6. C. Fontana, Cortile dei vecchi del San Michele a Ripa (1708-1713).

del San Michele a Ripa (fig. 6) che è un esempio di semplicità assoluta, ma anche di capacità di amministrare la semplicità. E in questo chiaramente Borromini era maestro, si pensi al cortile grande dei Filippini, perché se è l'architetto più originale del barocco, è anche l'architetto che custodisce il culto della semplicità e dell'operazione artigianale che altrove si perde. Ancora Fontana lo vediamo contemporaneamente impegnato in opere più convenzionali: dalla sala di lettura della biblioteca Casanatense (la cui l'attribuzione è ancora discussa), al riutilizzo della tematica della semplicità per la facciata di Santa Margherita in Trastevere, che è sicuramente un modello per l'architettura del Settecento.
Ma c'è un'identità artistica di Carlo Fontana? Questa è una domanda che bisogna porsi. Sicuramente c'è, però non è facile da individuare. Perché mettendo insieme tutte le opere, si vedono cose divergenti, a volte anche contrapponibili.
Prendiamo la Cappella Cybo che è considerata un po' uno dei suoi capolavori[7]. In cosa questa cappella si distingue rispetto alla prassi corrente dell'architettura delle cappelle romane? Anzitutto una probità tecnica, una capacità estrema di finitura, direi. Questa è una delle cappelle che, a parte la cupola, è tutta realizzata con incrostazioni di marmo autentico, come pure di marmi antichi. E attaccare del marmo sopra i pennacchi, che sono superfici sferiche, è tutt'altro che facile. Quindi abbiamo un'esibizione di capacità tecnologica. Abbiamo anche una ripresa di temi che appartengono alla grande tradizione, dal Cinquecento al barocco, tutto questo sempre lavorato con un distacco, con una capacità di sottrarsi a qualunque tentazione di ingenuità.
Altri esempi di architetture che dimostrano la sua capacità di adattamento, e anche l'estrema flessibilità del suo stile, sono alcuni progetti esteri destinati al centro Europa. Probabilmente il più significativo è quello redatto per il conte del Liechtenstein e destinato alla sua proprietà di Landskron in Boemia. Questo grande edificio è un altro esempio di grammatica razionalista. Il complesso edilizio quadrilatero è caratterizzato da una cupola sopraelevata, che è un'altra delle contraddizioni della sua architettura: infatti Fontana sconsigliava ai suoi allievi di adoperare la cupola, se non per le architetture religiose. Se questo dogma viene osservato nel Palazzo Borromeo all'Isola Bella, dove però segue in parte un progetto di Andrea Biffi (1645-1686)[8], viceversa quando gli capita di costruire integralmente un grande palazzo, ci mette sopra una cupola. Tuttavia, questa cupola corrisponde a una sua intuizione, perché vediamo che questa tendenza a sviluppare verso l'alto l'edificio ritornerà in modo molto felice a Montecitorio. Ecco quindi la cupola, negata teoricamente, ma affermata praticamente.
In effetti Fontana è un amante della teoria. Ha scritto numerosi libri, alcuni di grandissimo interesse, come il *Tempio Vaticano* o quello sull'*Anfiteatro Flavio*[9]. Sono libri di erudizione, in cui si vede un'organizzazione del lavoro di ricerca che precorre tempi moderni. Anche in questo senso si può parlare di un architetto borghese, perché lui non solo assume delle persone per fare delle ricerche, ma addirittura assume un poeta, Francesco Posterla, per scrivere i sonetti composti per celebrare le sue opere architettoniche[10].
Da tutto ciò si evince che non dobbiamo guardare a Fontana come un assente dalla storia dell'architettura. Non è assente, sicuramente. Non è assente perché tra l'una e l'altra di queste sue operazioni, spesso di carattere strategico, per conquistare sempre più potere, la sua vocazione di architetto emerge in qualcosa di sostanzioso. Simmetria, senso delle proporzioni lo sostengono in numerosi progetti, alcuni purtroppo non realizzati, come quello per la villa dei Grimani a Martellago vicino Venezia. L'edificio, che Bernardo Vittone (1704-1770) ha inserito nel suo trattato[11], è estremamente affascinante, perché unisce una ricerca geometrica molto avanzata. Nella villa c'è infatti una distinzione di spazi protagonisti e spazi secondari racchiusi in una composizione volumetrica di straordinaria armonia. Sappiamo che Fontana era uno studioso di proporzioni, sappiamo addirittura che era un maniaco delle regole. Nel suo libro sul *Tempio Vaticano* c'è un'esplorazione sulle proporzioni che veramente raggiunge una complessità e una finezza incredibili. E tutto questo poi riesce in certi casi a trapelare felicemente.
Un altro aspetto straordinario di Carlo Fontana è quello della sua attenzione per il paesaggio. Quando mai un architetto si è interessato del paesaggio? Sono rarissimi in genere. In alcuni casi si ricorreva ad architetti pittori, che ovviamente hanno una sensibilità tutta speciale. Ma, come nel caso del restauro della Torre Olevola al Circeo non abbiamo un architetto pittore, ma un architetto che guarda allo spazio in cui verrà inserito l'edificio. Un'altra cosa che dobbiamo a Fontana è di aver rappresentato lo straordinario ponte dell'Abbadia presso Castro nel viterbese. Esiste ancora, ed è effettivamente uno dei punti più belli del paesaggio della Tuscia.
Ma il vero capolavoro di Carlo Fontana è la Casa di correzione dei minorenni all'interno del grande Ospizio di San Michele: quest'ultimo complesso, che pure in parte è stato realizzato da Fontana, era stato invero iniziato da Mattia De Rossi (1637-1695). Anche nei confronti di Mattia De Rossi, Fontana è stato molto rapace. Come ha tolto a Rainaldi la chiesa di Santa Maria in Montesanto, così ha levato a Mattia De Rossi l'Ospizio di San Michele; e dopo ha costruito il carcere dei minorenni, che considero il suo capolavoro. La grande dimensione di questo intervento fontaniano è legato alla carità verso i poveri. Come è noto, la politica pontificia per fare un ospizio dei poveri aveva scelto in un primo tempo il

7. C. Fontana, Casa di correzione del San Michele a Ripa (1701-1704), prospetto esterno.



8. *C. Fontana, Casa di correzione del San Michele a Ripa (1701-1704), prospettiva interna.*

grande Palazzo del Laterano. Successivamente viene individuata l'area di Trastevere. Tuttavia, nell'ospizio i poveri potevano entrare e lavorare, ma non uscire, quindi fondamentalmente era un grande edificio di reclusione e riabilitazione.
Già dal prospetto esterno del carcere (fig. 7), oggi purtroppo parzialmente trasformato, si può percepire la complessità dell'organismo architettonico; un organismo che per certi aspetti si richiama alla semplicità borrominiana: infatti, queste finestre quadrate sono riprese di peso dal convento dei Trinitari. Però, dietro questa organizzazione di bucature si legge la distinzione delle funzioni. Anzitutto si può notare come la parte superiore, che è una specie di coronamento, sia sostanzialmente un lucernario. In pratica è un corpo di fabbrica che ha il solo scopo di ospitare delle volte e di far filtrare la luce verso lo spazio centrale, che spesso è stato utilizzato come *location* di celebri film, specialmente in epoca di neorealismo. Una straordinaria incisione ci fa comprendere come le celle siano ordinate come i palchetti di un teatro (fig. 8), mentre al centro c'è un grande spazio che era destinato al lavoro, in particolare al lavoro di tessitura. Per lavorare come tessitori, ovviamente, i reclusi dovevano essere controllati e avevano i ceppi ai piedi. Comunque sia, questa severità era inquadrata all'interno di una visione che Carlo Fontana ha avuto il grande merito di esprimere con chiarezza. Nella medesima incisione si può notare come in fondo ci fosse un altare, quindi questo grande spazio è anche una chiesa dove si possono celebrare dei riti religiosi. Dall'altra parte c'era il luogo delle punizioni. In sintesi, ciascuno degli abitanti di queste celle era in grado di mettere in rapporto sinistra e destra, perdizione e salvezza, punizione e partecipazione collettiva. Quindi si tratta di un edificio in cui il significato permea l'edificio, ma non attraverso le allegorie o l'iconologia. Qui sta nascendo qualcosa di diverso: cioè riuscire ad esprimere dei contenuti senza bisogno di rappresentare dei simboli e delle allegorie. Dunque qui veramente si sente un'aria nuova che appartiene al secolo che sta nascendo. Un'aria nuova che indubbiamente Carlo Fontana riesce a cogliere con finezza. Naturalmente, come in tutte le cose che rispondono soprattutto alle esigenze della ragione, c'è una grande freddezza in questa architettura. Ma, nello stesso tempo, c'è questa scala umana così accuratamente descritta. E anche quegli elementi di ferro, che potrebbero sembrare dei consolidamenti e invece sono originali, sono espressione di una sensibilità, e, ritengo, siano tra le cose più belle che Fontana abbia saputo darci.
Per chiudere, non posso non trattare del grande regalo che Fontana ha fatto ai romani, cioè il Palazzo di Montecitorio (fig. 9). Questo palazzo viene così descritto da un sonetto di Giuseppe Gioacchino Belli (1791-1863):

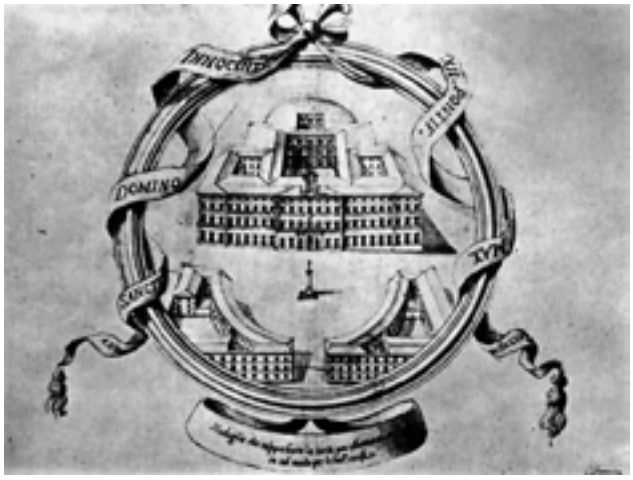
"Fra ttutti li ppiù mmejjjo palazzoni
Monte-scitorio è un pezzo siggnorile.
Tiè bbanderola, orlologgio e ccampanile,
Co un grossissimo par de campanoni.
Ventiscinque finestre, e ttre portoni
Fra cquattro colonnette incise a ppile,
Du' cancelli de fianco, un ber cortile,
Funtana, scala reggia e ggran zaloni"[12].

Tutte queste cose apprezzate dal Belli in realtà non c'erano nel progetto originario del palazzo che era stato pensato da Bernini per la famiglia Ludovisi (fig. 10). E, nello specifico, Bernini aveva fatto un grande palazzo gentilizio con due Ercoli che presiedono l'ingresso con una inedita convessità che è una forma di collegamento

Dall'alto: 9. *C. Fontana, Curia Innocenziana (1695), incisione di G.B. Piranesi.* 10. *G.L. Bernini, progetto di Palazzo Ludovisi (1653-1664), dipinto di M. De Rossi.*

con i movimenti del corpo umano, perché prima di abbracciare spesso si arretrano indietro le braccia in modo invitante. Sicuramente il volume dell'edificio è un invenzione berniniana, ma quello che ha fatto Carlo Fontana è di tradurlo in un edificio pubblico: la Curia Innocenziana (fig. 11). Si potrebbe affermare che Fontana si rende conto che questa continua, e un po' assillante, presenza di edifici nobiliari a Roma era tale, in un certo senso, da mettere in crisi il senso collettivo della città.
La Curia Innocenziana è un'espressione di una nuova sensibilità. E qui effettivamente bisogna riconoscere che Fontana si dimostra un precursore. Certo Carlo Rainaldi è un architetto di prima grandezza; Fontana non lo è, però ha la capacità di annusare lo spirito nuovo, un modo diverso di vedere la città. E pensate che è talmente convinto di questa visione, che adopera con il papa una strategia tra le più incredibili. Quando Fontana propone a Innocenzo XII di trasformare questo edificio, rimasto incompiuto, in sede dei tribunali, il papa gli risponde piccatamente: «ma come ti permetti di chiedermi di spendere più di quanto posso». Per riuscire a far diventare questo edificio sede dei tribunali, la strategia di Fontana è prima di proporne l'uso come magazzini, poi di convincere il papa affermando che, se si fosse trasformato in tribunali, conseguentemente si sarebbe potuta imporre una tassa a tutti coloro che adoperavano il tribunale, e gli introiti sarebbero andati quindi ai poveri. Naturalmente il papa annuisce e infine accetta. Tuttavia, l'*entourage* papale costringerà Fontana a rinunciare alla dimensione originaria del progetto e lui dovette incassare. Alla fine dirà che forse sarebbe costato di meno se fosse stata realizzata nella pienezza della sua visione. L'intuizione di Fontana era quindi di trasformare il precedente edificio iniziato da Bernini, che era nato come palazzo gentilizio, in un edificio pubblico, ricco di spazi adatti ai tribunali; e poi di inquadrarlo all'interno della città attraverso una piazza semicircolare che avrebbe creato anche lo spazio più adatto a valutare le qualità di questo edificio.
Dalle tavole del progetto fontaniano si percepisce come per abbracciare completamente i due spigoli della facciata berniniana è proporzionato il cerchio della struttura urbanistica. Ovviamente l'edificio sorge in mezzo a incredibili difficoltà. La cronaca che ne fa Fontana nel suo *Monte Citatorio* è una cronaca impressionante, perché ci sono sei capitoli, uno di seguito all'altro, in cui non parla altro che di difficoltà[13]. Nella parte conclusiva del testo si parla anche di opere buone, chiaramente fatte da lui. Questa sua capacità di auto-promozione e di auto-commiserazione è veramente straordinaria. E fa comprendere come, anche in questo senso, Fontana sia un precursore. È un precursore di un artista oramai pienamente inserito nell'ambito della società, appartenente a una classe che rivendica dei diritti e che si lamenta di non essere sufficientemente presa in considerazione.
Senza dubbio nel progetto per il Palazzo di Montecitorio ci sono tante fasi diverse. Ma la fase finale si caratterizza attraverso lo splendido campanile a vela. Questo è veramente un capolavoro, perché riesce a trasformare il senso di un edificio facendone qualcosa che appartiene alla città. L'immagine delle campane è evidentemente una immagine che richiama un significato collettivo; perché la campana è fatta per far sentire il proprio suono il più lontano possibile. E queste campane suonavano non soltanto i tempi dei Tribunali, ma anche l'apertura delle scuole, quindi intorno si sentiva questo scampanio quando iniziava l'attività scolastica. Tutto ciò ci fa capire che Roma stava diventando una città in senso moderno.
L'edificio è anche dotato di sorprendenti raffinatezze estetiche, fatte di particolari che si potrebbero dire geniali. Ecco, di nuovo, iconologia allo stato puro si può ritrovare nella terminazione del campanile a vela, che contiene una clessidra, che rappresenta la "ruit hora", cioè il tempo che vola (fig. 12). E qui si vede come il campanile a vela di Montecitorio dialoghi con gli altri elementi emergenti del panorama di Roma e sia quindi uno di quei fuochi urbani che Bernini notava quando contrapponeva il panorama di Parigi a quello di Roma. Certamente all'epoca di Bernini

Da sinistra: 11. *C. Fontana, Curia Innocenziana in piazza di Montecitorio, da C. Fontana,* Discorso sopra l'antico Monte Citatorio*, Roma 1694 (II ed. 1708), incisione (prospettiva dall'alto inclusa in un cerchio), di A. Specchi.* 12. *C. Fontana (da G.L. Bernini), banderuola di Palazzo di Montecitorio, già Curia Innocenziana (1695), foto P. Portoghesi.*



13. *P. Portoghesi, proposta di ricollocazione della fontana di Montecitorio nell'area dell'ingresso al parcheggio della Camera dei Deputati.*

la terminazione di Montecitorio ancora non c'era, però è evidente che in questo caso Fontana ha sentito proprio l'aria della città e ha saputo esprimere questa presenza di un edificio pubblico nel modo più chiaro, più semplice e più convincente.
Legata a Montecitorio, come è noto, vi è una delle storie più negative della famiglia Fontana, perché quando si dovette innalzare la colonna Antonina vennero consultati Carlo e suo figlio Francesco Fontana (1668-1708) e nello stesso tempo il capomastro Pietro Giacomo Patriarca. Il capomastro consigliò di cerchiare la colonna di ferro, per difenderla, e poi di farla cadere liberamente, perché non era più il marmo che avrebbe sofferto ma il ferro che la rivestiva. Carlo Fontana, invece, fiero di essere discendente, anche se non diretto, di Domenico, volle rievocare la storia dell'innalzamento dell'obelisco di San Pietro. Egli venne costruendo così un castello per caratteristiche simile a quello petriano, ma la colonna salì di pochi centimetri e cadde ben due volte. Quindi, alla fine, è molto probabile che, a causa di questo spettacolare innalzamento, contrapposto alla saggia soluzione dell'artigiano, abbia ricevuto diverse fessurazioni. E un argutissimo commentatore mostrò un cartello quando andarono a visitare la colonna con scritto sopra "unum e trinum". Voleva dire che la colonna si era sfasciata in tre pezzi[14].

Questo contributo si chiude con una proposta in parte estranea. Come è noto, nel cortile del Palazzo di Montecitorio, prima della sua demolizione per permettere la realizzazione della grande aula dei deputati, fu smontata la fontanella di Carlo Fontana e ricollocata a pezzi dentro un magazzino comunale[15]. Personalmente vorrei ribadire in questa sede una mia proposta di rievocarla con la sistemazione di un nuovo spazio pubblico per nascondere gli orrori delle case mezze demolite e dei muri che racchiudono il parcheggio dei deputati al fianco della piazza di Montecitorio. Di fronte a un fondale verde, che coprirebbe le case demolite che si affacciano sulla piazza, vi sarebbe il traguardo prospettico della fontana ricostruita nella sua forma originale (fig. 13).

Note

1 L. Pascoli, *Vita de' Pittori, Scultori, ed Architetti Moderni*, 2 voll., Roma 1736, II, pp. 542-550.

2 Sui ritratti di Borromini si vedano le schede relative in *Francesco Borromini e l'universo barocco*, catalogo della mostra (Roma, 1999-2000), a cura di R. Bösel e C.L. Frommel, 2 voll., Milano 1999, II, pp. 15-17.

3 Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, vol. 46, c.101 e *Copie dei diplomi onorifici*, ms. 35. Una trascrizione dell'elenco dei titoli è contenuta in: C. Ruggero, *Disegni di memorie funebri per Carlo e Francesco Fontana eseguiti da Filippo Juvarra "amatissimo discepolo"*, in *Studi sui Fontana. Una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco*, a cura di M. Fagiolo e G. Bonaccorso, Roma 2009, pp. 385-398: 398.

4 Sui catafalchi funebri progettati da Carlo Fontana si rimanda al contributo di Barbara Tetti in questo volume.

5 R. Wittkower, *Arte e Architettura in Italia 1600-1750*, Torino 1993 [ed. or. Harmondsworth 1958], pp. 321-325.

6 Sull'argomento si veda lo studio di G. Curcio, *Il buon governo e la pubblica felicità: architetture per la città e lo stato*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Settecento*, a cura di G. Curcio e E. Kieven, 2 voll., Milano 2000, I, pp. XI-XXXVII.

7 Si veda all'uopo il contributo di Fabio Colonnese contenuto nel presente volume.

8 Cfr. G. Bonaccorso, *Dalla realizzazione al modello didattico: la sequela dei progetti per palazzo Borromeo a Isola Bella da Carlo Fontana a Filippo Juvarra*, in *Filippo Juvarra 1678-1736, architetto dei Savoia, architetto in Europa*, *vol. 2: Architetto in Europa*, atti del convegno (Torino, 2011), a cura di E. Kieven e C. Ruggero, 2 voll., Roma 2014, II, pp. 81-93.

9 Per una disamina della produzione teorica di Fontana si veda almeno il classico: H. Hager, *Le opere letterarie di Carlo Fontana come autorappresentazione*, in *In Urbe Architectus. Modelli Disegni Misure. La professione dell'architetto. Roma 1680-1750*, catalogo della mostra (Roma, 1991-1992), a cura di B. Contardi e G. Curcio, Roma 1991, pp. 155-203.

10 Per un profilo biografico di Francesco Posterla, il quale era regolarmente stipendiato per le sue composizioni da Carlo Fontana si veda: G. Bonaccorso, *L'architetto e le collaborazioni letterarie: Carlo Fontana, Francesco Posterla e Carlo Vespignani*, in *Studi sui Fontana*, cit., pp. 141-170.

11 B. Vittone, *Istruzioni diverse concernenti l'officio dell'architetto civile …*, II, Lugano 1766, tav. XXXII.

12 Giuseppe Gioachino Belli, sonetto 1282 del 7 giugno 1834.

13 C. Fontana, *Discorso sopra l'antico Monte Citatorio situato nel Campo Marzio, e d'altre cose erudite ad esso attinenti*, Roma 1694 [II ed. 1708].

14 Sulle vicende dell'innalzamento si veda: N. Marconi, *L'eredità tecnica di Domenico Fontana e la Fabbrica di San Pietro: tecnologie e procedure per la movimentazione dei grandi monoliti tra '500 e '800*, in *Studi sui Fontana*, cit., pp. 45-56.

15 Sulla storia dei ricollocamenti della fontanella di Montecitorio si veda da ultimo: L. Cardilli, *Un monumento dimenticato. La fontana della Curia Innocenziana,* in *La festa delle arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi*, a cura di M. Bevilacqua, V. Cazzato e S. Roberto, 2 voll., Roma 2014, I, pp. 492-497.

Carlo Fontana e Bernini

Marcello Fagiolo

Nel primo decennio della sua attività, Carlo Fontana entra in contatto con varie personalità di artisti e committenti, avviando una navigazione fra diversi poli e modelli culturali. Appena sfiorato dalle esperienze borrominiane, inizia un breve rapporto con Pietro da Cortona per essere subito dopo calamitato nella sfera berniniana ed entrare poi in rotta di collisione con Carlo Rainaldi. Ma passiamo subito ad analizzare alcuni momenti delle esperienze legate alla regìa di Bernini, ovvero al suo paradigma progettuale.

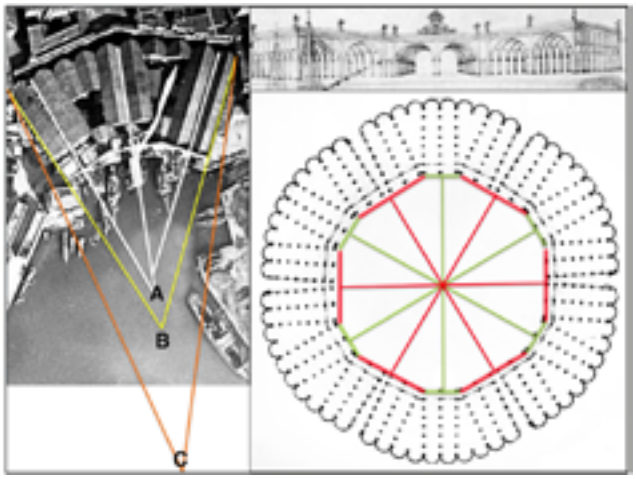
L'Arsenale di Civitavecchia

Nel 1659 viene posta la prima pietra dell'Arsenale, l'opera che forse vede il massimo coinvolgimento di Carlo nei cantieri berniniani, come attestano vari suoi disegni di progetto e di studio[1]. Carlo va più volte a Civitavecchia come direttore dei lavori, seguendo soprattutto le delicate fasi di distruzione d'un tratto delle mura di Urbano VIII e del contemporaneo sbancamento per realizzare la metà posteriore dell'Arsenale (fig. 1C). Va notato anzitutto che il porto, risalente a Traiano, doveva essere stato attentamente considerato come archetipo per il Colonnato di San Pietro, concepito come piazza-porto, con l'antimurale corrispondente al "terzo braccio"[2]. Si tratta a mio avviso di uno dei momenti più alti della concezione scenografica di Bernini. L'Arsenale era concepito in stretta correlazione col Forte di Bramante, terminato da Michelangelo, e anche col Faro o Lanterna che dominava l'antemurale del Porto (fig. 1A). Al di là dell'elaborata composizione architettonica coi tre corpi a due campate, appare di estremo interesse che l'opera sia concepita per una visione frontale dal mare (figg. 1-3). L'Arsenale si manifesta come una sorta di isola galleggiante al modo della Fontana dei Fiumi, con gli spazi che si ripercuotono e moltiplicano seguendo lo schema ideale dei cerchi concentrici che si irradiano nell'acqua. La concezione scenografica appare evidente nelle prospettive di Giulio Cerruti (fig. 3B) che esagerano enfaticamente la struttura a trittico per consentire una veduta tridimensionale da un fianco all'altro dell'Arsenale, veduta che ritengo possibile soltanto da un punto di vista molto più lontano. Nella aerofotografia anteriore alla distruzione si percepisce una leggera imperfezione nella convergenza dei tre corpi a trittico, che indico nella foto con la lettera "A" (fig. 3A); nel punto "B" viene individuata la convergenza delle pareti alle estremità, mentre la lettera "C" indica un punto più lontano dal quale si sarebbero potute osservare le fiancate. Ma il punto di vista da cui sarebbero meglio apparse le fiancate appare ancora più lontano, e comunque da questo punto le tre fronti del trittico apparirebbero comprese fra due linee parallele in alto e in basso. La struttura a trittico

1A. *Veduta di Civitavecchia, disegno, 1700 ca., Roma, Bibl. Corsiniana, ms. Corsini 662.* 1B. *G. Cerruti, Arsenale di Civitavecchia in costruzione, disegno, Bibl. Apostolica Vaticana,* Chigi, *P VII 12, f. 28.* 1C. *C. Fontana, retro dell'Arsenale di Civitavecchia in costruzione, disegno, Bibl. Apostolica Vaticana,* Chigi, *P VII 12, f. 31.*

va considerata come parte di un poligono a dodici lati[3] che qui presento in modo sperimentale e approssimativo con sei lati minori e sei lati maggiori (fig. 3C). Un altro elemento necessariamente scenografico era il pavimento in salita come un palcoscenico, dovuto alle esigenze di far scivolare a mare le navi al momento del varo. Il disegno prospettico di Cerruti servì come base sia per la medaglia di fondazione del 1660 sia per i due quadri di Viviano Codazzi recentemente ristudiati da Francesco Petrucci, e fu a sua volta modello per l'incisione di G.B. Falda del 1665-1667 (fig. 2B)[4]. Il primo quadro di Codazzi in Palazzo Chigi ad Ariccia presenta due galeoni con le armi di Alessandro VII, alla presenza di Mario e Agostino Chigi

2A. *V. Codazzi, veduta dell'Arsenale di Civitavecchia, olio su tela, Ariccia, Palazzo Chigi.* 2B. *G.B. Falda, Arsenale del porto di Civitavecchia, incisione, 1665-1667 ca.* 2C. *V. Codazzi, Capriccio con Arsenale e portico, olio su tela, già Roma, Christie's.*



3A. *Arsenale di Civitavecchia. Antica foto aerea con individuazione della convergenza delle mezzerie (A) e dei lati esterni (B). Le fiancate dell'Arsenale sono percepibili da un punto di vista più lontano (C).* 3B. *G. Cerruti, veduta dell'Arsenale, disegno, Bibl. Apostolica Vaticana,* Chigi, *P VII 12, f. 29.* 3C. *Schema virtuale della pianta dell'Arsenale moltiplicata sei volte fino a costituire un poligono irregolare di 12 lati; elaborazione M. Fagiolo.*

e del cardinale Flavio Chigi; il quadro successivo (datato 1668, già collez. Busiri Vici) celebrerebbe la partenza per Candia di Giovanni Pichi, luogotenente generale della marina pontificia (1667). È stato poi individuato un terzo quadro, un *Capriccio* con una veduta più ravvicinata e angolata dell'Arsenale che si rispecchia nelle acque di un porticciolo (fig. 2C)[5]. Nell'ambito dell'attività di Codazzi troviamo vari quadri con scene di porto (anche con fari sullo sfondo che ricordano la Lanterna di Civitavecchia, fig. 4B)[6] e soprattutto un quadro con *La guarigione del lebbroso* in cui la presenza di una stretta navatella – al centro di uno spazio ispirato all'antica architettura termale – impone il trattamento "per angolo" delle due navate adiacenti con volte a crociera (fig. 4C)[7]. Si tratta peraltro di un motivo già sperimentato da Giovanni da San Giovanni nel salone di Palazzo Pitti a Firenze (1635-1636) dove i lati brevi appaiono appunto "sfondati" da due navatelle divise da piloni e aperte verso i paesaggi figurati; e si possono aggiungere alcuni *Capricci* di Alberto Carlieri (1672-1720)[8] che sembrano rendere un duplice omaggio a Codazzi e al San Giovanni. La scelta del modulo di due navate nell'Arsenale determina il motivo del *pieno in* asse, che conosciamo come motivo caratterizzante dell'asse trasversale di Sant'Andrea al Quirinale (figg. 5A-B): tale asse, imperniato sul pilone centrale fra due cappelle visibili "per angolo" è notevolmente suggestivo, anche se meno scenografico rispetto all'asse longitudinale della chiesa imperniato sul "teatro" del presbiterio[9]. Già nel 1966 notavo che «la fabbrica rappresenta un'autentica scenografia trionfale, un inno all'industria marinara, e la sacralità del lavoro era rimarcata dall'impianto vagamente ecclesiastico dell'interno, con le doppie navate terminanti in absidi»[10]; ma soprattutto l'episodio costituisce una *ouverture* alla "veduta per angolo" codificata da Ferdinando Galli Bibiena nel trattato del 1711 e da lui sperimentata a partire dal 1687 (e poco prima dal fratello Francesco; va segnalato, fra l'altro, che Ferdinando soggiornò a Roma nel 1670)[11]. Nel repertorio di scenografie dei Bibiena, e in particolare di Giuseppe, troviamo ad esempio una "Corte regia" con architettura a trittico che esalta le prospettive angolari dei due corpi a doppio ordini di loggiati (fig. 4D)[12] e un «Banchetto in luogo magnifico» con un immenso salone ottagonale imperniato su una galleria prospettica centrale affiancata da due gallerie "per angolo" (fig. 4E)[13]. Ma va notato che questo tipo di veduta era già stato impiegato da Bernini per ovvie esigenze prospettiche nei "palchetti" della Cappella Cornaro, i quali costituiscono una sorta di approfondimento illusionistico delle pareti laterali (fig. 5C-D). La struttura scenografica a trittico trova a mio avviso un precedente significativo nel teatro ottagonale, delineato da Joseph Fürttenbach nel 1650, con quattro scene in diagonale che potevano essere fruite contemporaneamente dagli spettatori, a similitudine di quanto avviene virtualmente nel "Banchetto" di Giuseppe Galli Bibiena. La struttura a trittico, non infrequente in Bernini, trova peraltro un precedente significativo nelle tre cappelle votive di San Gregorio al Celio[14]. Ritengo infine che Carlo Fontana abbia introiettato l'esperienza dell'Arsenale in un suo innovativo progetto di edificio a matrice triangolare e dunque con facciate 'a trittico': il "Casino per Venetia" (1689)[15], che a sua volta costituisce la matrice di ispirazione per il progetto di Carlo

4A. *V. Codazzi, veduta dell'Arsenale di Civitavecchia, Ariccia, Palazzo Chigi, particolare.* 4B. *V. Codazzi, capriccio architettonico con veduta di un porto ispirato a Civitavecchia, olio su tela, già a Roma, Galleria C. Lampronti (da G. Sestieri 2015).* 4C. *V. Codazzi, Cristo guarisce il lebbroso, olio su tela, già a Londra, Sotheby's.* 4D. *G. Galli Bibiena, Corte regia, Firenze, Uffizi, Disegni, n. 6466s.* 4E. *G. Galli Bibiena, Banchetto in luogo magnifico, da Architetture e prospettive, 1740.*

Stefano Fontana per una chiesa triangolare (presentato all'Accademia di San Luca nel 1721-1722)[16].

Roma antica e moderna: dal Colonnato di San Pietro ai progetti per il Colosseo

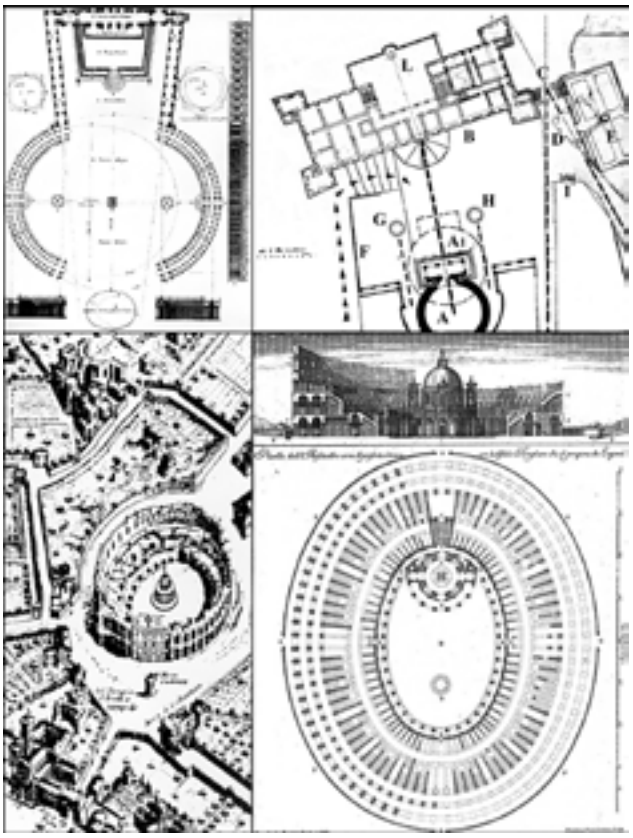
Carlo Fontana visualizza sulla pianta del Colonnato berniniano l'ingombro del Colosseo (fig. 6A), la massima fabbrica teatrale dell'antica Roma che si rivela dunque inferiore al "teatro del mondo" della piazza: e si tratta del chiaro indizio di una progettazione del moderno a emulazione dell'antico[17]. I progetti di Bernini per una grande piazza porticata sono concepiti in sintonia con le grandi piazze colonnate dell'antichità, dal Foro ovale di Gerasa al Foro circolare di Costantinopoli, voluto da Costantino come baricentro della "nuova Roma"[18]. Scriveva nel 1661 Niccolò Sagredo: «La fabbrica dei colonnati che cingono la piazza di S. Pietro sarà una cosa che rappresenterà come una immagine dell'antica grandezza romana»[19]. Leon Battista Alberti e altri trattatisti come Cesariano descrivono il Foro con portici e fontane, talvolta coronato di statue e con un obelisco al centro. In rapporto al valore trionfale del nuovo Foro cristiano, va ricordata una descrizione del Foro di Augusto con «due portici, in ciascuno de quali Augusto dedicò le statue di tutti coloro, che trionfanti erano tornati a Roma»[20]. Di notevole interesse è anche il *Forum Nervae* che nell'arbitraria ricostruzione di Sallustio Peruzzi[21] presenta una piazza inscritta all'interno di una circonferenza (secondo una costruzione geometrica che Fontana riprenderà nel *Templum Vaticanum* per individuare la posizione del "terzo braccio" del Colonnato, facendo centro sull'obelisco e prendendo come raggio la distanza della facciata maderniana) nonché due bracci curvilinei in sintonia con quelli berniniani. In generale, tutti i Fori Imperiali si pongono come straordinario museo di forme avvolgenti e complesse; ma, se Bernini attinge con determinazione a questo tipo di memoria storica, la volontà di ripresa formale è sicuramente associata a una volontà di ripresa tipologica e ideologica: il Colonnato è veramente l'ultimo dei Fori Imperiali, il *Forum christianum* antistante al tempio del Divo Pietro e adiacente al *Palatium.* In rapporto al *Palatium* la piazza berniniana, concepita come anfiteatro o circo, rivela l'intrinseca connotazione di *piazza palatina* o *stadio palatino.* La connessione tra stadio e *Palatium* – esaltata dalla realtà archeologica dello stadio adiacente ai *Palatia* imperiali nonché del sottostante Circo Massimo – è un motivo ricorrente nella storia dell'ideologia neo-imperiale dei grandi palazzi del Cinque e Seicento. Si pensi al prototipo del Cortile del Belvedere, vero e proprio stadio ai piedi del *Palatium* dei papi, o anche al progetto colossale di Giuliano da Sangallo per annettere piazza Navona al palazzo Mediceo di Leone X, progetto ripreso proprio da Bernini con la ristrutturazione dell'antico stadio di Domiziano come piazza di corte per il Palazzo Pamphilj, attraverso la sistemazione della fontana-obelisco, insieme "spina" circense e monumento personale a Innocenzo X (il papa progettava di trasferire nella piazza il *Palatium* apostolico e parte della Curia pontificia). In vista del giubileo del 1675 Bernini, come è noto, sottopose a Clemente X un progetto di consacrazione del Colosseo[22] che si ispirava alle consacrazioni mariane di grandi monumenti antichi come il Pantheon o le Terme di Diocleziano, oltre che al "Circo cristiano" di piazza Navona (fig. 6C). Il progetto prevedeva di chiudere «solamente gli archi con alcuni muri forati, per potersi godere anco da fuori la parte interiore; e per renderlo a tutti Venerabile e Santo». La facciata verso Roma aveva tre arcate: le prime tre inferiori per l'ingresso «con tre ferrate, e sopra quella di mezzo un'Iscrittione e ne' tre archi superiori si dipingesse il Coliseo con molti SS. Martiri trionfanti, e sopra questi archi si ergesse una gran Croce, vessillo e trofeo de' SS. Martiri, e che una simil facciata si facesse anco, d'una sola arcata, verso S. Giovanni in Laterano; disegnando parimenti nel centro del Coliseo, ove prima era l'Ara, o Altare, ove si sacrificava a Giove, un piccolo Tempio, per non impedire la gran machina, in onore de' SS. Martiri»[23]. La "facciata" verso Roma è identificabile lungo l'asse longitudinale del Colosseo, nelle tre arcate che nella pianta di Roma del Falda (1676) appaiono sormontate da una croce, unico intervento realizzato nell'anno giubilare insieme alla chiusura con cancellate delle arcate al piano terreno. Ripropongo qui[24] una visualizzazione della "facciata" con i due ordini di arcate che rimandano anche a facciate di chiesa a doppio portico. Il "piccolo Tempio" al centro dell'arena viene a sacralizzare in quel punto la tradizione più o meno leggendaria di un'ara consacrata a Giove: Bernini riprese forse il modello del Tempietto bramantesco di San

In alto: 5A-B. *G.L. Bernini, Sant'Andrea al Quirinale, Roma, pianta e veduta dell'interno, foto C. Marconi. Il "pieno in asse" (evidenziato nella pianta) determina le "vedute per angolo" delle cappelle.* In basso: 5C-D. *G.L. Bernini, Cappella Cornaro in Santa Maria della Vittoria, Roma, foto C. Marconi. Le vedute "per angolo" dei palchetti coi defunti Cornaro.*

Pietro in Montorio (a cui si ispirava negli stessi anni per il Ciborio nella Cappella del Sacramento in San Pietro), forse anche considerando che il Tempietto bramantesco doveva essere a sua volta inserito in un cortile circolare, concettualmente analogo all'arena ovale del Colosseo. Del resto, lo stesso Colonnato di San Pietro, concepito come Teatro dei Santi e dei Martiri, riproponeva nel suo impianto ovale il confronto con l'Anfiteatro Flavio[25]. Così recitava l'iscrizione apposta nel 1675: «nell'Anfiteatro Flavio, non tanto illustre per la grandezza et artificio dell'opra, e per la memoria degli antichi Spettacoli, quanto per il sangue d'infinitissimi Martiri, entra, o rispettoso passagiere; e, nell'augusto monumento della Romana Grandezza inasprita dalla barbarie de' Cesari, ammira e prega gli Eroi della Cristiana Fortezza»[26]. Agli anni 1676-1679 risalgono i primi progetti di Carlo per la creazione di un Santuario dei Martiri, vicenda documentata nel volume *L'Anfiteatro Flavio* (pubblicato postumo a L'Aia nella ricorrenza giubilare del 1725, fig. 6d). Il progetto definitivo[27], elaborato verso il 1696, contava forse di essere realizzato in vista del giubileo del 1700, e poi venne aggiornato fin verso il 1707. Il Santuario presenta una serie di elementi lungo l'asse longitudinale dell'arena, riprendendo l'altra idea del de' Tomasi di disporre lungo tale asse tre cappelle dedicate a Sant'Ignazio, Sant'Almachio e a "tutti i Santi Martirizzati"[28]. Al di là del fornice d'ingresso, Carlo dispone nell'arena una Fontana sul modello della *Meta sudans* (di cui restavano i ruderi all'esterno del Colosseo), con una meta conica affiancata da quattro *Virtù*, corrispondenti agli *Evangelisti* disposti sulla cupola della chiesa intorno alla *Fede cattolica trionfante*[29]. La fontana rimanda esplicitamente alla «Meta d'ogni Circo e Teatro intorno alla quale s'aggiravano le Bighe e le Quadrighe»; ma la fontana veniva per di più sublimata dall'acqua "sacra" che doveva scorrere in segno di purificazione, assimilando l'arena al quadriportico dell'antica Basilica Vaticana incentrato sulla fontana della Pigna che rimandava appunto all'acqua di rigenerazione e resurrezione[30]. La chiesa circolare in onore della *Ecclesia Triumphans* costituiva una sorta di secondo 'fuoco' dell'arena ovale, pareggiando con la statua della *Santa Fede* l'altezza dell'anfiteatro. Per il suo rapporto con le gradinate sceniche la chiesa appare in sintonia con la combinazione proposta in antico da Pompeo nel primo teatro in muratura da lui costruito a Roma: dove il Tempio di Venere si impostava al culmine della platea, la quale diventava una sorta di scalinata monumentale d'accesso al Tempio. Il progetto costituisce una fase intermedia in un itinerario di grandi idee di riconsacrazione del Colosseo che da Sisto V conduce ai progetti di Carlo Fontana. Dopo la minaccia di demolire parzialmente il Colosseo per spianare la nuova strada tra il Laterano e il Campidoglio, nel settembre 1587 Sisto V aveva infatti manifestato il pensiero «di risarcirlo tutto e dedicarlo un giorno al culto divino con una piazza bella d'ogni intorno senza invidia di quelle bellezze de suoi primi architetti e fondatori»[31].

La "piazza di corte" di Ariccia

Nella progettazione della piazza di Ariccia, a partire dal 1662 si propone la proficua sinergia fra le visioni spaziali e urbanistiche di Bernini e di Carlo (fig. 6B)[32]. È sicuramente Bernini a fissare la posizione della chiesa in rapporto al Palazzo, in una partita a scacchi tra *Palatium* e *Chiesa palatina* col bilanciamento finale dettato dalle leggi della visione. La ricostruzione della Collegiata dell'Assunta di fronte al Palazzo Chigi (ristrutturato con la direzione di Carlo) determina la formazione di una "piazza di corte" chigiana: si tratta d'una piazza chiusa trapezoidale, a cui si accedeva attraverso un percorso dalla parte inferiore del paese (da Porta Romana), con una visione progressiva del palazzo e della chiesa, ovvero dalla Porta Napoletana con visuali oblique e dinamiche verso la chiesa. Verso Genzano la piazza era chiusa da un fronte edilizio con l'oratorio di San Nicola e lo Stallone chigiano, mentre verso Roma si apriva con un affaccio sul panorama, verso Albano e Roma (la piazza verrà purtroppo sventrata con la costruzione dei viadotti ottocenteschi, perdendo buona parte del suo valore spaziale). Il Bernini "paesaggista" si rivela anche nella concezione del palazzo, impostato sul retro sopra a un banco roccioso, modellato naturalisticamente come la Fontana dei Fiumi, e a dominio di un vasto parco di caccia sistemato con sentieri tortuosi, quasi preromantici. Non fu realizzato invece il progetto del giardino pensile, progettato da Carlo in collegamento col piano nobile del Palazzo Chigi, sull'esempio del Palazzetto Venezia a Roma. La prima idea era di ricostruire la chiesa a ridosso del palazzo, ma poi venne arretrata per ottenere la nuova piazza, squadrata e livellata attraverso movimenti di terra e sostruzioni. La chiesa diventò immagine sacrale del paese, col *Pantheon marianum* che subentrava al culto antico di *Diana Aricina*, mentre i portici costituivano i 'Propilei' del feudo chigiano (sarà proprio Bernini,



6A. *C. Fontana, pianta di piazza San Pietro, con evidenziato all'interno il perimetro del Colosseo, da* Tempio Vaticano, *1694.* 6B. *G.L. Bernini, studio per la sistemazione della "piazza di corte" di Ariccia (disegno di C. Fontana, BAV; elaborazione M. Fagiolo). Abbiamo evidenziato l'asse maggiore chiesa-palazzo, gli assi minori tra le fontane, l'intercapedine tra chiesa e paese e il percorso di avvicinamento dalla parte inferiore del paese. A) Assunta A1) Prima ipotesi per il sito della chiesa B) Palazzo Chigi C) Porta Napoletana, con visuali verso le strade del paese D) Oratorio di San Nicola (distrutto) E) Progetto per un giardino pensile F) Muro di terrazzamento verso il panorama G-H) Fontane in piazza I) Fontana delle Tre Cannelle L) Fontana del Palazzo sull'affaccio verso il parco.* 6C. *Restituzione schematica del Colosseo col progetto di Bernini per trasformarlo in Tempio dei Martiri; elaborazione M. Fagiolo.* 6D. *C. Fontana, progetto di trasformazione del Colosseo in Santuario dei Martiri, sezione e pianta, da* L'Anfiteatro Flavio, *1725.*

seguito da Carlo, a sistemare con portici le testate-propilei del tridente di piazza del Popolo a Roma). La chiesa, affondata nel corpo del paese, ne è distaccata dalle quinte che creano una intercapedine e occultano il retro. L'idea sembra riflettere i progetti berniniani per l'isolamento del Pantheon e capovolge la situazione del colonnato di San Pietro: non è più la grande chiesa che stende le sue braccia per accogliere la citta e l'universo, ma è al contrario il paese a stringersi intorno alla collegiata, serrandola al modo in cui una parete può inalveolare una colonna. L'abbraccio non si riversa sull'orbe cristiano ma si ripiega sulla stessa chiesa. Qualche concordanza con il Colonnato vaticano: la modulare partizione di lesene binate come nei "corridori" di San Pietro (non mancano neppure aperture finestrate e una balaustra, schiacciata a bassorilievo); le statue che avrebbero dovuto coronare la balaustra, come si vede in una stampa edita dal De Rossi; le due fontane, spostate in corrispondenza dell'intercapedine.

Dalla Fontana di Lanuvio al Fonte battesimale di San Pietro

Nel 1675 Filippo Cesarini incarica Carlo di riorganizzare il sistema idrico di Lanuvio, con l'acquedotto e la sua Mostra, la Fontana degli Scogli fuori le mura, quasi una porta rustica davanti alla Porta Romana[33]. I due serpenti che si abbeveravano ai getti d'acqua rimandano sia al modello berniniano della Fontana dei Fiumi sia all'antico Tempio di Giunone Sospita, veneratissima a Lanuvio per la sua fama di guaritrice e a cui si collegava l'antro del serpente o del drago, descritto nella *Storia degli animali* di Eliano e in un poema di Properzio: «Lanuvio è da tempo antico sotto la tutela di un annoso drago: la sacra discesa sprofonda in una bocca tenebrosa…»[34]. Non manca peraltro un riferimento alla Fontana degli Scogli, mostra rustica dell'Acqua Paola in Vaticano, ideata da Maderno. Il Battistero della Basilica Vaticana, realizzato fra il 1690 e il 1699, fu occasione di incontri e scontri fra vari architetti, nonché fra Carlo Fontana, vincitore del concorso, e Carlo Maratti, autore della pala col *Battesimo di Cristo*[35]. Il Fonte battesimale (fig. 7A) costituisce un epilogo rispetto alla triade di grandi opere bronzee berniniane: il *Baldacchino*, la *Cattedra* e il *Ciborio della Cappella del Sacramento* (fig. 7B-C). Carlo, anzi, auspicava per la sua opera un esito sicuramente migliore, dato che le tre opere berniniane risultavano «offese, et annegrite nella propria indoratura per essere indurate ad uso di spadaro non resistente a quell'ambiente così umido», e suggerisce alla deputazione cardinalizia di «indorare quela Machina d'Oro macinato di zucchini con Mercurio a fuoco, che haverebbe ottenuto quell'indoratura più perfetta, e perpetua»[36]. Il successo dell'opera consentirà a Carlo nel

7A. *C. Fontana, Fonte Battesimale della Basilica Vaticana (1690-1699).* 7B. *G.L. Bernini, Baldacchino e Cattedra di San Pietro in Vaticano.* 7C. *G.L. Bernini, Ciborio della Cappella del Sacramento in San Pietro in Vaticano.*

8A. *C. Fontana, Fonte Battesimale della Basilica Vaticana, prospetto e sezione, da* Tempio Vaticano*, 1694. P. e G.L. Bernini, Fontana della Barcaccia, Roma. 8C. Fontana della Navicella sul Celio (1518-1519); G. Della Porta, Fontana della "Terrina", Roma; con coperchio aggiunto dopo il 1622.* 8D. *P. Ligorio, Isola-nave Tiberina nella Fontana della "Rometta" a Tivoli, incis. di G.F. Venturini.* 8F. *Navicelle liturgiche porta-incenso.* 8G-H. *Roma, Santa Maria in Domnica, Navi allegoriche nel soffitto ligneo (1518-1519).*

1697 l'elezione ad "architetto di San Pietro", dunque in esplicita continuità con l'operato di Bernini[37]. Il primo progetto prevedeva, secondo Bonanni, le immagini dei *Quattro Fiumi del Paradiso*, non senza una certa sintonia con la Fontana berniniana di piazza Navona. Carlo propose subito di utilizzare il coperchio del sarcofago di porfido dell'imperatore Adriano, riutilizzato nelle Grotte Vaticane per la sepoltura dell'imperatore Ottone II. Va ricordato l'analogo reimpiego di urne porfiree in fonti battesimali come quelli del Battistero Lateranense e del Duomo di Milano. Casi analoghi connessi con l'acqua sono le urne porfiree trasformate in fontana, come in piazza Farnese. La modellazione del bacino di porfido e le due volute alle estremità del coperchio bronzeo evocano la prua e la poppa di una nave, con allusione al simbolismo della Nave della Chiesa. L'idea della nave può ricondurre a fontane come quelle di Giacomo Della Porta in Villa Aldobrandini a Frascati[38] o alla Barcaccia di piazza di Spagna (fig. 8B)[39], mentre il coperchio bronzeo è stato giustamente messo in connessione con la Fontana "della Terrina" (coperchio aggiunto nel 1622, fig. 8D)[40]. Un particolare rilievo assume a mio avviso la Fontana della Navicella sul Celio, realizzata nel 1518-1519 davanti alla chiesa Santa Maria in Domnica (fig. 8C), decorata negli stessi anni con lo straordinario soffitto ligneo che esalta lungo l'asse longitudinale lo stemma di Leone X, timoniere della Nave della Chiesa, e una duplice allegoria mariana con navi sulle onde: la nave sormontata dal tempio con l'iscrizione "Dominus firmamentum" (simbolo della Madonna "Templum Dei", fig. 8H) e l'Arca di Noè con l'iscrizione "Spes nostra salve" (la Colomba, che si accinge a entrare nell'Arca, allude forse al mistero dell'Annunciazione e Incarnazione, fig. 8G). E, in ogni caso, la nave di salvezza sul mare allude sicuramente al simbolismo del Battesimo oltre che al potere soterico di Maria. Si può pensare poi alla Fontana di piazza San Pietro rinnovata da Maderno col suo coperchio squamato (da ricondurre alla Fontana della Pigna, già nel quadriportico della basilica costantiniana) e poi duplicata da Bernini. E Carlo doveva essere anche a conoscenza dell'idea berniniana di costruire intorno alla Colonna Antonina una Fontana in forma di nave, a similitudine dell'Isola Tiberina, modellata in antico in forma di nave. Una referenza essenziale è l'Isola-Nave proposta da Pirro Ligorio nella "Rometta" di Villa d'Este a Tivoli con volute alle due estremità, a sintetizzare l'immagine di una nave antica (fig. 8E). Il Fonte battesimale appare comunque concepito come una Fontana con stelo che si innalza in una sorta di bacino ovale. Non manca una certa analogia con l'Arca di Noè realizzata in forme effimere per festeggiare l'elezione di Innocenzo X (in relazione al simbolismo araldico della colomba pamphilia, fig. 9B), e va ricordato che Carlo verrà invitato nel 1697 a realizzare nel porto di Anzio in onore di Innocenzo XII una nave in forma di Arca di Noè in evidente tangenza con l'impianto del fonte battesimale (fig. 9C). La preziosità del coperchio e del basamento fanno pensare per di più alla amplificazione di un oggetto liturgico, e in particolare a una navicella portaincenso (fig. 8F), e non è un caso se navicelle di questo tipo ovvero lucerne paleocristiane in forma di navicella, con raffigurazioni di serpenti a prua o a poppa, si ricollegano all'immagine ligoriana dell'Isola-Nave consacrata appunto al serpente di Esculapio, simbolo di medicina e di *salus* (fig. 8E). Né a caso troviamo navicelle, insieme mariane e liturgiche, accanto alle due più grandi navi mariane nel soffitto ligneo di Santa Maria in Domnica, di cui abbiamo già parlato. Il medaglione sul coperchio del Fonte «rappresenta la SS.ma Triade per le parole necessarie al Sacramento del Battesimo:

9A. *C. Fontana, Fonte Battesimale della Basilica Vaticana.* 9B. *Roma, macchina pirotecnica con l'Arca di Noè in onore di Innocenzo X, incisione, 1644.* 9C. *Carlo Fontana, Nave nel porto di Nettuno in forma di Arca di Noè in onore di Innocenzo XII, disegno, 1697.*

'Baptizo te in nomine Patris, et Filii et Spiritus Sancti'»[41]. Appare evidente che il gruppo della *Trinità* intorno al globo terrestre ripropone il dialogo tra il Ciborio bronzeo berniniano e la retrostante pala della *Trinità* di Pietro da Cortona nella Cappella del Sacramento (figg. 10A-B). Non a caso collaborano al Fonte battesimale alcuni scultori che avevano lavorato nei cantieri berniniani, come Michele Maglia e Lorenzo Ottoni.

Esequie di Pedro II del Portogallo

La chiesa nazionale di Sant'Antonio dei Portoghesi viene completamente apparata nel 1707 su disegno di Carlo Fontana[42]. Al di là della facciata col ritratto in gloria del re e col consueto scenario lugubre di allegorie del Potere e di immagini di Morte e di simboli del Tempo, va notata nella controfacciata la lunetta allestita col trionfo del Sole sul Mondo (non senza riecheggiamenti del frontespizio berniniano del 1652 con l'*Aquila tra il Sole e la Terra*) attorniata dalle allegorie dei Quattro Continenti sopra a un grande cartiglio berniniano attorniato da *Dominio* e *Autorità*. L'allestimento dell'interno coi quattro medaglioni appesi alle paraste e i quattro pendenti dagli archi della crociera rende indubbiamente omaggio all'apparato realizzato da G.P. Schor sotto la guida di Bernini in San Pietro per la canonizzazione di san Tommaso da Villanova (1658)[43]. In quella occasione sotto le arcate erano stati inseriti 14 medaglioni colossali coi miracoli del santo "di chiaroscuro lumeggiati d'oro", dipinti da importanti pittori alle dipendenze di Schor. Collegati da drappeggi ai pilastri, i medaglioni si ispiravano a due diversi modelli antiquari: l'*oscillum*, il disco votivo oscillante che veniva appeso agli alberi o agli architravi di case e giardini, nelle feste di Bacco e dei Lari o nei riti funerari (vedi gli affreschi della "casa del Poeta Tragico" a Pompei) e l'*imago clipeata*, cioè il ritratto dentro un cerchio-scudo (*clipeus*) usato sia nei rituali funebri con l'esibizione dei volti degli antenati sia per celebrare le virtù degli uomini illustri[44]. Il Catafalco di Pedro II è forse l'opera più sontuosa e spettacolare di Carlo, portando a estreme conseguenze la tradizione scenografica berniniana. Il baldacchino appeso alla corona, sollevato dagli angeli, appare un'estrema evoluzione dei drappeggi-sipari del *Costantino* o della Sala Ducale. Il sarcofago viene sorretto dagli scheletri come nel Catafalco Beaufort, dove la piramide onoraria ideata da Bernini nel 1668 trionfava sulle immagini della Morte e del Tempo. La prodigiosa geometria del sarcofago, a pianta circolare come la Terra e l'Eternità (corrispondente al globo nella controfacciata e all'Ouroboros intorno all'immagine del sovrano), nella parte inferiore indica a guisa d'un tronco di cono il tumulo funerario e nella parte superiore – con movenze che ricordano il fonte battesimale vaticano – punta al busto di Pedro II, celebrato dalle Fame. Ma soprattutto l'evento si svolge nel segno della leggerezza e della sospensione: la Corona galleggia nella crociera, posandosi sul sostegno illusorio dei drappeggi, e così pure il sarcofago appare sollevato dalle immagini di Morte. E tutto sembra designare l'idea della trasparenza: lo sguardo può oltrepassare il tumulo fino a scorgere l'altar maggiore sullo sfondo, mentre l'Ouroboros è cornice trasparente del re e la Corona lascia permeare lo spazio al disotto verso l'abside e al disopra verso la cupola.

10A. *C. Fontana, Fonte Battesimale della Basilica Vaticana, particolare del coperchio.* 10B. *Roma, il Ciborio berniniano della Cappella del Sacramento in San Pietro davanti alla Trinità di Pietro da Cortona.*

Note

1 Per l'Arsenale si vedano soprattutto: M. e M. Fagiolo Dell'Arco, *Bernini. Una introduzione al "Gran Teatro" del barocco*, Roma 1966, p. 71; M. Fagiolo dell'Arco-M. di Macco, *Bernini e Carlo Fontana: l'Arsenale di Civitavecchia*, «Arte Illustrata», 4, 1971, 43-44, pp. 26-41; R. Foschi, *Il porto di Civitavecchia: vicende d'un fulcro urbano*, «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», 1975, 97-114, pp. 141-160; G. Curcio-P. Zampa, *L'Arsenale di Civitavecchia: da struttura funzionale ad architettura*, «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», n.s., 1990-1992, 15-20, pp. 707-716.

2 Dopo talune osservazioni preliminari (cfr. M. Fagiolo-M.L Madonna, *La Casina di Pio IV in Vaticano. Pirro Ligorio e l'architettura come geroglifico*, «Storia dell'Arte», 1972, 15-16, pp. 237-281) si veda A. Marino, *Un modello architettonico e politico per piazza San Pietro: il "porto di mare"*, «L'Architettura», 1976, 243, pp. 552-559.

3 Vedi A. Busiri Vici, *L'Arsenale di Civitavecchia di Gianlorenzo Bernini*, «Palladio», 3, 1956, pp. 127-136.

4 F. Petrucci, *Un dipinto ritrovato e alcune considerazioni su una perduta architettura berniniana: l'Arsenale di Civitavecchia di Viviano Codazzi*, in *La Festa delle Arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo,* a cura di V. Cazzato, S. Roberto e M. Bevilacqua, 2 voll., Roma 2014, I, pp. 396-402.

5 La tela (già Roma, Christie's, 5-12-1995) è pubblicata da G. Sestieri, *Il Capriccio architettonico in Italia nel XVII e XVIII secolo*, 3 voll., Roma 2015, I, p. 327.

6 Vedi il Capriccio architettonico già nella Galleria antiquaria Lampronti a Roma, in Sestieri, *Il Capriccio*, cit., vol. I, p. 366; analogo ma più fantasioso il Capriccio nella Galleria Nazionale d'Arte Antica di Roma (firmato "VC, Roma 1664"; G. Sestieri, vol. I, p. 168).

7 Passato in asta da Sotheby's, Londra, 9 dic. 2010, n. 215 (olio su tela, cm 99x135; attribuz. di D.R. Marshall).

8 Segnaliamo almeno tre Capricci col *Suicidio di Cleopatra* (pubblicati da Sestieri, *Il Capriccio*, cit., I, pp. 170-172): il primo a Roma, collez. Ambrosi; il secondo già Venezia, San Marco aste, 29-2-2010; il terzo a Bologna, Galleria antiquaria Nobile.

9 M. e M. Fagiolo dell'Arco, *Bernini*, cit., p. 111.

10 Ivi, p. 71; v. anche Fagiolo dell'Arco-di Macco, *Bernini e Carlo Fontana*, cit.

11 Fagiolo dell'Arco-di Macco, *Bernini e Carlo Fontana*, cit.

12 Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 6466s.

13 Incisione in *Architetture e Prospettive*, 1740, parte VI, 6. Il disegno relativo (cm 32x49), secondo quanto mi segnala Marinella Pigozzi, si trovava tempo fa in collezione Cesarini Sforza a Terlago (provincia di Trento).

14 M. e M. Fagiolo dell'Arco, *Bernini*, cit., p. 165; vedi anche Fagiolo dell'Arco-di Macco, *Bernini e Carlo Fontana*, cit.

15 Per un'analisi dei disegni relativi a questo progetto, vedi A. Braham-H. Hager, *Carlo Fontana. The Drawings at Windsor Castle*, London 1977, pp. 107-109.

16 Ivi, p. 108

17 Cfr. M. Fagiolo, *Arche-tipologia della piazza di S. Pietro*, in *Immagini del Barocco. Bernini e la cultura del Seicento*, atti del convegno (Roma, 1981), a cura di M. Fagiolo e G. Spagnesi, Roma 1982, pp. 117-132; Id. *Roma barocca: i protagonisti, gli spazi urbani, i grandi temi*, Roma 2013.

18 Per una connessione tra il ruolo del Colonnato berniniano e quello del Foro di Costantinopoli vedi C. Norberg-Schulz, *Genius Loci. Paesaggio ambiente architettura*, Milano 1979, p. 152. Per l'idea di piazza S. Pietro come "nuovo Foro" vedi A. Haus, *Der Petersplatz in Rom und sein Statuenschmuck: neue Beiträge*, Berlin 1970.

19 Vedi M. e M. Fagiolo Dell'Arco, *Bernini*, cit., p. 280.

20 B. Marliano, *Topographia Urbis Romae,* Roma 1544; nuova ediz. *Le antichità di Roma,* Roma 1622, p. 117.

21 Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Disegni 687v, 656v (vedi A. Bartoli, *I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze,* 6 voll., Roma 1914-1922, figg. 653, 707, 709).

22 Si vedano: M. di Macco, *Il Colosseo. Funzione simbolica, storica, urbana,* Roma 1971; H. Hager, *Carlo Fontana's project for a Church in honour of the "Ecclesia Triumphans" in the Colosseum,* «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 36, 1973, pp. 319-337; M. Fagiolo, *Il giubileo del 1675 e i progetti di consacrazione del Colosseo*, *in Roma dei Giubilei,* a cura di W. Pocino, Roma 2000, pp. 181-194.

23 C. de' Tomasi 1675, citato da di Macco, *Il Colosseo,* cit., p. 83.

24 Ho pubblicato questa ricostruzione in *Roma 1300-1875. La città degli Anni Santi. Atlante*, catalogo della mostra (Roma, 1984-1985), a cura di M. Fagiolo e M.L. Madonna, Milano 1985, pp. 274-75. Si può proporre una ricostruzione leggermente diversa (con la croce nell'arcata centrale fra le due arcate con scene di martirio) sulla base della cronaca del Diario Cartari-Febei del 30 ottobre 1675 (riportata da Hager, *Carlo Fontana's project*, cit., 1973, p. 324).

25 Si veda Fagiolo, *Arche-tipologia*, cit.

26 L'iscrizione è riportata e tradotta in C. Fontana, *L'Anfiteatro Flavio*, L'Aia 1725, Libro IV, cap. 21.

27 Il progetto è illustrato da alcuni disegni conservati nel Soane's Museum di Londra e dalle tavole de *L'Anfiteatro Flavio.* Si vedano soprattutto i seguenti studi di Hager: *Carlo Fontana's project*, cit.; Id., *Carlo Fontana and the Jesuit Sanctuary at Loyola*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 1974, pp. 280-89; Id., *Le opere letterarie di Carlo Fontana come autorappresentazione*, in *In Urbe Architectus. Modelli, disegni, misure. La professione di architetto. Roma 1680-1750*, catalogo della mostra (Roma, 1991-1992) a cura di B. Contardi e G. Curcio, Roma 1991, pp. 155-203; H. Hager, *Inquiries into Bernini's Architectural Legacy*, in *Saggi in onore di R. Bonelli*, «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura» 1992, pp. 693-706; C. Fontana, *L'Anfiteatro Flavio*, edizione anastatica del manoscritto nel Museo di Roma, ed. a cura di H. Hager, Roma 2002.

28 Il de' Tomasi proponeva di ripulire il Colosseo e «girarlo d'un picciolo e semplice muro, solo ornato d'alcuni merletti, o palle, con un Portone Magnifico con sua ferrata, iscrittione et arma, e di dentro stoccare la Chiesetta di S. Ignatio e farne un'altra simile all'altro lato orientale dedicata a S. Almachio, e se ne potrebbe fare una terza dedicata a Tutti i Santi martirizzati in detto luogo a fondo dell'Anfiteatro di rimpetto al portone, che verrebbe in mezzo alle due; e sarebbero come tre Cappellette valendo l'anfiteatro per una vastissima Chiesa» (memoria citata da di Macco, *Il Colosseo*, cit., pp. 84-85).

29 Scrive Carlo Fontana: «nel finimento del Tempio fossero, invece di Lanternino, quattro Statue rappresentanti gli Evangelisti, che sono le quattro basi fondamentali della nostra religione; e più superiormente la Santa Fede cattolica trionfante». La composizione rimanda al progetto di L.B. Alberti, al tempo di Nicolò V, per erigere davanti a S. Pietro l'obelisco vaticano sorretto da quattro Evangelisti e sormontato dal Salvatore.

30 Per le connessioni con la piazza S. Pietro e con la Pigna, vedi Hager, *Carlo Fontana's project*, cit., pp. 333-34; per il simbolismo della fontana-ciborio della Pigna rimando a quanto ho scritto in M. Fagiolo-M.A. Giusti, *Lo specchio del paradiso: il giardino e il sacro dall'antico al Novecento*, Milano 1998, pp. 31-34.

31 "Avviso di Roma" del 2 settembre 1587, citato da C. D'Onofrio, *Le fontane di Roma*, Roma 1962, p. 86. Per il progetto sistino rimando al mio studio *Da Domenico a Carlo Fontana: i progetti per le Colonne coclidi, le Mete e il Colosseo*, in *Studi sui Fontana*, a cura di M. Fagiolo e G. Bonaccorso, Roma 2009, pp. 13-38.

32 Una biografia di fine Settecento precisa meglio il progetto sistino: «Avrebbe voluto innalzare in mezzo del Culiseo una Chiesa, in cui i religiosi di quattro monasteri, che si sarebbero fabbricati sotto i portici, o scale di disimpegno di quel superbo anfiteatro, avrebbero successivamente e senza interrompimento celebrato i divini uffizj» (*Storia cronologica de' Papi da S. Pietro all'odierno Pontificato di Pio VI*, Genova, 1798, p. 451). Prendendo per buona questa notizia, il progetto sistino, affidato forse a Domenico Fontana, appare di enorme ambizione, con la progettazione di una enorme "macchina da pregare" che avrebbe esorcizzato fantasmi del paganesimo attraverso la celebrazione ininterrotta di messe e cerimonie. Si vedano soprattutto M. e M. Fagiolo Dell'Arco, *Bernini*, cit., e T.A. Marder, *La chiesa del Bernini ad Ariccia*, in *Bernini architetto e l'architettura europea del Sei-Settecento,* atti del convegno (Roma, 1981), a cura di M. Fagiolo e G. Spagnesi, 2 voll., Roma 1983-1984, I, pp. 255-277.

33 Vedi la scheda di G. Lerza in Aa.Vv., *Atlante del Barocco in Italia. Lazio 1*, Roma, Roma 2002, pp. 153-154, e S. Zani, *L'opera di Carlo Fontana nei Castelli Romani*, Roma 2004.

34 Danneggiata dal bombardamento del 1944, la Fontana di Lanuvio è stata malamente ricomposta. In origine i blocchi di peperino erano scialbati in color travertino. I conci sono posizionati ad arco, con al centro una sorta di chiave di volta, come ha chiarito Zani, *L'opera*, cit.

35 Vedi Braham-Hager, *Carlo Fontana*, cit., pp. 39-51 e figg. 4-21.

36 Braham-Hager, *Carlo Fontana*, cit., p. 50.

37 In verità Carlo Fontana sembra ignorare la diffidenza di Bernini per una doratura perfetta, documentata dai suoi pareri sulla statua del *Filippo IV* in S. Maria Maggiore (vedi S. Ostrow, *Gianlorenzo Bernini, Girolamo Lucenti and the Statue of Philip IV in S. Maria Maggiore: Patronage and Politics in Seicento Rome*, «Art Bulletin», march 1991, pp. 89-118).

38 Le due fontanine hanno un precedente nei progetti del napoletano Antonio Nigrone (1575 circa; vedi C. D'Onofrio, *Le Fontane di Roma*, 3a ediz., Roma 1986, pp. 138-139).

39 Vedi soprattutto H. Hibbard, I. Jaffe, *Bernini's Barcaccia*, «Burlington Magazine», 106, 1964, pp. 159-170 e D'Onofrio, *Le Fontane*, cit., pp. 357-370.

40 Braham-Hager, *Carlo Fontana*, cit., p. 43.

41 Ivi, p. 50.

42 Ivi, pp. 98-103 e figg. 199-223. Nella collezione di Windsor si conservano ben 44 disegni, in parte utilizzati nel "libretto" del funerale, edito nel 1707. L'apparato segue quello realizzato dallo stesso Fontana nel 1702 per l'imperatore Leopoldo I in S. Maria dell'Anima (Braham-Hager, *Carlo Fontana*, cit., pp. 89-97).

43 La cerimonia fu ritenuta la più solenne «di quante canonizzazioni ne siano a memoria d'esser state celebrate in questo secolo» (relazione del "residente" fiorentino Torquato Montauto, in L. Zangheri, *Alcune precisazioni sugli apparati effimeri di Bernini*, in *Barocco romano e barocco italiano. Il teatro, l'effimero, l'allegoria*, a cura di M. Fagiolo e M.L. Madonna, Roma 1984, p. 110). Si vedano soprattutto: R. Preimesberger-M.S. Weil, *The Pamphili Chapel in S.* Agostino, «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 15, 1975, pp. 183-198; M. Fagiolo dell'Arco-S. Carandini, *L'effimero barocco. Strutture della festa nella Roma del Seicento*, 2 voll., Roma 1977-1978, I, pp. 176-180; B. Contardi, *L'immagine monetale come forma simbolica del valore: la chiesa di S. Tommaso di Villanova a Castelgandolfo*, «Storia dell'Arte», 1978, 32, pp. 83-90; *Corpus delle feste a Roma / 1. La festa barocca*, a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Roma 1997, pp. 394-399.

44 M. Fagiolo, *La España secreta de Bernini: debate político, fiestas y apoteosis*, in *Bernini. Roma y la Monarquía Hispánica*, catalogo della mostra (Madrid, 2014) a cura di D. Rodríguez Ruiz, Madrid 2014, pp. 44-73.

L'attualità della bottega di Carlo Fontana: precettistica, apprendistato e professione

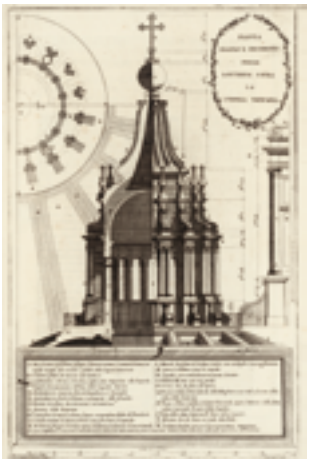
Giuseppe Bonaccorso

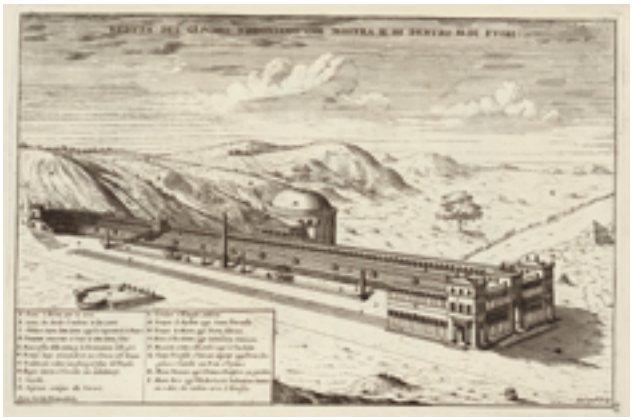
Protagonista dell'architettura romana e continentale tra la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo, Carlo Fontana viene oggi considerato un precursore dell'architetto integrale sia per la sua poliedrica attività progettuale sia per la dimensione imprenditoriale del suo atelier. La sua bottega di architettura era organizzata in senso moderno: i praticanti e i collaboratori apprendevano la professione lavorando accanto a Fontana. Il loro numero poteva arrivare sino a sette-otto allievi che operavano simultaneamente ed erano controllati, e diretti, da un capostudio (per molti anni impersonato da Matteo Sassi). Questi aiuti erano sovente portati a specializzarsi in alcuni dei diversi campi che componevano il variegato puzzle della professione architettonica[1]. Tra gli allievi di Fontana si possono infatti annoverare: dal rilevatore al perito idraulico, dal disegnatore al collaboratore che esegue ricerche bibliografiche, dall'esperto di cantiere al cartografo[2]. In tal modo i progetti usciti dall'atelier Fontana si distinsero per un'attenzione alla razionalità e al rinnovamento tipologico, in un periodo ancora contraddistinto dal linguaggio barocco.

Nella bottega di Fontana, analogamente a quanto accade oggi nei grandi studi di progettazione, si ideavano così simultaneamente progetti residenziali, religiosi, interventi territoriali a vasta scala, restauri e consolidamenti, progetti di riuso di edifici antichi e studi sulle architetture del passato. Tutto questo confluiva frequentemente in volumi monografici firmati dallo stesso architetto ticinese. I progetti, redatti nel suo studio alla Colonna Traiana (fig. 1), erano destinati a località spesso molto lontane da Roma[3]. Carlo, in questo caso, se otteneva l'incarico, inviava dei suoi giovani a seguire il cantiere o, in altri casi, spediva il progetto che in seguito veniva poi eseguito da maestranze autoctone. Come antesignano di una moderna *archistar*, anche lo stesso Fontana era invitato in alcune corti molto lontane da Roma per fornire pareri o progetti, in taluni casi, molto ambiziosi. Per ottenere tali prestigiose committenze, Fontana quindi non disdegnava di intraprendere lunghi e articolati viaggi per visionare, parlare, incontrare e proporre a facoltosi richiedenti le sue architetture che anticipavano tipologie legate all'idea di una nuova società moderna e una più coerente città. Probabilmente, in tutto questo ardore propagandistico, vi era la voglia di emulare il suo maestro Gian Lorenzo Bernini e il suo celebre viaggio parigino che lo aveva condotto da Luigi XIV; ma pure le strategie urbane di Alessandro VII Chigi, che lo stesso Fontana aveva potuto osservare, studiare, recepire e trasfigurare in parte nei suoi progetti urbani migliori.

Fontana, coadiuvato e accompagnato dai suoi allievi migliori, intraprese sovente dei lunghi viaggi che toccarono località quali Firenze, Siena, Milano, Bergamo, Como, Arona, Rancate, Stresa, Lodi, Genova, Livorno, Civitavecchia, e certamente Urbino, Verona, Venezia ma anche alcuni centri della costa adriatica e tante altre località ancora non note alla storiografia[4]. Quando poi la distanza non lo permetteva, Carlo inviò per "posta" altri progetti da eseguirsi "chiavi in mano" in diverse località europee, tra cui Loyola, Praga, Landskrom e Vienna. Progetti, alcuni dei quali, poi effettivamente realizzati (e alterati) dalla manodopera locale, sovente supportata dalla contemporanea presenza di un cospicuo nucleo di maestranze ticinesi[5]. Come accade sistematicamente oggi per gli architetti affermati, anche Carlo Fontana, parallelamente agli impegni della sua professione, dedicava buona parte del suo tempo all'insegnamento. Tanto impegno didattico lo portò in breve tempo a ricoprire un ruolo centrale nell'Accademia di San Luca, dove per un lungo periodo la sua cerchia (formata da suo figlio Francesco e dai

1. *Casa e studio Fontana nella strada dello Spirito Santo presso la Colonna Traiana, Roma (foto scattata prima delle demolizioni novecentesche).*





Sopra: 2. *C. Fontana, Casa di correzione del San Michele a Ripa, Roma (1701-1704), veduta interna prima del restauro (da* Il San Michele a Ripa Grande*, a cura di F. Sisinni e C. Mocchegiani Carpano, Roma 1991, p. 79).* A sinistra, dall'alto: 3. *C. Fontana, «incavallatura per le volte del Vaticano», da C. Fontana,* Il Tempio Vaticano e la sua origine*, Roma 1694, p. 413, incisione di A. Specchi.* 4. *C. Fontana, pianta, prospetto e sezione del lanternino della cupola della Basilica Vaticana, da Fontana,* Il Tempio Vaticano*, cit., p. 337, incisione di A. Specchi.* In basso: 5. *C. Fontana, ricostruzione del Circo di Nerone alle pendici del Monte Vaticano, da Fontana,* Il Tempio Vaticano*, cit., p. 413, incisione di A. Specchi.*

suoi più stretti collaboratori) indirizzarono i corsi accademici e le prove finali.
Grande motivatore e insegnante, Fontana aveva immaginato anche una nuova scuola di formazione architettonica (la cosiddetta Accademia Albana) dove le attitudini architettoniche degli allievi si dovevano coniugare con la conoscenza letteraria, scientifica, musicale e antiquaria[6]. Per far conoscere i suoi progetti, Fontana spesso intraprendeva progetti editoriali complessi, sovente autopromozionali e anche autofinanziati (che purtroppo non tutti arrivarono alla stampa). In queste imprese Carlo coinvolgeva e stipendiava direttamente letterati, eruditi, stampatori e incisori, tanto che anche loro, in questa ottica, facevano parte dell'enorme stola dei suoi collaboratori. Da questa disamina si comprende bene come la bottega di Fontana avesse superato la concorrenza di altre coeve botteghe professionali, quali quelle dei Contini, di De Rossi o di Rainaldi[7]. Anzi proprio attraverso l'autopromozione, perseguita attraverso incisioni, stampe e libri dei suoi progetti migliori, la bottega di Fontana rapidamente riuscì a calamitare un numero molto alto di studenti e collaboratori provenienti da tutta Europa e coincidenti con i nomi, ormai noti, di Johann Bernhard Fischer von Erlach, Nicodemus Tessin, Lucas von Hildebrandt, Filippo Juvarra, Alessandro Specchi, James Gibbs. Le loro opere future riprenderanno, evolvendoli, i precetti fontaniani. Infatti, la razionalizzazione del suo linguaggio architettonico unita alla realizzazione di nuove e moderne tipologie cittadine (dalle carceri agli ospizi pubblici, dalle fabbriche ai granai, dalle dogane ai porti, dagli acquedotti alle fontane)[8] consentirono a Fontana di promuovere una sorta di "internalizzazione" dell'architettura romana (fig. 2), accompagnata da una necessaria normalizzazione del disegno[9].

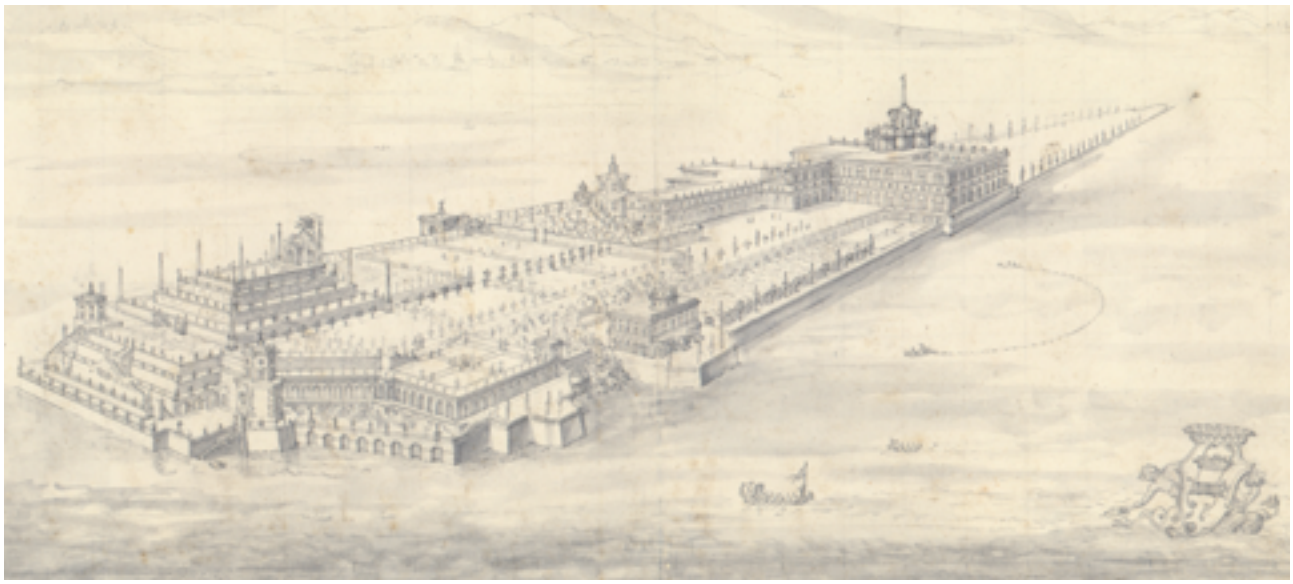
Le fasi di apprendimento dei suoi allievi

Da questo punto di vista divengono decisivi alcuni scritti di Carlo in relazione alla didattica, quest'ultima ormai necessaria per la costituzione di un nuovo ruolo che doveva ricoprire la professione dell'architetto nel volgere del XVII secolo[10]. Dalla sua cospicua produzione letteraria si possono individuare i numerosi ambiti nei quali Fontana dispiega la sua azione, dando spesso prova di una disinvolta perizia compositiva accompagnata da una vasta preparazione tecnica[11]. A queste doti si deve aggiungere una grande cultura generale e una profonda conoscenza della storia dell'architettura[12]. La figura del progettista tardo barocco, quindi, secondo la concezione del maestro ticinese, che a sua volta ricalca la tradizione vitruviana, doveva comprendere le prerogative dell'umanista, dell'artista e del tecnico e, conseguentemente, anche lo schema di apprendimento dei giovani era impostato in base a questi comuni parametri. Da queste premesse appare evidente come tali assunti siano sempre presenti nei suoi scritti d'architettura, sebbene a proposito della componente tecnico-scientifica si possa notare una varietà d'indirizzo che muta a seconda del periodo della stesura. È fuor di dubbio che Fontana intenda presentarsi come grande esperto in materia di statica, anche se la destinazione dei suoi trattati si dispiega dai committenti ai colleghi (da lui definiti "professori"), dai collaboratori alle maestranze e infine agli allievi. Mentre un fine professionale alimenta infatti i primi due scritti, non pubblicati, dedicati alla

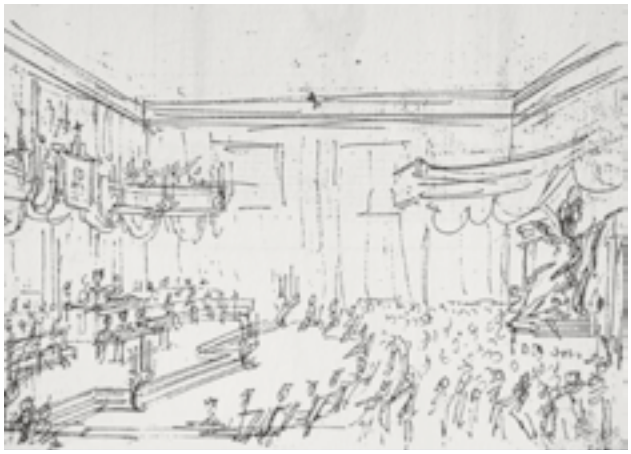
Da sinistra: 6. *P.F. Alberti, Accademia dei pittori a Roma, particolare (da* The Accademia Seminars: The Accademia di San Luca in Rome, 1590 c.-1635, *a cura di L.P. Lukehart, Washington 2009). 7. F. Fontana, esercitazione accademica di un capitello di ordine ionico moderno, 1694, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico.* 8. *F. Juvarra, pianta e prospetto di una chiesa centralizzata con campanili laterali, dono accademico, 1707, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, inv. 2150.*

cupola della Cattedrale di Montefiascone e al restauro di quella della Chiesa Nuova, furono altri gli obiettivi a cui si dirigeva Carlo con le successive pubblicazioni, destinate a competere con la tradizionale trattatistica architettonica fondata sull'asse dei vari Alberti, Serlio, Vignola, Palladio e Scamozzi. La pretesa originalità di offrire regole e trattare vari argomenti partendo dall'analisi di un singolo monumento preso ad *exemplum*, come poteva essere il caso della Basilica di San Pietro, testimonia questo tentativo di consolidare una supposta *leadership* culturale[13]. Si potrebbe dire che Fontana sottolineava l'aspetto chiarificatore del disegno, anzi tentava di ottenere un rapporto biunivoco tra parole e immagine. Le sue illustrazioni agevolano (fig. 3), infatti, la comprensione del testo, che fornisce norme facilmente decifrabili da qualsiasi categoria di lettori[14]. L'aspetto divulgativo di molti degli scritti di Fontana è da ricercare proprio nella struttura delle tavole, le quali, alla maniera di un architetto militante, contengono contemporaneamente prospetti, sezioni, scale metriche e regole geometriche che diventano indispensabili per qualsiasi professionista o aspirante tale (fig. 4). Il suo approccio all'opera è quindi prima di natura storico-architettonica, compiuto tramite una storia del luogo e l'esame del manufatto preesistente (fig. 5) e ottenuto attraverso lo studio delle fonti, ma anche mediante il rilievo. Il confronto dei risultati portava l'architetto a stendere le sue considerazioni finali[15]. Un approccio potremmo dire quasi alla Gustavo Giovannoni, solo per accentuare la presunta modernità di Fontana. Attraverso poi l'esame delle varie parti dell'edificio si facevano i vari confronti con la trattatistica rinascimentale e quindi l'edificio diveniva un *exemplum* per indicare ai giovani la strada da percorrere nella progettazione, mentre per i colleghi o per i conoscitori dei manuali da seguire sia per la professione sia per la conoscenza. Ormai è infatti universalmente noto il ruolo fondamentale ricoperto da Fontana per un coinvolgente apprendimento dell'architettura e per l'organizzazione di un moderno atelier di progettazione (fig. 6). Carlo infatti abituava i suoi aiuti a lavorare in *équipe*, costituendo collaborativi *team-works* dai quali tutti traevano benefici, sia gli apprendisti sia lo stesso Fontana, che poteva presentare dei prodotti finali che rispondevano rapidamente alle sempre più svariate richieste della committenza: dalla perizia al rilievo, dall'intervento manutentivo alla nuova costruzione, dal ripristino delle condotte idrauliche alle infrastrutture tecniche necessarie al rinnovamento della città. Da questo quadro si evince come gli allievi di Fontana divenissero presto qualificati e richiestissimi[16].

In questo senso si ricorda come l'approccio al disegno nell'atelier solitamente seguiva un preciso principio metodologico che iniziava attraverso la riproduzione dei disegni eseguiti dal maestro o da qualche collega di bottega più maturo. Quando l'allievo mostrava una certa sicurezza nella tecnica grafica e soprattutto quando l'occhio si era allenato alla valutazione dei rapporti, iniziava la seconda fase dell'apprendimento. Essa era caratterizzata dalla riproduzione diretta dal vero, tendente all'analisi di quegli elementi stilistici prima e strutturali poi, che destavano l'interesse dello stesso Fontana. A questo punto per i giovani più bravi si apriva la possibilità di salire nella scala di valutazione dell'architetto. Come è noto, documentalmente, dall'esempio di Filippo Juvarra, che, seppure accelerandola, passò attraverso tale trafila formativa[17]. Questo meccanismo dell'apprendimento a fasi progressive era tipico dell'impostazione per classi dell'Accademia di San Luca, la regolarizzazione dei cui corsi di architettura fu operata proprio da Carlo Fontana. Quindi dopo un primo periodo di studio sugli ordini architettonici (fig. 7), i giovani si cimentavano in esercitazioni grafiche, prima concentrate sul singolo manufatto (fig. 8) e in seguito su progetti a scala urbana, spesso ispirati a progetti già realizzati o solo ideati da



Fontana, come nel caso del Palazzo Borromeo all'Isola Bella, per citare un esempio ormai noto[18] (fig. 9). Proprio quest'ultimo aspetto fu una delle peculiarità della scuola fontaniana: l'abituare i suoi allievi a pensare in grande o, per usare una terminologia dello stesso ticinese, a progettare «cose eroiche». Tale atteggiamento forniva agli allievi quei mezzi espressivi che, uniti a una preparazione teorica basata sia sulle tecniche costruttive sia su un rapporto diretto con la storia, contribuirono in maniera determinante alla formazione dei migliori giovani che si affermarono nel corso del XVIII secolo sulla ribalta artistica europea. Ma tornando alle vicende didattiche dell'Accademia, si può notare come altri esercizi altamente formativi siano stati i Concorsi Clementini tenutisi presso San Luca. Come noto, i corsi di architettura presso l'Accademia si organizzavano secondo tre classi, nelle quali si approfondivano, in un crescendo di difficoltà, i molteplici aspetti della professione[19]. Mentre agli allievi della terza classe veniva impartita un'istruzione basata sul rilievo e sulla copia dei migliori modelli classici e moderni, nella seconda veniva insegnato a progettare delle tipologie edilizie che partivano dall'imitazione di esempi già esistenti. Grazie alle modifiche apportate da Carlo Fontana, più interessanti sono i programmi delle terze classi, che venivano indirizzati ad una ricerca progettuale che partendo dall'analisi del luogo portava gli studenti ad effettuare dei progetti a grande scala, abituandoli a pensare in termini di progettazione urbana. I Concorsi Clementini premiavano i migliori elaborati prodotti dagli studenti di ogni singola classe: come noto venivano assegnati premi ai primi tre classificati e la celebrazione avveniva in Campidoglio (fig. 10). A questa impostazione precettistica sia dello studio sia della formazione accademica, si doveva aggiungere una vasta produzione letteraria che era diretta non solo ai colleghi e a possibili committenti, ma tra le righe e neppure troppo celatamente si indirizzava ai suoi allievi.

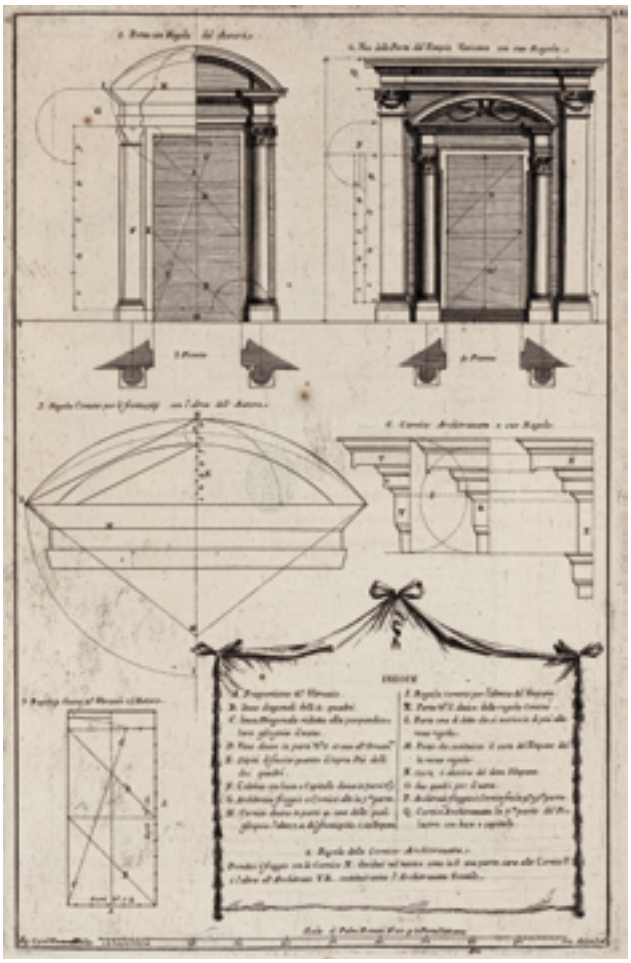


Dall'alto: 9. *J.B. Fischer von Erlach (tratta dall'incisione di C. Fontana), prospettiva dell'Isola Bella sul Lago Maggiore, inizi XVIII sec., matita, china e acquerello, Zagreb, Bibl. Universitaria e Nazionale di Zagabria, Collezione grafica, Inv. GZAS 60, tav. 46.* 10. *F. Juvarra, cerimonia accademica nella sala degli Orazi e Curiazi nel Palazzo dei Conservatori in Campidoglio.*

La letteratura fontaniana come metodologia progettuale

La forma degli scritti di Fontana varia a seconda del periodo della stesura: mentre nella prima fase, compresa tra il 1668 e il 1678, Carlo utilizzava uno stile sobrio improntato alla chiarezza al fine di dimostrare la sua competenza tecnica, solo a partire dalla seconda fase, iniziata nel 1692 con il *Discorso* dedicato al restauro del ponte Senatorio, l'architetto ticinese inaugurava una serie di apporti esterni, che lo vedevano affiancato nella scrittura del testo prima da Carlo Vespignani e in seguito da Francesco Posterla[20]. Tali collaborazioni contribuirono a un miglioramento formale del testo, ora più discorsivo e comprensibile. Fontana, già nella premessa al *Discorso del Mons. Gio: Carlo Vespignani sopra la facile riuscita di ristaurare il "Ponte Senatorio"*, affermava l'utilità di proporre ai giovani interessati allo studio dell'architettura esempi concreti di monumenti, che risultassero essi stessi esplicativi delle regole. Scorrendo il *Discorso*, Carlo descriveva l'intenzione

di Carlo Vespignani d'introdurre l'Accademia di Architettura «à S. Pietro, dove con gli esemplari delle più meravigliose Opere, che mai siano state al Mondo potranno li Virtuosi Artefici animarsi sempre più alla perfettione»[21]. Passando ai contenuti didattici, vi è innanzitutto da considerare l'intento metodologico che contraddistingue il *Tempio Vaticano*, del resto ampiamente confermato dagli studi di Hager, il quale giustamente pone in evidenza come nel trattato anche le tavole sembrano illustrare una specie di «corso speciale dedicato alla Basilica, intramezzandone i capitoli-lezione»[22]. Fontana si rendeva conto che un'opera teorica di architettura non poteva essere un'astratta speculazione filosofica. Invece, in simbiosi con la ragione della pubblicazione del libro che doveva confutare la "falsa voce" secondo la quale la cupola petriana poteva crollare, bisognava che contenesse concetti architettonici completamente aderenti alla pratica. Già nel primo libro, al capitolo II, Fontana raccomanda che le descrizioni delle migliori architetture debbano essere dimostrate dagli architetti o, in alternativa, da "istoriografi" e "pratichi" della materia al fine di commentare meglio le loro qualità, come del resto era consuetudine nell'antichità, da Vitruvio in poi[23]. Alcuni precetti che consentono al giovane di compiere i primi passi nella sua attività sono contenuti sempre nel I libro, quando Carlo raccomanda lo studio della Geometria come la «parte più essentiale delle matematiche»[24]. Fontana cerca di convincere il lettore sull'opportunità, nell'avvio della professione, di eseguire rilievi senza l'uso della prospettiva, poiché con essa non «si sarebbero potute ritrovare le precise misure, tanto per le cose superficiali, quanto per le corporee». Giustificando così la scelta di usare nelle tavole le proiezioni ortogonali, l'autore spiega che, a differenza della scenografia, che fa largo uso della prospettiva per mostrare immagini artificiose, nel progettare edifici bisogna «far vedere le giuste dilatazioni, et altezze con Piante, e Profili Geometrici, per ottenere e ricercare quello, che non si può ricevere dalla prospettiva», perché si deve sempre «aver riguardo per la precisa misura»[25].
I precetti, seppure disseminati tra le righe di tutto il trattato, sono ben riconoscibili e talvolta esplicitamente mostrati come ad esempio nel V capitolo sempre del primo libro, quando Fontana elenca sia le misure romane antiche sia quelle che definisce «misure moderne d'Architetti», fornendo così un'agile guida di carattere pratico all'avvio della professione[26]. Molto interessante, inoltre, è il capitolo successivo, nel quale Fontana elenca diversi sistemi di misura di alcuni paesi europei, mettendoli a confronto con i romani e somministrando al lettore lo strumento per compiere l'equazione delle grandezze[27]. Utilissime per il mestiere erano, per esempio, anche le «misure delle pezze di Vigne», che occorrevano nella misurazione dei terreni[28]. Carlo, quindi, tenta di sopperire a una carenza insita nella letteratura di carattere teorico attraverso la sua esperienza professionale, dedotta dai problemi che lui stesso aveva dovuto affrontare[29]. L'istinto pedagogico che contraddistingue l'opera è confermato nel capitolo XIV del libro IV dove, descrivendo la Scala Regia, Fontana coglie l'occasione per trasmettere i criteri che regolano l'inclinazione delle scale e l'esatto proporzionamento dei gradini[30]. Lo stesso



11. *C. Fontana, tavola contenente le regole per il proporzionamento delle porte, da Fontana,* Il Tempio Vaticano*, cit., p. 281, incisione di A. Specchi.*

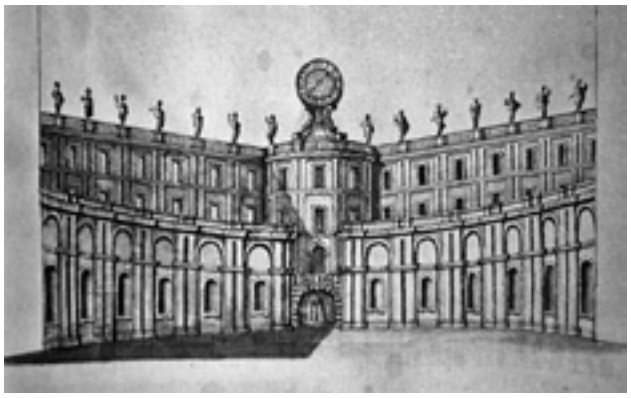
tipo di preoccupazione si ritrova nel libro V, a proposito dell'esatto dimensionamento delle porte e finestre: Fontana sente l'obbligo di fornire di nuovo una regola, accompagnando al testo l'illustrazione[31] (fig. 11). Anche per la disposizione negli ornati interni Fontana prende le mosse dalla pratica e, commentando alcuni errori commessi nella navata centrale di San Pietro, fornisce in concreto delle norme sorprendentemente precise per gli ordini, perché evidentemente rifugge da una eccessiva libertà nei loro confronti: «Si chè gli ornamenti interni de' Tempij, da questo avviso si devono disporre più moderati, e leggiadri, con essercitare quelle regole communi, che sodisfano più all'occhio, e non occultano le parti dell'opere»[32]. Carlo avverte, nel capitolo successivo, come sia importante l'uso della luce nella composizione architettonica e attraverso esempi dedotti dall'architettura classica, riferendosi specificatamente al Pantheon, ricorda come gli antichi introducevano la luce dall'alto «per discernere meglio gli oggetti»[33]. Citando il suo progetto per la Biblioteca Casanatense, Fontana si limita poi a menzionare che si deve rendere libero «il passaggio visuale senza impedimenti» (fig. 12), mentre sono da evitare i «lumi bassi»[34]. Inoltre, sempre per rimanere in tema, le raccomandazioni terminano con l'esatto proporzionamento delle finestre, portando ad esempio l'opera michelangiolesca. Il bisogno di

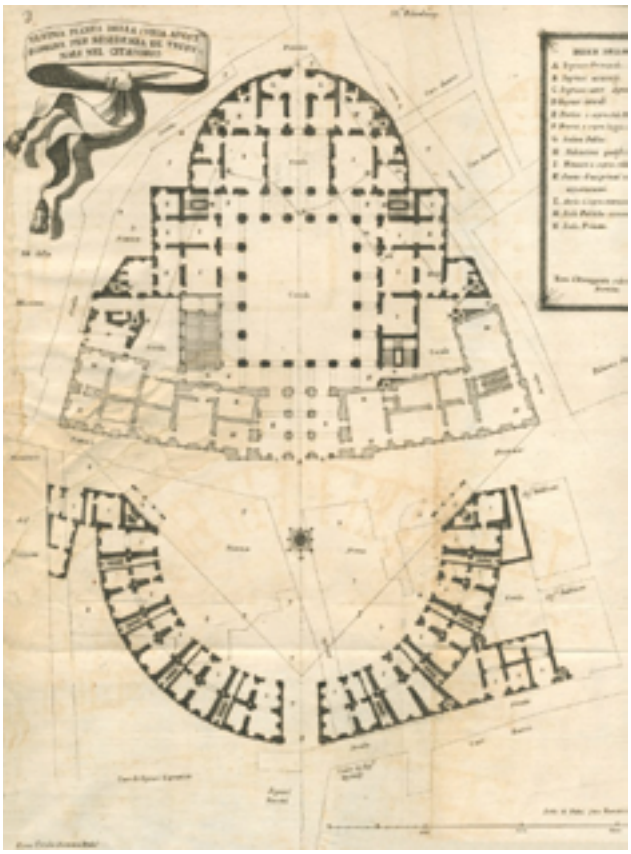
12. *C. Fontana*, *A.M. Borioni,* Biblioteca Casanatense, Roma, salone centrale, da *E. Coudenhove-Erthal*, Carlo Fontana und die Architektur des Römischen Spätbarocks, *Wien 1930, p. 48.*

utilizzare lo strumento del disegno per raffigurare le sue idee ricorre spesso anche nei libri successivi e, fra gli altri, nell'*Utilissimo Trattato delle Acque Correnti* (1696). Dato il fine dimostrativo dell'opera, Fontana vi giustifica, in questo caso, l'uso della prospettiva[35]. Analoghe considerazioni vengono poi riaffermate nel proemio dell'*Anfiteatro Flavio*, quando il maestro ticinese consiglia l'uso del rilievo per analizzare le parti rimanenti del Colosseo, il quale è stato «per così dire, anatomizato, per scoprire a' Dilettanti quelle ignote et artificiose particolarità […] col quale è stato fabricato»[36].

Le indicazioni di Fontana nelle scelte progettuali

È opportuno a questo punto prendere in esame la posizione del nostro autore nei confronti della seconda fase dell'apprendimento, quando cioè l'allievo «è ripieno d'Esperienze» e può passare ai problemi inerenti la progettazione vera e propria. Scorrendo i trattati di Fontana, infatti, viene sempre privilegiato l'aspetto compositivo, già a partire dai primi scritti. Tra le righe dei suoi testi, si può percepire l'importanza che assumevano i modelli nella progettazione, realizzati in gran copia sia per la realizzazione del Palazzo della Curia Innocenziana, sia per la macchina adibita al sollevamento dell'obelisco di Montecitorio, il quale, come afferma Fontana «si fece in Casa mia»[37]. In linea generale, Carlo ritiene molto utile l'impiego delle statue nelle fabbriche; esse erano destinate a soddisfare l'occhio e traevano la loro origine da due aspetti non secondari: primo, il mascheramento dei tetti sottostanti; secondo, un utile apprendistato per i giovani scultori (fig. 13)[38]. Anche l'aspetto vedutistico è una delle principali raccomandazioni contenute ancora nel *Tempio Vaticano*. A proposito della realizzazione dei due campanili berniniani sulla facciata di San Pietro, Fontana, pur sottolineandone la bellezza ma criticandone il posizionamento, sosteneva: «lasciando in abbandono la considerazione delle gran spese per ergere due [campanili] uguali […], benché fossero sopraposti alla Facciata, di non smisurata altezza, toglierebbero nondimeno la magnificenza alla parte più cospicua della Cuppola, per essere questi collocati più vicino all'occhio; e come primo oggetto farebbero maggior comparsa, secondo gli effetti della prospettiva […] e perturbarebbero la veduta»[39]. Proseguendo una linea d'analisi critica che prende spunto dall'impostazione didattica presente nell'Accademia di San Luca tra XVII e XVIII secolo, non di meno importanti erano le problematiche che attendevano alla progettazione urbana, riproponendo i passi pedagogici che su quest'argomento Fontana dedicava negli scritti ai suoi numerosi allievi. Un'altra fondamentale considerazione, sinora abbastanza sottaciuta, è il programma di riedificazione delle case che il maestro ticinese propone per compensare la sua proposta progettuale di demolire la spina di Borgo. La demolizione era necessaria, secondo Carlo, per creare un nuovo e ordinato mercato in continuità con la piazza sacra delimitata dal colonnato berniniano. Il suo terzo braccio rettilineo era quindi una cerniera tra un mondo sacro e un ordinato mondo commerciale. Adducendo argomenti di sanità pubblica, Fontana propone di rifare le nuove abitazioni intorno «al Tempio, fino alla sommità del Monte, dove risiede il Giardino Pontificio»[40]. Anticipando la figura dell'igienista di circa due secoli, Fontana spera così di migliorare l'igiene pubblica, intervenendo con due distinte operazioni: la prima, che prevedeva la duplicazione delle abitazioni dietro il colonnato e sopra le pendici vaticane, e la seconda, che prevedeva la realizzazione di un ampio slargo nel centro di Borgo rendendo quindi "l'aria vaticana" più salubre[41]. La progettazione della seconda piazza offre così a Fontana l'opportunità di una riflessione metodologica "allargata", capace d'includere criteri e caratteri propri di discipline differenti. Sulla scia di queste considerazioni, ancora al riguardo della progettazione urbana, si situa pertanto un'altra pubblicazione fondamentale di Fontana, il *Discorso sopra l'antico Monte Citatorio*, edita in una prima versione nel 1694 e nella seconda e definitiva edizione nel 1708 per i tipi di Buagni in Roma[42]. Tanto nel racconto dei travagli che hanno portato alla realizzazione dell'opera quanto nella descrizione del progetto, il maestro ticinese scardina in un punto essenziale il programma architettonico di Bernini e dei suoi contemporanei. Il fulcro sta nel concetto di "utilità"[43]. Fontana con la Curia Innocenziana si propone di sistemare gli uffici pubblici e i tribunali, enormemente moltiplicatisi ed estremamente gravosi per l'erario pubblico (fig. 14). L'accentramento degli uffici notarili e degli archivi, secondo Carlo, risolveva l'annoso problema della moltiplicazione e dispersione della struttura giudiziaria della città che comportava quotidianamente annosi problemi ai cittadini romani. È evidente che da una simile impostazione ne derivi una critica all'età barocca che era basata su una concezione formale, dissolta in una serie di episodi frammentari, privi di collegamento organico[44]. Si rivolge ai suoi allievi, quando spiega come le ragioni connesse alla tipologia degli edifici sono inserite in una problematica urbana. Con le parole «Per far noto il tutto a chi non è sciente» Fontana chiarisce la sua scelta di utilizzare la forma trapezoidale per la pianta della Curia la quale, per essere stata originata dalle preesistenze, non ha la forma che si richiede dalle «vere Regole Architettoniche». Rivolgendosi di nuovo ai





Dall'alto: 13. *C. Fontana, progetto del cortile della Curia Innocenziana, da A. Braham, H. Hager,* Carlo Fontana. The Drawings at Windsor Castle*, London 1977, fig. 282.* 14. *C. Fontana, Palazzo Montecitorio, già Curia Innocenziana, foto O. Savio.* 15. *C. Fontana, pianta della curia Innocenziana e della piazza antistante, da C. Fontana,* Discorso sopra l'antico Monte Citatorio*, Roma 1694 (II ed. 1708), incisione di A. Specchi.*

suoi apprendisti-lettori, l'architetto ticinese raccomanda invece l'uso del «Quadrato, o Parallelogramma, che convengono alla buona dispensatione delle Parti»[45]. Sviluppando meglio i suoi concetti, Fontana precisa: «Sogliono avere i Prospetti di simili Edificii Piazze di tale estensione, in modo che le Facciate siano minori della lunghezza, e scarsezza della Piazza, acciò in quella il Cono-visuale possa comprendere il Prospetto in angolo-retto, senza scommodo de Riguardanti, come se ne ha l'esempio del Palazzo Farnesino, ed altri in Roma; Certo è che rispetto alla longhezza dell'Edificio di cui si tratta, per darli la sua proporzionata Piazza, se li conveniva una molto più capace; onde a causa del poco sito, & obblighi delli Confini, mi hanno astretto a ridurla circolare»[46] (fig. 15). In questo secondo ambito strategico si evidenzia un tratto costante di tutte le disposizioni urbane fontaniane identificabili con la verifica ottica del progetto che, in questo caso, attraverso la scelta delle esedre per gli isolati antistanti la Curia Innocenziana, ha permesso il godimento della facciata. Scorrendo il testo, Fontana, nella continua giustificazione delle sue scelte, chiarisce ulteriormente alcuni aspetti cardini della sua teoria architettonica: regolata distribuzione interna, funzionalità, piazze ampie, cono visuale, ma soprattutto progettazione di edifici che si inseriscono in modo conveniente nella rete stradale. L'aspetto distributivo ricorre più avanti quando precisa la scelta tipologica nell'esedra: «In quella circolare figura venivano distribuiti li Fondachi, ò siano Botteghe per li Notari con le proprie abitazioni sopra, e sarebbe restato libero L'Edificio della Curia con li comodi de Giudici di maggiore, e minor grado con le loro Corti»[47]. Il vasto progetto fontaniano rimase però in parte sulla carta; Fontana, infatti, si scontrò con non indifferenti complicazioni finanziarie (e sociali) che impedirono la realizzazione dell'esedre. Il suo intervento sarà limitato solo alla modifica tipologica del preesistente Palazzo Ludovisi, che venne definitivamente trasformato, seppure con varie limitazioni, in Curia Innocenziana[48]. Tuttavia le questioni dibattute dal libro continuarono a rimanere fervide, diventando oggetto di concorsi proposti per l'Accademia di San Luca. Diversi sono i temi scolastici attinenti con la piazza di Montecitorio. Tra i maggiori, il concorso per la prima classe del 1696 (*Villa reale per quattro personaggi con spaziosa piazza antistante ed edifici di servizio ai lati*), del 1703 (*Un palazzo pontificio*) e in special modo il concorso del 1704 (*Publica curia con i suoi annessi*)[49]. Perciò d'ora in poi il progetto per Montecitorio dovrà essere considerato il centro ideale d'una vasta serie di ipotesi realizzative, che solo condizioni politiche sfavorevoli impedirono di compiere[50]. Anche la pubblicazione del progetto per una chiesa da realizzarsi all'interno del Colosseo è molto

16. C. Fontana, progetto di una chiesa dedicata ai Santi Quaranta Martiri nel Colosseo, prospetto, da C. Fontana, L'Anfiteatro Flavio Descritto e delineato dal Cavalier Carlo Fontana*, Den Haag 1725, p. 169v, tav. 23, incisione di D. Franceschini.*

importante per i concetti relativi alla convenienza di utilizzare una geometria chiara e regolare e, in particolare, una tipologia centrica (fig. 16). In questo caso anche motivazioni teologiche rendono implicita la scelta fontaniana[51]. Esempio più volte studiato anche sui tavoli dell'Accademia dagli scolari, la chiesa dedicata al «Trionfo della fede cattolica» insiste in quel filone iniziato da Bernini con la parrocchiale di Ariccia, dove il valore della circolarità, anche riprendendo l'esempio del Pantheon, tende a fondere lo spirito cristiano con il sentimento dell'antichità. Una certa attinenza con le scelte fontaniane si possono desumere da alcuni esempi antichi quali il Pantheon e il tempio di Bacco, o dagli schemi bramanteschi per il tempietto di San Pietro in Montorio. A questo proposito Michela Di Macco argomenta un diretto referente bramantesco nella costruzione della chiesa, che doveva ricordare il martyrium subito dai primi cristiani[52]. Anche nel progetto di Fontana l'aula centrale è contornata da un portico formato da archi inquadrati da paraste e lo stesso portico è ripetuto nel sistema avvolgente il perimetro dell'arena. L'impianto tipologico della chiesa sarà più volte utilizzato da Fontana nel corso della sua attività; si pensi soprattutto a Loyola[53], come ai vari esempi delle cappelle realizzate all'interno delle chiese, e sarà soprattutto un esempio studiato dai numerosi allievi, contenendo alcuni elementi, come i campanili tangenti al sacello circolare o l'ubicazione radiale delle cappelle presente in alcune esercitazioni di Pompeo Ferrari, Fischer von Erlach, Juvarra e numerosi altri.

I capisaldi fontanaiani

In conclusione, Fontana in sede teorica aspira a rendere attuali i valori dell'architettura romana, cristianizzandola ed inserendola in un'ottica funzionale in parte estranea all'eredità barocca. Con una certa disinvoltura nei suoi progetti è presente, infatti, un'idea evolutiva in base alla quale gli uomini cambiano le loro abitudini e i loro bisogni e, ad essi, l'architettura deve adeguarsi.

Note

1 Sulla professione dell'architettura a Roma tra Seicento e Settecento si veda: G. Curcio, *La città degli architetti*, in *In Urbe Architectus. Modelli, Disegni, Misure. La professione dell'architetto. Roma 1680-1750*, catalogo della mostra (Roma, 1991-1992), a cura di B. Contardi e G. Curcio, Roma 1991, pp. 143-153. Sullo studio Fontana, cfr.: G. Bonaccorso, *I luoghi dell'architettura: lo studio professionale di Carlo Fontana alla colonna Traiana*, in *Roma, la casa, la città*, a cura di E. Debenedetti, «Studi sul Settecento Romano», 14, Roma 1998, pp. 95-125.

2 H. Hager, *Il significato dell'esperienza juvarriana nella "scuola" di Carlo Fontana*, in *Studi Juvarriani*, atti del convegno (Torino, 1979), Roma 1985, pp. 63-98; Id., *Carlo Fontana. Pupil, Partner, Principal, Preceptor*, in *The Artist's Workshop*, atti del convegno (Washington, 1989), a cura di P.M. Lukehart, «Studies in the History of Art», 38, 1993, pp. 123-155.

3 Sulla casa studio si vedano, oltre a Bonaccorso, *I luoghi dell'architettura*, cit., anche le schede: Id., *Casa alla Colonna Traiana*, in *Studi sui Fontana. Una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco*, a cura di M. Fagiolo e G. Bonaccorso, Roma 2009, pp. 468-469; Id., *Casa presso l'Accademia di S. Luca*, in *Studi sui Fontana*, cit., pp. 469-470.

4 Sui viaggi professionali di Fontana, chi scrive ha organizzato una sessione dal titolo: *The travel of the architect between the profession and the research. Three emblematic cases: Scamozzi, Bernini, Fontana*, nell'annuale convegno internazionale de "The Renaissance Society of America", tenutosi a Boston il 31 marzo 2016. Gli atti della sessione, a cui hanno partecipato anche Jessica Gritti e Sergio Monferrini, sono di prossima pubblicazione.

5 Si vedano i contributi di Iacopo Benincampi, Friedrich Polleroß, Pavel Kalina e Tommaso Manfredi in questo volume.

6 Sull'Accademia Albana cfr.: T. Manfredi, *Il cardinale Pietro Ottoboni e l'Accademia Albana: l'utopia dell'artista universale*, in *Arcangelo Corelli fra mito e realtà storica. Nuove prospettive d'indagine musicologica e interdisciplinare nel 350° anniversario della nascita*, atti del convegno (Fusignano, 2003), a cura di G. Barnett, A. D'Ovidio e S. La Via, Firenze 2007, pp. 117-137; Id., *Carlo Fontana e l'Accademia Albana: arte e architettura in Arcadia*, in *Studi sui Fontana*, cit., pp. 171-180.

7 Curcio, *La città degli architetti*, cit.

8 Si rimanda al contributo di Werner Oechslin in questo volume.

9 Si veda il saggio di Elisabeth Kieven in questo volume.

10 Sui riflessi professionali dei testi letterari fontaniani, cfr. i classici: B. Tavassi La Greca, *Alcuni problemi inerenti l'attività teorica di Carlo Fontana*, «Storia dell'Arte», 1977, 29-31, pp. 39-59; H. Hager, *Le opere letterarie di Carlo Fontana come autorappresentazione*, in *In Urbe Architectus*, cit., pp. 155-203. Si veda pure: G. Bonaccorso, *L'architetto e le collaborazioni letterarie: Carlo Fontana, Francesco Posterla e Carlo Vespignani*, in *Studi sui Fontana*, cit., pp. 141-170.

11 Sulla didattica tecnica si veda: G. Bonaccorso, *Carlo Fontana e la didattica tecnica: regole e consigli per gli "apprendisti" negli scritti di architettura*, in *"Architetto sia l'ingegno che discorre". Ingegneri, architetti e proti nell'età della Repubblica*, a cura di G. Mazzi e S. Zaggia, Venezia 2004, pp. 105-124.

12 Per un'analisi delle differenti specializzazioni che confluiscono nella nuova figura professionale impersonata da Fontana, si veda almeno: G. Curcio, *L'"architetto intendente", "pratico"*

e "istoriografo" nei progetti e nella professione di Carlo Fontana, in *Magistri d'Europa. Eventi, relazioni, strutture della migrazione di artisti e costruttori dei laghi lombardi*, atti del convegno (Como, 1996), a cura di S. Della Torre, T. Mannoni e V. Pracchi, Como-Milano 1996, pp. 277-302; G. Curcio, *La professione dell'architetto. Disegni, cantieri, manuali*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Settecento*, a cura di G. Curcio e E. Kieven, 2 voll., Milano 2000, I, pp. 50-69.

13 H. Hager, *Osservazioni su Carlo Fontana e sulla sua opera del Tempio Vaticano (1694)*, in *Centri e Periferie del Barocco. I. Il Barocco romano e l'Europa*, atti del convegno (Roma, 1987), a cura di M. Fagiolo e M.L. Madonna, Roma 1992, pp. 83-149; G. Curcio-N.M. Grillitsch, *Il testo e le immagini: sulle fonti del "Tempio Vaticano"*, in *Il Tempio Vaticano 1694: Carlo Fontana*, a cura di G. Curcio, Milano 2003, pp. CVI-CXXVII. Vedi anche il contributo di Kimberley Skelton in questo volume.

14 Bonaccorso, *L'architetto e le collaborazioni*, cit., in particolare pp. 141-144; Curcio-Grillitsch, *Il testo e le immagini*, cit.

15 Significativa la perizia stesa da Fontana per la demolizione dell'Arco di Portogallo. Cfr. G. Bonaccorso, *Alessandro VII Chigi e Carlo Fontana: la demolizione dell'Arco di Portogallo a Roma*, in *Entrare in città: le porte di Roma*, a cura di G. Bonaccorso e C. Conforti, «Roma Moderna e Contemporanea», 22, 2014, 1, Roma 2015, pp. 63-94.

16 Bonaccorso, *I luoghi dell'architettura*, cit.

17 Sull'apprendistato di Juvarra nello studio Fontana vi è una ampia bibliografia. Si veda almeno l'ormai classico: T. Manfredi, *Filippo Juvarra. Gli anni giovanili*, Roma 2010.

18 G. Bonaccorso, *Dalla realizzazione al modello didattico: la sequela dei progetti per Palazzo Borromeo e Isola Bella da Carlo Fontana a Filippo Juvarra*, in *Filippo Juvarra 1678-1736, architetto dei Savoia, architetto in Europa*, *vol. 2: Architetto in Europa*, atti del convegno (Torino, 2011), a cura di E. Kieven e C. Ruggero, 2 voll., Roma 2014, II, pp. 81-93.

19 Sulla organizzazione dei corsi all'Accademia di San Luca e sui Concorsi Clementini esiste una vasta bibliografia. All'uopo si veda almeno *Architectural Fantasy and Reality. Drawings from the Accademia Nazionale di San Luca in Rome, Concorsi Clementini, 1700-1750*, catalogo della mostra (University Park, 1981-1982; New York, 1982), a cura di H. Hager e S. Scott Munshower, University Park 1981 e il recente catalogo *Roma-Parigi. Accademie a confronto*, catalogo della mostra (Roma, 2016), a cura di C. Brook, E. Camboni, G.P. Consoli, F. Moschini e S. Pasquali, Roma 2017, con bibliografia.

20 Bonaccorso, *L'architetto e le collaborazioni*, cit.

21 *Ibidem*.

22 Hager, *Osservazioni su Carlo Fontana*, cit., p. 117.

23 C. Fontana, *Il Tempio Vaticano e sua Origine*, Roma 1694, I, cap. II, p. 3.

24 Ivi, I, cap. III, p. 6.

25 *Ibidem.* A simili considerazioni giunge anche Hager, *Osservazioni su Carlo Fontana*, cit., p. 87.

26 Fontana, *Il Tempio Vaticano*, cit., I, cap. V, pp. 9-10.

27 Ivi, I, cap. VI, pp. 11-12.

28 Ivi, I, cap. V, p. 10.

29 Si vedano, a questo proposito, i problemi affrontati da Carlo, quando gli viene richiesta una scala di misura in Clofhr per il Palazzo Liechtenstein a Landskron: A. Braham-H. Hager, *Carlo Fontana. The Drawings at Windsor Castle*, London 1977, pp. 125-129.

30 Fontana, *Il Tempio Vaticano*, cit., IV, cap. XIV, p. 235.

31 Ivi, V, cap. VII, pp. 279-281. Della tavola esplicativa si conserva un foglio preparatorio nel volume di Vincennes alla c. 4r (cfr. A. Barghini, *Juvarra a Roma. Disegni dell'atelier di Carlo Fontana*, Torino 1994, pp. 105-106).

32 Fontana, *Il Tempio Vaticano*, cit., V, cap. XI, p. 302.

33 Ivi, V, cap. XII, p. 303.

34 *Ibidem.* Commissionato a Fontana dal cardinale Casanata prima del 1692, l'ampliamento della biblioteca dei Domenicani di S. Maria sopra Minerva fu eseguito e terminato da Antonio Borioni tra il 1701 e il 1725. Sulle diverse fasi progettuali, cfr.: U. Donati, *Architetti ticinesi a Roma*, Bellinzona 1942, p. 290, n. 57; S. Pasquali, *Borioni Antonio Maria*, in *In Urbe architectus*, cit., pp. 325-326; Hager, *Osservazioni su Carlo Fontana*, cit., pp. 100-101; S. Sturm, *Carlo Fontana*, in *Studi sui Fontana*, cit., pp. 432-438: 437; H. Hager, *Il concepimento della Biblioteca Casanatense e la storia della costruzione*, «Palladio», 47, 2011, pp. 5-28.

35 Elisabeth Kieven (*infra*) dimostra che, per controllare i progetti a scala urbana e territoriale, Fontana utilizzerà spesso la veduta prospettica a volo d'uccello. Si veda pure il contributo di Marisa Tabarrini in questo volume.

36 C. Fontana, *L'Anfiteatro Flavio Descritto e delineato dal Cavalier Carlo Fontana*, Den Haag 1725.

37 Id., *Discorso sopra l'antico Monte Citatorio situato nel Campo Marzio, e d'altre cose erudite ad esso attinenti*, Roma 1708, pp. 31-32, 35.

38 Cfr. Hager, *Osservazioni su Carlo Fontana*, cit., p. 94. Per l'importanza dell'utilizzo degli apparati scultorei nelle fabbriche fontaniane, si veda il testo di Alicia Adamczak in questo volume.

39 Fontana, *Il Tempio Vaticano*, cit., IV, cap. VII, p. 207.

40 Ivi, IV, cap. XII, p. 229.

41 *Ibidem*.

42 C. Fontana, *Discorso sopra l'antico Monte Citatorio*, Roma 1694; Id., *Discorso sopra l'antico Monte Citatorio*, cit. (ed. 1708).

43 Tavassi La Greca, *Alcuni problemi*, cit., pp. 48-50.

44 Una disamina da questo punto di vista è contenuta in Ivi, pp. 46-48; Ead., *Il Seicento: l'arredo come componente delle grandi concezioni urbanistiche*, in *Appunti sull'arredo urbano a Roma*, a cura di S. Macchioni e B. Tavassi La Greca, Roma 1985, pp. 116-188, 125.

45 Fontana, *Discorso sopra l'antico Monte Citatorio*, cit. (ed. 1708), pp. 31-32. A questo proposito confronta i progetti per il Palazzo Liechtenstein in Boemia. Si veda pure Braham-Hager, *Carlo Fontana*, cit., pp. 125-129, figg. 289-304.

46 Fontana, *Discorso sopra l'antico Monte Citatorio*, cit. (ed. 1708), pp. 31-32.

47 *Ibidem*.

48 Sulle vicende costruttive si veda almeno: Braham-Hager. *Carlo Fontana*, cit., pp. 112-125, tavv. 250-288; F. Borsi, *Il palazzo di Montecitorio dal Bernini al Basile*, in *Il palazzo di Montecitorio*, a cura di F. Borsi, G. Briganti e M. Venturoli, Roma 1985, pp. 15-188; G. Curcio, *L'area di Montecitorio: la città pubblica e la città privata nella Roma della prima metà del Settecento*, in *L'architettura da Clemente XI a Benedetto XIV*, a cura di E. Debenedetti, «Studi sul Settecento Romano», 5, Roma 1989, pp. 157-204; Hager, *Le opere letterarie*, cit., pp. 174-177; G. Curcio, *Il buon governo e la pubblica felicità: architetture per la città e lo stato*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Settecento*, cit., I, pp. XI-XXXVII; *Palazzo Montecitorio. Il palazzo barocco*, a cura di P. Portoghesi e R.C. Mazzantini, Milano 2009.

49 Cfr. i classici: P. Marconi-A. Cipriani-E. Valeriani, *I disegni di architettura dell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca*, 2 voll., Roma 1974, I, nn. 107-122; A. Cipriani-E. Valeriani, *I Disegni di figura nell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, 3 voll., Roma 1989-1991; G.R. Smith, *Architectural Diplomacy. Rome and Paris in the late Baroque*, Cambridge 1993.

50 Cfr. all'uopo E. Battisti, *Lione Pascoli, Luigi Vanvitelli e l'urbanistica italiana del Settecento*, in *Atti dell'VIII Convegno nazionale di storia dell'architettura* (Caserta, 1953), Roma 1956, pp. 51-64. Per il contesto sociale, politico e architettonico, si veda pure: Curcio, *Il buon governo*, cit.

51 Cfr., da ultimo, il testo di Marcello Fagiolo in questo volume.

52 M. Di Macco, *Il Colosseo: funzione simbolica, storica, urbana*, Roma 1971.

53 Per gli studi su Loyola si rimanda al contributo di Iacopo Benincampi in questo volume, con bibliografia.

Sulla grafica di Carlo Fontana

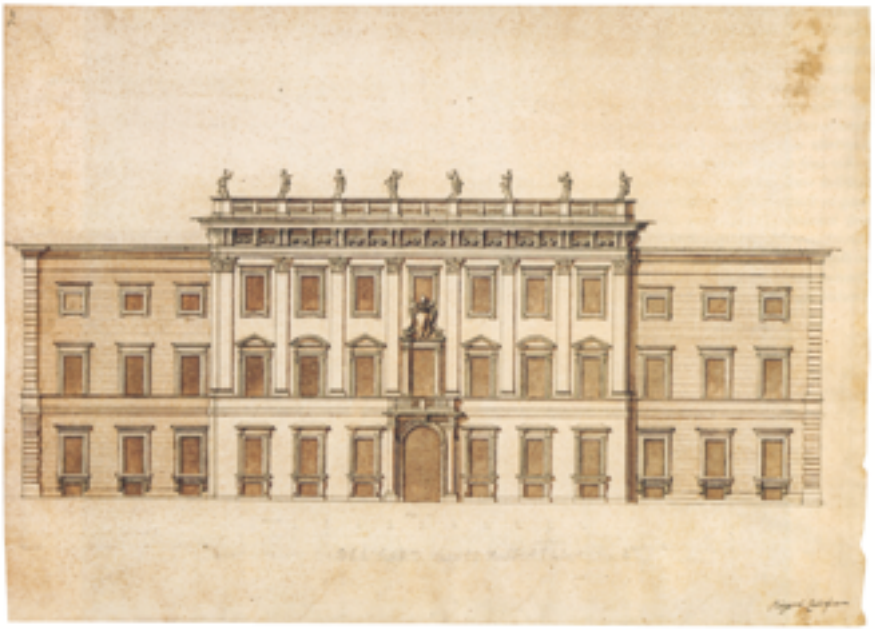
Elisabeth Kieven

Nel 1688, durante il suo secondo soggiorno romano, Nicodemus Tessin (1654-1728) ricordava tra gli «architetti moderni che ancor oggi vivono a Roma» anche il cavaliere Carlo Fontana: «al meglio è ancora nei teatri […] altrimenti disegna piuttosto bene le vedute; viene molto richiesto per inventare fanali e altre piccole macchine; è stato solo un misuratore, ma ha imparato a vendersi bene e ha un'eccellente parlantina»[1]. Un'osservazione sorprendente, perché questi anni rappresentarono l'apice della carriera di Fontana. La sua fama internazionale – affiancata dall'ambizione personale – può rappresentare il motivo per cui, apparentemente già molto presto, esisteva un interesse per i suoi disegni e inoltre spiegare perché si sia conservata una quantità di materiale insolitamente consistente. Egli ha personalmente raccolto e incollato la maggior parte del suo lascito grafico in 26 grandi volumi che già prima della sua morte erano entrati in possesso del cardinale Annibale Albani (1682-1751), il quale come prefetto della Fabbrica di San Pietro era il diretto superiore di Fontana. Il loro valore venne stimato nel 1716 a 160 scudi[2]. Tredici di questi album giunsero nel 1762, con la vendita della collezione Albani al re britannico Giorgio III (1760-1801), nella Royal Library di Windsor Castle, pubblicati in modo esemplare da Allan Braham e Hellmut Hager; altri volumi fanno parte di collezioni europee[3]. Ulteriori disegni con progetti dell'epoca di Alessandro VII (1655-1667) si trovano nei volumi Chigi della Biblioteca Vaticana[4], singoli fogli sparsi sono anch'essi conservati in diverse collezioni europee e americane. La grande quantità di disegni permette uno sguardo straordinariamente insolito nella produzione dell'architetto. Contemporaneamente però ci mette di fronte al problema della loro autenticità autografa e al fenomeno dei "disegni dello studio", poiché i fogli pervenutici sono in gran parte lavori di allievi e collaboratori. Il compito quindi è di dimostrare lo stile individuale di Fontana.

I disegni di Fontana per Bernini

Fontana deve la sua formazione ai grandi architetti barocchi romani del XVII secolo, soprattutto a Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) e a Carlo Rainaldi (1611-1691). Non è difficile riconoscere i disegni che Fontana eseguì per Bernini, poiché è stato l'unico dei collaboratori a firmare spesso i suoi fogli. Questa rivendicazione della proprietà intellettuale grafica era del tutto inusuale per la prassi romana[5] e rivela una sorprendente autostima. Fontana studiava per Bernini situazioni topografiche come per esempio ad Ariccia o per l'allestimento dell'obelisco davanti al sagrato di

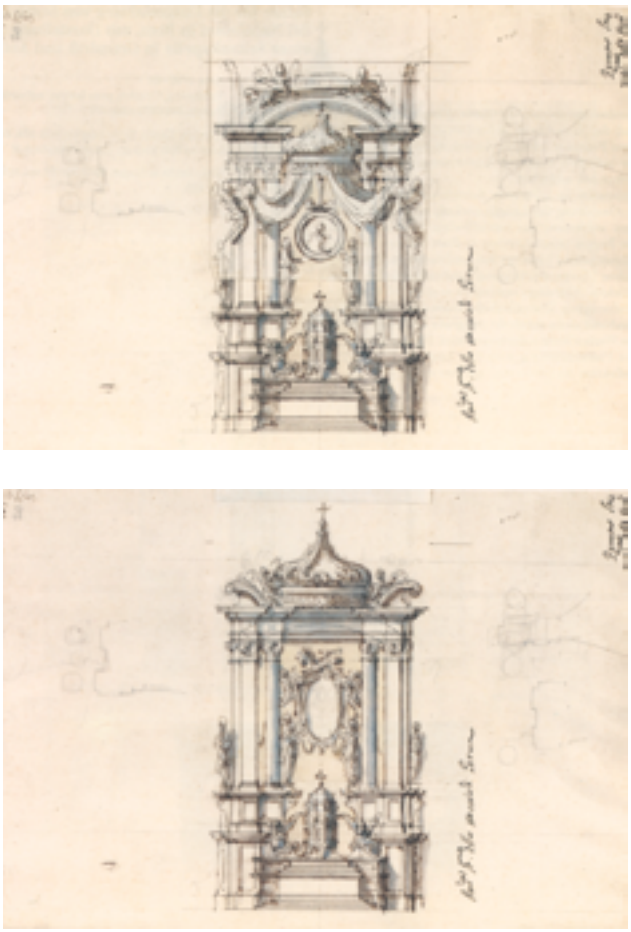
1. *C. Fontana,* Progetto per la facciata di Palazzo Chigi a Roma, *1664; Cittá del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana,* Chigi, *P VII 10, fol. 78.* A destra: 2. *C. Fontana,* Progetto per la Scala Regia nel Palazzo del Vaticano a Roma, *1663 ca.; München, Staatliche Graphische Sammlung, 34864.*



Santa Maria sopra Minerva[6]. Fontana, contrariamente a Mattia De Rossi (1637-1695), non si è mai assoggettato interamente allo stile grafico dello studio di Bernini. Egli non usa mai la tecnica del tratteggio, le linee da lui tracciate sono sempre sottilissime e ininterrotte. Come conferma il suo prospetto di Palazzo Chigi Odescalchi (fig. 1), da un progetto di Bernini, anche la sua tecnica di acquerellatura è diversa[7]. Come faceva pure Bernini, Fontana prepara e acquerella i fogli con il bistro. Le sue finestre sono però sfumate con una tonalità più scura rispetto al Bernini. Il grande ordine di pilastri dell'avancorpo centrale si staglia su uno sfondo caratterizzato da agili pennellate pastose; da sinistra una luce leggera inonda la facciata illuminandola in maniera uniforme. Gli avancorpi laterali arretrati, sfumati con ampie rifiniture di bistro, si spostano quindi visivamente sul piano di fondo. Il modo con il quale sono tracciate le linee e le acquerellature conferisce al foglio una grande delicatezza. La calda tonalità di bistro determina l'aspetto dell'architettura, mentre viene tuttavia ridotta la spontanea presenza, tipica dei disegni berniniani. L'accenno puntuale della superficie si trasforma in Fontana in una omogenea definizione della superficie. La stessa delicatezza grafica si incontra anche nella rappresentazione della Scala Regia (fig. 2), che era stata catalogata tra i disegni della bottega[8]. Su una spessa carta da disegno sfumata in marrone, la disposizione della scala in prospettiva è stata disegnata in grafite su un intaglio preparatorio e poi ripassata con una sottilissima pennellata di bistro; i capitelli e gli ornamenti sono eseguiti a mano libera in modo estremamente agile e sicuro. Poiché il foglio era già stato precedentemente preparato con una colorazione, l'acquarellatura successiva mantenuta nella stessa tonalità di bistro serviva solo per creare l'ombra, che acquista però un'insolita luminosità in relazione ai valori chiaroscurali. La "radiosità" del foglio predisposto in maniera raffinata ricorda fortemente Bernini; l'acquarellatura è molto ampia e le gradazioni sfumate di chiaro-scuro sono messe in maggior risalto rispetto a quanto faceva Mattia De Rossi nei suoi disegni per Bernini.

Lo stile grafico di Fontana

Nonostante il patrimonio grafico insolitamente ricco, praticamente non si sono conservati schizzi di Fontana. I pochi esempi sono tracciati in grafite con mano sicura[9], agilità e morbidezza. I volumi pervenuteci sono delle raccolte di modelli di carattere documentario, che contengono quasi esclusivamente disegni in pulito. «Le odierne facciate piatte non vengono particolarmente apprezzate dagli architetti competenti, perché mostrano solo una veduta, non svelano nulla dei lati e non gettano alcuna ombra»[10]. Questa osservazione di Tessin del 1688 è rivolta proprio alla situazione dell'architettura romana della seconda metà del secolo. La standardizzazione dell'apparato formale che vedeva nel contempo una diminuzione della sperimentazione con strutture articolate concave-convesse, permise di conferire agli edifici una sorta di calma e di chiarezza che si ripercosse anche nelle rappresentazioni grafiche. Con la morte di Virgilio Spada (1596-1662) e di Alessandro VII venivano inoltre a mancare dei committenti con i



Dall'alto: 3. *C. Fontana,* Progetto per l'altare maggiore di Santa Maria della Steccata a Parma*, 1696; Leipzig, Museum der bildenden Künste, NI 7458, fol. 20, prima versione.* 4. *C. Fontana,* Progetto per l'altare maggiore di Santa Maria della Steccata a Parma*, 1696; Leipzig, Museum der bildenden Künste, NI 7458, fol. 20, seconda versione.*

quali gli architetti potevano interfacciarsi in maniera spontanea e diretta durante la fase di ideazione e durante il processo esecutivo del progetto. Poiché per gli edifici, con spazi ritornati semplici, non erano più necessari dei modelli nel processo di progettazione, si venne a determinare un cambiamento nella valutazione dei disegni di presentazione e del ruolo dei modelli stessi. Fontana ha organizzato il disegno romano di architettura in maniera sistematica analogamente a quanto ha fatto con il repertorio architettonico.

I disegni in pulito di Fontana

La tecnica dell'«abbozzo», che Fontana aveva appreso a Roma all'inizio della sua carriera attraverso Rainaldi e Bernini è rimasta per tutta la vita un mezzo per richiamare alla mente una consapevolezza grafica sui problemi architettonici: tuttavia questa fase finale nel processo di progettazione era riservata solo a lui ed evidentemente non era più destinata alla presentazione al committente, come dimostrano due disegni non realizzati per l'altare di Santa Maria della Steccata a Parma (figg. 3-4), conservati in uno dei volumi di Fontana oggi a Lipsia, che porta a mano di Fontana

Sopra: 5. *C. Fontana*, Progetto per la facciata di San Marcello a Roma, *1682; Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek, Hdz 1090.* A destra: 6. *C. Fontana*, Progetto per la cappella battesimale di San Pietro a Roma, *1692-1693 ca.; Madrid, Bibl. Nacional, Dib. 8159.*

l'iscrizzione: «disegni tutti originali fatti da me Cav. C.F. ciòe per li primi pensieri non effetuati»[11]. Il disegno preparatorio eseguito solo in grafite diventa un'intelaiatura di linee, nella quale il riflesso della luce genera volumi. Il movimento viene chiaramente limitato, inserito in una composizione compatta. Lo spazio viene definito attraverso la stratificazione delle superfici; gli strati della parete non sono intessuti l'uno nell'altro, ma posti in successione. Intorno al nucleo centrale sono disposti elementi intercambiabili. La tecnica dell'abbozzo nello stadio avanzato del processo di progettazione può essere osservato anche nel periodo tardo di Fontana, nei disegni per i lavori di rifacimento di Santo Spirito dei Napoletani nel 1702[12]. Sembra sia stata la tecnica grafica di Rainaldi – piuttosto che quella del Bernini – a influenzare più intensamente Carlo Fontana. L'espressione di una quasi visione dell'edificio progettato attraverso un leggero "sfumato" è piuttosto una caratteristica dei disegni di mano di Carlo Rainaldi[13]. La forma ufficiale dei disegni in pulito per Fontana è rappresentato dal disegno tracciato a penna. In questo modo egli ritornava al tipo di esecuzione tradizionale, tuttavia trasformandola. Le linee tracciate sono sottilissime, l'acquarellatura è per la maggior parte in inchiostro di china grigio che si poteva applicare più facilmente del bistro. Per la compagine di linee sottile, ma elastica e flessuosa, Fontana utilizzava invece il bistro; la calda tonalità definisce un contrasto ottico di grande effetto con il grigio tenue. In questi fogli, come ad esempio in un progetto per la facciata di San Marcello al Corso del 1682 (fig. 5), la stratificazione delle superfici della parete viene percepita visivamente[14]. La grande sicurezza nell'eseguire schizzi di dettagli ornamentali e di decorazioni per rilievi e statue conferisce al foglio vitalità, nonostante la controllata forma architettonica. Utilizzato in maniera assolutamente consapevole, il contrasto tra la struttura lineare e l'organizzazione a mano libera dei motivi ornamentali fa apparire la decorazione come un elemento casuale dell'architettura; viene introdotta a mò di citazione ed è isolata dalla forma di base, il che le permette anche di essere nuovamente rimossa. Il sicuro proporzionamento di tutte le componenti rende omogenei i motivi eclettici. All'interno del regolato sistema di coordinate orizzontali e verticali l'acquarellatura riunisce insieme visivamente le singole componenti. Un esempio eccellente della grande maestria e delicatezza dei disegni in pulito di Fontana ci fornisce questo foglio per la Cappella del Battesimo a San Pietro, eseguito intorno al 1692-1695 con penna, inchiostro ferrogallico e acquerellato leggermente in grigio (fig. 6)[15]. Questa forma di disegnare in pulito diventava, tramite l'insegnamento all'Accademia di San Luca, il modello fisso del disegno architettonico romano. Con questa tecnica Fontana da vita anche a una tradizione che prevede la suddivisione del lavoro, dalla preparazione in grafite al tracciato con la penna e con il pennello; è di facile impiego – però ci vuole esperienza e talento – e di grande effetto visivo: una tecnica che perdurerà fino alla fine del XVIII secolo. Poiché l'accademia romana fece propri e trasmise questi metodi di rappresentazione, nella sua disposizione il disegno di architettura romano, di conseguenza, non era più legato ai singoli individui, bensì la tecnica costituiva una convenzione generale, all'interno della quale si poteva cercare di aggiungere

Sopra: 7. *C. Fontana*, Veduta del porto di Civitavecchia*, 1666 ca.; Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana, Chigi, PVII 13, fol. 93*. A destra: 8. *C. Fontana*, Progetto per un arco di trionfo per papa Clemente XI*, 1701; Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek, Hdz 1150.*

un contributo personale. L'esperimento seicentesco – Borromini, Bernini, Cortona, Rainaldi – con i mezzi della rappresentazione era terminata. Pulito, chiaro, leggibile e, a seconda dell'abilità dell'esecutore, a volte anche un po' monotono, il disegno di architettura non presenta più visioni ma, con grande maestria, realtà. Secondo Bellori, «legge» e «ragione» sono la nuova linea guida dell'architettura «consistendo le sue invenzioni nell'ordine, nella disposizione e nella misura ed euritmia del tutto e delle parti»; è la «scienza» a distinguere l'architetto[16].

I disegni di presentazione di Fontana

Carlo Fontana iniziò ad utilizzare per primo la veduta come forma di rappresentazione dei disegni architettonici da esibire. Non per caso erano appese due vedute di sua mano dell'Isola Bella sul lago Maggiore nella stanza dei giovani del suo studio[17]. Le vedute erano di per sé dei mezzi per illustrare, cioè usato per incisioni e pubblicazioni; l'incessante pubblicazione di lunghe serie di incisioni dalla metà del XVII secolo, che avevano come tema soprattutto gli edifici di Roma (Falda, Cruyl, De Rossi), diedero vita a una nuova sensibilità per la valenza urbanistica del progetto architettonico. In questo contesto, un punto di partenza era rappresentato dalla serie di incisioni eseguite da Giovanni Battista Falda (1643-1678) e relative agli edifici di papa Alessandro VII, ma la cui selezione era stata fatta dal pontefice stesso[18], poiché qui per la prima volta gli edifici non vennero presentati in maniera isolata, bensì all'interno di un contesto urbano. Il primo volume apparve nel 1665[19]. Nei disegni per l'ampliamento del Porto di Civitavecchia per la Marina pontificia, iniziato nel 1658, la situazione topografica rivestiva un ruolo particolare, poiché il progettato Arsenale doveva trovarsi direttamente sull'acqua e tuttavia all'interno delle mura di difesa nel perimetro di protezione. Fontana e l'ingegnere Giulio Cerruti realizzarono così, su commissione di Bernini, una serie di vedute che cercavano di restituire il progetto da diversi punti di vista e da più lati [20]. Una parte di questi lavori lascia però presumere che sin dall'inizio si era pensato a una pubblicazione di incisioni. La veduta a volo d'uccello che Fontana fece dell'Arsenale (fig. 7), mentre si trovava in costruzione, con una vista sul porto, sul mare e sull'orizzonte è uno dei suoi fogli più belli ed esteticamente riusciti[21]. Al disegno, eseguito solo a grafite, viene conferito una densità atmosferica e una leggerezza grazie all'impiego di un'acquarellatura di grigio tenue con raffinate gradazioni, che assieme alla sfumatura di blu del mare suggerisce la sensazione di una densità luminosa mediterranea. Per la prima volta l'orizzonte e la distanza hanno il compito di definire lo spazio. Il desiderio di figurazioni rappresentative dei progetti architettonici portò Fontana a cercare ulteriori elementi decorativi per i disegni di presentazione, i quali trasmettono sempre più l'impressione di essere modelli per le incisioni. Le figurine sono elementi che servono anche a determinare le proporzioni. Le sue presenze in miniatura sottolineano la grandezza dell'edificio e fanno apparire contemporaneamente l'architettura monumentale nella sua funzione. Nel progetto per l'arco di trionfo, in occasione della presa di possesso solenne di Clemente XI Albani (1700-1721) nell'aprile del 1700 (fig. 8) – che Fontana stesso conferma essere autografo («Io Cav.e Carlo Fontana ho fatto di pp. mano»)[22] – il

Dall'alto: 9. *C. Fontana*, Veduta della Piazza di Montecavallo e del Quirinale , *datato 1706 e firmato «1706/Età di 66 Anni»; Sotheby's London, Old Master Drawings, 6.7.2005, lot 150.* 10. *C. Fontana*, Galera papale in uscita dal porto di Civitavecchia, *datato e firmato «1704 d'Anni 65»; Sotheby's London, Old Master Drawings, 6.7.2005, lot 150.*

disegno è stato veramente usato per preparare l'incisione; alberi e figurine secondo la moda del tempo accennano alla loro attinenza con un certo contesto, che tuttavia rimane molto generico. I confini fra incisione illustrativa e disegno di architettura diventano fluttuanti. Per i foglimatrice Fontana ha introdotto due livelli di significato: dapprima il disegno ortogonale, scarno e funzionale, tracciato a penna che si limita pedissequamente alla riproduzione del progetto. Oppure, in previsione dei progetti editoriali, le vedute prospettiche complementari, ricche di elementi illustrativi, che mostrano l'opera in funzione e nel contesto topografico come le splendide vedute di piazza Montecavallo, l'Ospizio San Michele o per una Galera Papale, tutti e tre orgogliosamente da lui firmati e datati a 65 e 66 anni (figg. 9-10)[23]. Oltre alla restituzione della situazione reale, la rappresentazione immaginaria del contesto nelle incisioni pubblicate da Fontana aumenta fino alle ricostruzioni storiche dell'antico Montecitorio, del Pantheon o di San Pietro. Qui Fontana introduce nell'immagine anche la dimensione temporale ed illustra nel contempo, oltre al personale bisogno educativo, la sequenza della tradizione romana attraverso i secoli. Nel far questo, l'Antico diventa una citazione erudita, della quale ci si serve altrettanto "in dettaglio" come avviene nell'illustrazione visiva dello spazio. Tempo e spazio diventano fruibili, possono essere combinati e attraverso la scelta del dettaglio, anche interpretati. Questo schema, di una rigorosa e razionale assimilazione, caratterizza tutte le imprese di Fontana, dalla disposizione della pianta fino all'impiego della decorazione, dal rilievo al discorso erudito. «Tutto lena e tutto fuoco», così l'architetto ticinese fu descritto da Lione Pascoli[24]. Più dell'ingegno è richiesta l'intelligenza. Questa viene impiegata da Fontana anche con sensibilità e senso per il significato visivo. Al disegno si richiede l'obiettivo per il quale dev'essere impiegato e in maniera corrispondente viene fatta una scelta tra i modi di rappresentazione disponibili. Il disegno di architettura

entra in concorrenza con l'incisione. Lo stile grafico dell'Accademia, così come veniva rappresentato nei progetti dei concorsi alla fine del XVII secolo e dei Concorsi Clementini dell'Accademia del Settecento, fu essenzialmente plasmato da Carlo Fontana e, nelle sue tracce, da Filippo Juvarra, il suo discepolo più famoso e in questo modo riuscì ad influenzare qualche generazioni di architetti italiani e stranieri.

Note

1 B. Kommer, *Nicodemus der Jüngere und das Stockholmer Schloß. Untersuchungen zum Hauptwerk des schwedischen Architekten,* Heidelberg 1975, p. 157: «In Theatern ist er noch am besten […] zeichnet sonsten Veduten ziemlich wohl, wirdt viele gebraucht Fanali undt andere kleine machinen zu inventiren, ist nur ein misurator gewesen, hat aber das auffschneiden undt plaudern trefflich wohl gelernet». Durante il suo primo soggiorno a Roma, nel 1673, Tessin aveva menzionato Fontana con una certa riservatezza come il migliore dopo il Cavaliere Bernini (Ivi, p. 75).

2 A. Braham-H. Hager, *Carlo Fontana. The Drawings at Windsor Castle*, London 1977, p. 2. Furono stimati dall'architetto camerale Giovanni Battista Contini.

3 I sette volumi menzionati da Braham-Hager, *Carlo Fontana*, cit., pp. 3-5, sono a Lipsia, (Stadtbibliothek, 1 volume), Londra (Sir John Soane's Museum, 2 volumi); Londra (British Museum, 3 volumi); Modena (Bibl. Estense, 1 volume), Roma (Bibl. di Archeologia e Storia dell'Arte, 1 volume); Madrid, Bibl. Nacional (1 volume). Un altro volume fu trovato alla Real Biblioteca di Madrid (F. Marias, *Drawings by Carlo Fontana for the Tempio Vaticano*, «The Burlington Magazine», 129, 1987, pp. 391-393). Copie dei disegni di Fontana eseguite di Bernardo Antonio Vittone nel 1732 e conservati a Parigi, Musée des Arts Décoratifs, ricordano volumi ancora sconosciuti, v. Braham-Hager, *Carlo Fontana*, cit., pp. 1-5.

4 Si veda adesso *I disegni di Bernini e della sua scuola nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, a cura di M. Gobbi e B. Jatta, Città del Vaticano 2015 (Documenti e riproduzioni, 15), con ricca bibliografia.

5 Solo Felice Della Greca (1625-1677) segnò spesso i suoi disegni, per esempio per il Palazzo Chigi Odescalchi (E. Sladek, *Beiträge zu einer Monographie Felice Della Grecas. Ein Vertreter der "unbarocken" Strömung in der römischen Architektur des 17. Jahrhunderts* , «Römische Hist. Mitteilungen», 30, 1988, pp. 199-233; *I disegni di Bernini*, cit., passim.

6 Mattia De Rossi fu mandato nel 1661 e nel 1662 ad Ariccia per misurare il sito (T. Marder, *La chiesa del Bernini ad Ariccia*, in *Gian Lorenzo Bernini architetto e l'architettura europea del Sei-Settecento*, atti del convegno (Roma, 1981), a cura di G. Spagnesi e M. Fagiolo, 2 voll., Roma 1983-1984, I, 1983, p. 255). I disegni furono eseguiti da Carlo Fontana (*I disegni di Bernini*, cit., pp.479-50). La veduta del palazzo, che faceva parte dei disegni, si conserva oggi alla Kunstbibliothek di Berlino (S. Jacob, *Die italienischen Zeichnungen der Kunstbibliothek Berlin*, 1975, Hdz 1170, n. 396, p. 87).

7 Carlo Fontana, *Progetto per la facciata di Palazzo Chigi a Roma* (pianta e prospetto), 1664, firmato. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Chigi,* P VII 10, fol. 78 (*I disegni di Bernini*, cit., cat. 197, p. 393, con bibliografia).

8 Carlo Fontana, Progetto per la Scala Regia nel Palazzo del Vaticano a Roma, 1663 ca., München, Staatliche Graphische Sammlung, 34864 (H. Brauer-R.Wittkower, *Die Zeichnungen des Gian Lorenzo Bernini*, 2 voll., München 1931, I, pp. 95-96, 174, fig. l65b; T. Marder, *Bernini's Scala Regia at the Vatican Palace,* Cambridge 1997, pp. 95-96, fig. 122; n.12, p. 279) lo pubblicò come disegno di Carlo Fontana con riferimento all'attribuzione nel catalogo *Von Bernini bis Piranesi. Römische Architekturzeichnungen des Barock,* a cura di E. Kieven, Stuttgart 1993, cat. 59, pp. 172-173).

9 E. Coudenhove-Erthal, *Carlo Fontana und die Architektur des römischen Spätbarocks*, Wien 1930, figg. 20, 50, 51, dal volume conservato a Roma, Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte.

10 «Die heutigen flachen Facciaten werden von verständigen Architecten nicht gar sonderlich aestimieret, weillen sie nur eine veduta haben. auff der Seiten nichts pariren, keinen großen Schatten fallen lassen» (Kommer, *Nicodemus der Jüngere,* cit., p. 157).

11 Carlo Fontana, Progetto per l'altare maggiore di Santa Maria della Steccata a Parma, 1696, Leipzig, Museum der bildenden Künste, NI 7458, fol. 20; sono due alternative incollati uno sopra l'altro (Braham-Hager, *Carlo Fontana*, cit., pp. 68-69).

12 Ivi, nn. 114-133, specialmente nn. 126, 127, 133; o per S. Teodoro (Ivi, n. 159).

13 Per lo stile grafico di Carlo Rainaldi si veda *Von Bernini bis Piranesi*, cit., pp.151-165, e i disegni di Fontana per la facciata di S. Andrea della Valle del 1662 (R. Wittkower, *Studies in the Italian Baroque*, London 1975, fig. 21; T. Manfredi, *"Si può vedere col paragone." Carlo Rainaldi, Carlo Fontana, Gian Lorenzo Bernini e la facciata di S. Andrea della Valle*, in *Architetture di Carlo Rainaldi nel quarto centenario della nascita*, a cura di Si. Benedetti, Roma 2012, pp. 279-295).

14 Carlo Fontana, Progetto per la facciata di San Marcello a Roma, 1682, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek, Hdz 1090 (Jacob, *Die Italienischen*, cit., n. 390, pp. 85-86 ; H. Hager, *La facciata di S. Marcello al Corso*, *contributo alla storia della costruzione*, «Commentari», n.s., 24, 1973, pp. 58-74: 61; H. Hager, *A proposito della costruzione della facciata di San Marcello al Corso e delle traversie collegate al compimento della decorazione scultorea dovuta ad Andrea Fulcigna*, «Commentari», n.s. 29, 1978, 1-4, pp. 201-216. Per l'analisi della facciata: R. Wittkower, *Art and Architecture in Italy*, Harmonsworth 1973, p. 373.

15 Carlo Fontana, Progetto per la cappella battesimale di San Pietro a Roma, ca. 1692-1693, Madrid, Dib. 8159 (Braham-Hager, *Carlo Fontana*, cit., fig. 8; per la complessa storia della progettazione della cappella Ivi, pp.39 -51.)

16 G.P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, a cura di E. Borea, Torino 1976, pp. 23-24.

17 G. Bonaccorso, *I luoghi dell'architettura. Lo studio professionale di Carlo Fontana*, in *Roma, le case, la città*, a cura di E. Debenedetti, «Studi sul Settecento Romano», 14, Roma 1998, pp. 95-125.

18 R. Krautheimer-R.B.S. Jones, *The Diary of Alexander VII. Notes on Art, Artists and Buildings*, «Röm. Jahrbuch für Kunstgeschichte», 15, 1975, pp. 199-236, passim; R. Krautheimer, *The Rome of Alexander VII, 1655-1667*, Princeton 1985, pp. 143 sgg.

19 G.B. Falda, *Il nuovo teatro delle fabriche, et edificii, in prospettiva di Roma moderna, Vedute delle fabbriche, piazze, et strade, fatte fare … da Papa Alessandro VII,* Roma [1665]. Seguirono nel 1670 il volume delle ville e nel 1675 quello delle fontana a Roma e Frascati.

20 Brauer-Wittkower, 1931, pp. 126-127; M. Fagiolo, *Bernini e Carlo Fontana: l'arsenale di Civitavecchia*, «Arte Illustrata», 4, 1971, 43-44, pp. 26-41; *Bernini in Vaticano*, catalogo della mostra (Città del Vaticano, 1981), a cura di A. Gramiccia, Roma 1981, pp. 207-217.

21 Carlo Fontana, *Veduta del porto di Civitavecchia*, ca. 1666, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Chigi,* PVII 13, fol. 93 (*I disegni di Bernini*, cit., cat. 264, p. 456: attribuito all'ingegnere papale Giulio Cerruti, ma porta in grafite la sigla C.F., per un altro schizzo di una veduta dell'arsenale a penna, firmato da Carlo Fontana, si veda Ivi, cat. 263, p. 455, con bibliografia).

22 «Io Cav.e Carlo Fontana ho fatto di pp. mano». Alessandro Specchi scolpì l'incisione (Jacob, *Die Italienischen*, cit., n. 391).

23 Carlo Fontana, Veduta della Piazza di Montecavallo e del Quirinale, datato 1706 e firmato «1706/Età di 66 Anni», 463 x 1240 mm (Braham-Hager, *Carlo Fontana*, cit., fig. 409, p. 342; Sotheby's London, Old Master Drawings, 6.7.2005, lot 150); Carlo Fontana, Galera papale in uscita dal porto di Civitavecchia, datato e firmato «1704 d'Anni 65» (Braham-Hager , *Carlo Fontana*, cit., fig. 452; Sotheby's London, Old Master Drawings, 6.7.2005, lot 150).

24 L. Pascoli, *Vite de' Pittori, Scultori, ed Architetti Moderni*, ed. a cura di A. Marabottini, Perugia 1992 (1730-1736), p. 548.

GENEALOGIA FAMILIARE ED ESORDI ARCHITETTONICI

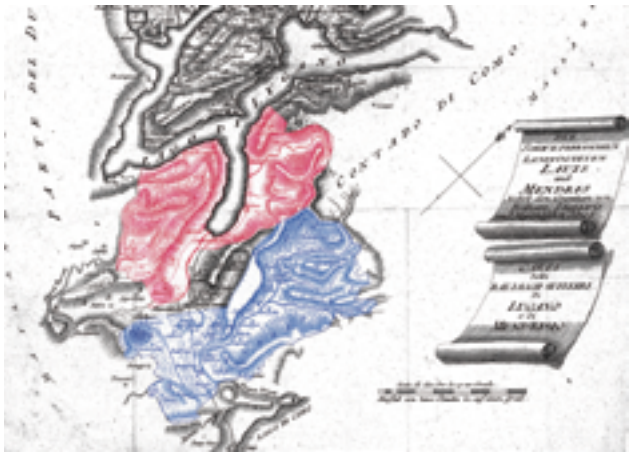
Palazzo Chigi, Ariccia. Fotografia O. Savio.

Intorno ai Fontana: spunti anagrafici e ipotesi interpretative

Stefania Bianchi, Antonio Trapletti

Originari del Mendrisiotto, i Fontana erano una pletora perlopiù fatta di omonimie, e lo erano anche nell'ambito dei *network* migratori che li vedono protagonisti, a diverso titolo, nei più importanti cantieri europei e italiani[1]. Infatti, li ritroviamo numerosi nell'Urbe, così come fra le maestranze attive nei palazzi dell'aristocrazia genovese di Strada Nuova e di via Balbi, o nei cantieri sabaudi[2]. Non di rado discendenti di uno stesso ceppo familiare interagiscono fra questi cantieri, sia in qualità di figure emergenti, sia quali collaboratori o semplici mastri da muro al servizio di più noti compatrioti o di personalità di spicco del mercato edilizio e dei circuiti accademici. In ambito romano, come già dimostrato dai numerosi studi che spaziano dai contribuiti architettonici e artistici, alla funzione identitaria che queste individualità assumono, catalizzando menti e braccia provenienti dalla condivisa regione dei laghi lombardi, certamente Carlo Fontana riveste, come i suoi illustri predecessori, Domenico Fontana, Carlo Maderno, Francesco Borromini, un modello carismatico di queste realtà a tutto tondo. Più incerto, tuttavia, sembra essere il suo profilo biografico che ha messo in confusione già gli studiosi ticinesi del passato a cominciare da padre Giovanni Alfonso Oldelli, che nel suo *Dizionario degli uomini illustri*, pubblicato nei primi anni dell'Ottocento, contempla due Carlo Fontana, contemporanei, entrambi morti a Roma nel 1714. Il primo è detto «degno pro-nipote per retta linea del celebre Cavalier Domenico Fontana»; il secondo, cui dedica quasi tre pagine, lo vuole famoso architetto favorito dal Bernini, suo maestro, e stimato dai papi, e «nato in Bruciato (volgarmente Brusada)»[3]. Dunque Carlo Fontana per l'Oldelli è nativo della frazione del Comune di Novazzano prossima al confine con la Lombardia spagnola, mentre biografie ben più recenti, che comunque hanno come unica fonte di riferimento i dati genealogici riferiti da Sisto Sassi, indicano per i suoi natali Rancate, villaggio a pochi passi dal capoluogo del baliaggio, Mendrisio[4]. Certo ci si sta muovendo in un raggio d'azione che non va oltre i dieci chilometri, ma che al suo interno ha comunque identità amministrative che determinano le rotte migratorie e per molti anche le alleanze parentali. Infatti, Novazzano e il suo territorio sono parte della Pieve di Balerna, mentre Rancate è fra i Comuni della Pieve di Riva San Vitale, Pieve che, con altre tre e le terre separate, componeva il baliaggio di Lugano[5] (fig. 1). Ma che Fontana sia nato a Brusata piuttosto che a Rancate non è così influente per ciò che attiene al suo successo professionale. Tuttavia definire con più precisione le ragioni che hanno determinato l'abbandono da parte dei genitori della frazione della Brusata di Novazzano per prendere residenza in Rancate, può contribuire a capire quali nuove relazioni si innescano e in che misura il legame con il passato sussista. I soli registri parrocchiali, quando esistono[6], imprescindibili per capire le alleanze familiari e i legami con altri casati, perché facilmente il padrino o il compare sono una vera e propria parentela spirituale, sono una fonte che necessita però di conferme. Queste sono ricavabili solo dallo spoglio sistematico degli atti notarili contemporanei in cui figurano i nomi degli attori, o delle attrici, i nomi di parenti, tutori e testimoni, a seconda dell'oggetto della stipula e degli interessi degli attori in causa. Si va dal notaio per dettare il testamento, dirimere conflitti, concordare obbligazioni e mutui, notificare inventari patrimoniali, acquisti, cambi e vendite, ma in particolare per affidare attraverso procure la gestione dei propri beni sia in patria sia all'estero, atti di estremo interesse perché confermano assenze o presenze, relazioni parentali e relazioni di cantiere. Nel mondo dei migranti, infatti, "strategia dell'assenza" e "fuoco acceso" sono i due concetti chiave del rapporto patria-villaggio e mete di lavoro. L'assenza si fonda sul fatto che siamo confrontati con una circolazione di uomini con dei progetti, con logiche economiche che li portano a diversificare le fonti di reddito; il "fuoco acceso" sulla volontà di conservare i diritti comunitari nel villaggio natio. L'equilibrio fra le

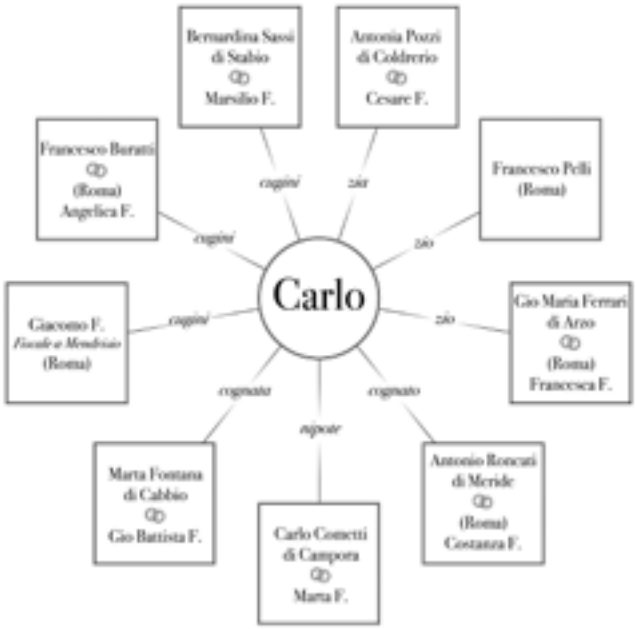
1. *H.C. Finsler, J.J. Clausner,* Carta dei baliaggi svizzeri di Lugano e di Mendrisio*, ca. 1786, incisione; Bellinzona, Archivio di Stato del Canton Ticino, carte geografiche 236. Sono evidenziate le Pievi di Riva San Vitale (in rosso) e di Balerna (in blu). Sono cerchiate le località di Rancate e di Brusada.*



due necessità si traduce nella dicotomia rendite e rimesse, le prime a carico delle donne chiamate a gestire le poche o molte terre possedute, le seconde frutto delle fatiche dei padri, mariti o figli partiti; anche per i Fontana valgono queste regole ma, come si dirà per le vicende della famiglia di Carlo, saranno le circostanze ad avere gli effetti più significativi.

I Fontana della Brusata

Brusata è una fra le numerose frazioni che fanno parte del territorio del Comune di Novazzano; più vicina al confine con la pieve di Uggiate di quanto non lo sia rispetto al centro del paese, fattore non trascurabile nelle vicende di famiglia[7]. Brusata è, a tutt'oggi, un nucleo articolato di case con corti, loggiati e chiostri, circondato da un paesaggio rurale in cui prevalgono i vigneti, e al di là della strada e dell'oratorio, il bosco che risale le vicine pendici del monte Morello. Pur considerando l'evoluzione socio-economica della regione, alcuni aspetti sembrano sussistere del lontano passato che ha visto i natali di generazioni di Fontana[8]. Le prime notizie che li riguardano risalgono al quindicesimo secolo[9], ma è solo nel corso del Cinquecento che i dati accertati si fanno più frequenti e precisi. Nel 1540 Antonio Fontana fu Pietro fa testamento, lasciando eredi ben cinque figli maschi fra cui Battista, padre di Gio. Giacomo che sposa Franceschina Maggi di Rancate[10]. Della loro unione ricordiamo Marta per il suo matrimonio con Leonardo Martignoni, evento cruciale per il futuro dei genitori dell'architetto, Pietro Martire che, sposando Caterina Interlenghi, porta il suo domicilio a Chiasso iniziando il ramo dei Fontana da cui discende Baldasar lo stuccatore, e infine Marsilio, marito di Costanza Carcano, che avrà una numerosa e turbolenta prole[11]. Tra la fine del Cinquecento e i primi anni del nuovo secolo vedono la luce, Gio. Giacomo e il "sacerdote"[12] Carlo che restano fedeli alla Brusata; quindi Cesare, Giovanni Battista e Francesco, che mettono in atto la diaspora della famiglia, completata poi dai discendenti dei numerosi rami. Le ragioni sono da ricercare da un lato nelle vicende giudiziarie che vedono coinvolti diversi personaggi di famiglia, dall'altra le alleanze matrimoniali e i legami parentali che li portano altrove[13]. Pur coinvolti in oscure trame delittuose, quali attori o mandatari, i figli di Marsilio senior nei documenti d'epoca sono considerati degli illustri signori che frequentano la meglio società del tempo ed hanno "amici" di tutto, o quasi, rispetto. Ai battesimi e ai matrimoni presenziano padrini, madrine e compari di alto lignaggio, sia degli ambienti nobiliari lombardi, sia locali, a cominciare dagli Odescalchi con cui sono "affratellati" nel bene e nel male[14]. Quindi gli Oldelli, perlopiù notai, assai influenti sia in ambito politico locale, sia nelle relazioni tra casa e cantiere dei migranti[15], i nobili Torriani e i nobili Rusca fra le più importanti famiglie di Mendrisio, i Troger casato che ha dato i natali a landfogti e landscriba che hanno esercitato la funzione di pretori e amministratori del capoluogo del baliaggio, i Sassi di Stabio, in particolare Giovanni



2. *Relazioni parentali e professionali con Carlo Fontana, fra patria e cantiere (elaborazione grafica degli autori).*

Maria[16] facoltoso possidente la cui figlia Bernardina sposa poi Marsilio Fontana junior. Fra i nobili frequentati, i Fontana possono annoverare anche i Castiglione, che ospiteranno alla Brusata, e i Turconi, mercanti comaschi che acquistano il titolo di conte nel 1688[17]. Saranno proprio i Turconi a riscattare la proprietà, fortemente ipotecata dagli anni '60 del XVII secolo, altro aspetto singolare che induce a chiedersi perché per Carlo Fontana sia così importante avere in questa proprietà, per altro frammentata dal susseguirsi di divisioni ereditarie al momento della realizzazione della pianta da parte del Roncati, quasi il luogo di identificazione del proprio status. Forse quell'innato bisogno di bilocalismo insito fra le maestranze d'arte, che vuole come specchio del successo professionale la "reggia di paese" nei luoghi natii e, viceversa, la condizione economica nei luoghi d'origine quale premessa al successo.

Anche gli estimi di pieve, fino alla seconda metà del Seicento, confermano l'importanza del casato che possiede un numero rilevante di stabili della frazione, sia la parte propriamente nobiliare sia quella rustica dei massarizi dal cui affitto ricavavano soprattutto formentata (grano e segale) e vino[18]. Case e terre della Brusata appartengono praticamente a due rami della famiglia, quella del signor Paolo Fontana, trasferitosi a Lugano, che ha sposato Costanza figlia di Gio. Giacomo. È una proprietà consistente[19] destinata a svanire perché ipotecata e più tardi riscattata dai Turconi. L'altra partita d'estimo è intestata a Bernardina Sassi, vedova di Marsilio pure figlio di Gio. Giacomo, e agli eredi, praticamente l'unico figlio maschio, Giacomo, poi fiscale del borgo di Mendrisio con interessi a Roma[20]. Se ancora appartiene alla famiglia è proprio merito della donna che ha riscattato, cedendo la proprietà del Bolgo

mediante vendita con grazia[21], i debiti accumulati dal marito Marsilio, morto assassinato nel 1651[22]
Scorrendo l'inventario dei beni descritti nei citati atti notarili, si intravede la fisionomia del luogo composta dall'alternarsi di spazi abitativi, corti, cortili, aie e spazi rurali, "interpretati" dal Roncati nella mappa disegnata per il cognato Carlo Fontana, con una certa coerenza con la descrizione degli stessi nel contratto di affitto che un anno più tardi il Cavaliere Ludovico Turconi fa redigere[23]. Paolo e Bernardina sono entrambi cugini acquisiti di Carlo perché hanno sposato rispettivamente una figlia e un figlio di Gio. Giacomo fratello maggiore di Francesco e quindi zio di Carlo. E se il destino non avesse condotto Francesco con la sposa Cecilia Pelli Pizzalamore a Rancate, forse avremmo trovato anche la loro parte d'eredità alla Brusata[24] (figg. 2-3).

Novazzano o Rancate? Un nodo che va sciolto

Nell'elaborata ricostruzione genealogica del Sassi vero e verosimile si mescolano, perché la finalità immediata è quella di dare dignità di antiche e nobili origini al Cavaliere[25]. Quindi i nessi genealogici sono convogliati verso questo intento, e gli avi nobilitati, a cominciare dal padre che per il Sassi è Francesco Amedeo, ma che in nessun documento coevo figura con il doppio nome. Amedeo è un richiamo a possibili illustri antenati del tutto soggettivo. Anche la paternità di Gio. Giacomo va corretta perché anche questo Francesco Amedeo non compare negli atti; le fonti notarili non lasciano dubbi: il padre di Gio. Giacomo è Battista fu Antonio Fontana[26]. Quanto ai fratelli di Carlo è certo che Leonardo, Marsilio e Giovanni Battista sono nati alla Brusata poiché figurano nel registro battesimale della parrocchia di Novazzano[27].

3. *G.B. Barberini, mappa catastale di Novazzano: sezione dei piani, 1845; Novazzano, Archivio comunale.*

Plausibile invece la data di nascita del nostro dal momento che la famiglia si trasferisce a Rancate nel 1636. Tuttavia la testimonianza del Bolino, un documento del 1659 in cui si specifica che Carlo è ancora minorenne e lo stesso manoscritto del Sassi che lo dice dodicenne quando lascia il paese[28], inducono a procrastinare almeno di due anni l'evento. Forse il 1638 è una scelta del Sassi, per evitare l'insorgere di confusioni con l'altro Carlo Fontana, nato alla Brusata nel 1641. Questo aspetto resta ancora nell'incertezza, mentre le ragioni che hanno indotto e condotto i genitori proprio a Rancate ora sono chiare.
Fra i numerosi fratelli e sorelle del nonno Marsilio c'è Marta. Marta ha sposato Leonardo Martignoni di Rancate[29]. La coppia non ha figli. Inoltre la madre di Leonardo Martignoni, rimasta vedova, si è accasata con Giovanni Antonio Maggi, da cui è nata Lucia maritatasi con Giacomo Pelli Pizzalamore. Lucia e Giacomo sono i genitori di Cecilia, la futura sposa di Francesco. Questi intrecci parentali hanno come esito il fatto che Cecilia è doppiamente nipote del Martignoni, sia da parte della moglie, sia perché fratello uterino di sua madre Lucia. Il Martignoni, pertanto, decide che gli eredi più prossimi saranno i genitori di Carlo. Le sue intenzioni sono palesate già nel 1625 quando Francesco e Cecilia si apprestano a sposarsi. Mediante il rogito stilato nella primavera di quell'anno, «Don Leonardo fa donazione a Don Francesco Fontana fu Marsilio della Brusata e a Donna Cecilia figlia di Mastro Giacomo di Pizet lamore di Trevano, sposa promessa e nipote, di scudi 850 d'oro d'Italia e sia una terra a Mendrisio con piante e un prato con vigna a Besazio, che potranno godere dopo la sua morte e di quella di Marta sua moglie»[30]. A sua volta Marta nell'aprile del 1636 fa testamento a favore dei nipoti[31]. Un mese più tardi troviamo gli sposi già presso gli zii[32] che vivono in una casa nel nucleo del paese prossima alla corte dei Calderari, altro casato con cui i Fontana mantengono una regolare frequentazione[33]. Nel 1640, infine, Francesco Fontana, «iam nonnullis annis in dicto loco Ranchati commorante», ottiene d'essere ammesso alla vicinanza, diventando definitivamente cittadino di Rancate[34]. Ha così inizio il ramo dei Fontana della Brusata in Rancate, che si estinguerà nell'arco di due generazioni, perché fra i figli di Francesco e Cecilia è Giovanni Battista a mantenere il fuoco acceso quale erede di Leonardo Martignoni, secondo una strategia dell'assenza frequente nell'ambito di economie familiari in cui dominante è l'apporto dato dalle pratiche migratorie[35]. Come per tanti casati dell'aristocrazia dei cantieri, di solito il primogenito è "sacrificato" a conservare il nome e a rappresentare la famiglia in patria, esercitando funzioni pubbliche e curando gli interessi anche per gli assenti[36]. In questo caso, venuti a mancare i fratelli maggiori Leonardo e Marsilio[37], Giovanni Battista si ritrova capostipite e capofamiglia nello stato delle anime del 1703[38]. La sua presenza in patria è ben documentata per cui le sue eventuali attività nei cantieri romani potrebbero proprio limitarsi a quanto già individuato dagli studiosi; i suoi soggiorni romani intercalati ai rimpatri sono situabili

negli anni '70 e in occasione dei lavori a Villa Montalto Grazioli a Frascati[39]. Sappiamo infatti che nell'estate del 1696 fa testamento[40], che nell'ottobre del 1698 acquista una vigna a Besazio[41] e che nel 1699 è di certo a casa[42] per cui l'attribuzione parrebbe attendibile se non fosse abbastanza sorprendente questa carriera imprenditoriale in età avanzata, tanto più che altri omonimi Fontana risultano nell'Urbe, in particolare i Fontana di Cabbio impresari e Giovanni Battista Fontana fu Francesco di Muggio, che abita a Roma come certifica un atto notarile redatto del dicembre 1703[43]. A casa Gio. Battista si fa carico dell'amministrazione dei beni di famiglia e, quando è chiaro che il Cavalier Carlo ha scelto definitivamente dove vivere, si cautela nominando suo procuratore Gio. Battista Roncati fu Giorgio di Meride «per qualsiasi controversia (che) può insorgere col fratello abitante a Roma»[44].

Roma, la patria d'elezione

Siamo negli anni '80 ed è evidente che il Cavalier Fontana è ormai cittadino romano: da anni vive e lavora nella città eterna, si è sposato con una giovane del luogo e risiede in un primo tempo nella parrocchia di Santa Maria in Campo Carleo, dove abitano molti altri conterranei[45]. Quando la madre Cecilia nel 1691 fa testamento designa erede universale il solo Gio. Battista precisandone diritti e doveri; quindi definisce ciò che spetta alle figlie e a Carlo in questi termini «Lascia al Cavaglier Carlo Fontana parimenti suo figliolo che di presente si ritrova nella città di Roma la portione della legittima che di raggione gli compete sopra la detta sua dotte et heredità computato però in detta portione di legittima scudi doi cento che esso sig. Cavaglier ha di già ricevuto dalla sudetta signora Testatrice sua madre et questo per tutto quello che esso sigr. Cavaglier suo figliolo potrà havere, pretendere et conseguire sopra la sudetta sua dotte et heredità in qualsi voglia modo che così e la sua volontà»[46]. Ma la dote ed eredità non è solo materiale perché le fonti che aggiungono notizie intorno agli anni giovanili dell'architetto, contribuiscono a ricostruire il suo percorso fatto di relazioni che hanno ancora radici nelle terre d'origine, altre ereditate dal ramo materno ed altre ancora acquisite fra le comunità della pieve di Riva cui Rancate appartiene amministrativamente[47] (fig. 4). Le notizie che lo riguardano si intersecano con il destino di altre figure di rilievo del panorama laziale, a cominciare dai cugini Buratti, al cui seguito anche Carlo potrebbe essere partito tra la fine del 1652 e i primi mesi dell'anno successivo se si considera la dichiarazione del Bolino, in occasione delle nozze[48]. Dal momento che solo dopo il 1656 le fonti notarili certificano la sua assenza dalla patria[49], è un'ipotesi che si avanza considerando lo stretto legame di reciprocità fra i due casati nel contesto della tradizione dell'apprendistato. A differenza dei più stretti familiari, il padre, il nonno e gli zii paterni, che vivono della rendita delle proprietà terriere[50], i Buratti sono integrati nel mercato edilizio dell'Urbe[51], motivo della partenza per Roma di Francesco Buratti con la

4. *G.B. Barberini, planimetria generale di Rancate, 1858; Bellinzona, Archivio di Stato del Canton Ticino, Mappe catastali del XIX sec., planimetria generale e dettaglio del nucleo.*

moglie Angelica Fontana, sorella di Marsilio junior[52]. A tal proposito avanziamo un'altra ipotesi. Nei conti di fabbrica della chiesa di San Nicolò di Tolentino, per gli anni 1649-1663, ricorrono i nomi di architetti e artigiani dei laghi e fra questi Giovanni Maria Bollini (ovvero G.M. Bolino da Mendrisio) e Francesco Baratti, intagliatore di pietre[53]. Poiché presumibilmente non si tratta del Francesco Baratta, conosciuto e apprezzato scultore, questo Baratti potrebbe essere il Buratti che fa proprio tale mestiere[54] e che potrebbe aver costituito il tramite fra il giovane Carlo e il Bolino. Carlo Fontana è certamente a Roma nel 1657 con lo zio materno Francesco Pelli[55], nel 1658 poiché in un altro atto notarile lo si dichiara «degente nella città», e nel settembre del 1659 con il fratello Gio. Pietro che qualche anno più tardi ritroviamo a Caravaggio[56], specchio della diffusa strategia, all'interno delle famiglie dedite all'emigrazione di cantiere, di diversificare le mete o la professione esercitata. A proposito di mete e professioni, Carlo nel novembre dello stesso anno è a Bologna con Bernardino Perti, ma la ragione non ci è nota[57], mentre fra i Fontana della Brusata che praticano gli ambienti romani, per la seconda metà del Seicento e i decenni successivi, troviamo mastri, mercanti, ecclesiastici[58]. Analogamente operano nell'Urbe altre famiglie dalla consolidata attività edilizia che hanno relazioni di parentela con il maestro. In primo luogo Simone Broggi principale collaboratore del Bernini[59], Giacomo e Giovanni Maria Pelli, i mastri

e impresari Fontana di Cabbio, i Cometta di Campora, gli stuccatori Roncati di Meride, i Ferrari "marmorari" di Arzo, i Sassi di Stabio, i Pozzi di Coldrerio[60]. Attorno alla sua persona ruota un mondo di artigiani, artisti, apprendisti che gli studi sulla sua fortunata carriera hanno già ampiamente messo in luce, rivelando la funzione catalizzatrice del suo atelier. Altri indizi lasciano desumere contatti e conoscenze con famiglie meno note fra i mastri dei laghi, quali i De Angelis e i Cattaneo, i primi originari di Scaria, Val d'Intelvi, i secondi vicini e cittadini di Riva San Vitale[61], due cognomi accomunati nel contratto d'appalto per la villa di Gio. Luca Durazzo a Santa Margherita Ligure[62], forse una coincidenza, forse una traccia che potrebbe rappresentare un *trait-d'union* per chiarire un altro nodo nella biografia del Cavalier Fontana. Il Ratti nell'*Istruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova*[63] gli attribuisce la progettazione, nel 1705, della scalinata di Palazzo Balbi Durazzo, ora conosciuto come Palazzo Reale, in via Balbi a Genova[64]. La presenza nella Superba, sollecitata dai Durazzo cui la corte romana non è estranea[65], può essere stata generata dalle personali frequentazioni dell'architetto, certamente a Genova nel 1688, come rivelano gli scambi epistolari fra Ottavio Felice Mainero e Livio Odescalchi[66], e "garantita" dai sopraccitati intrecci di cantiere[67]. E così, come per la sua partenza per Roma, siamo nel campo del verosimile, che contiene delle verità da confermare o da smentire.

Note

1 Dei Fontana della Brusata segnaliamo Gio. Antonio morto a Praga nella seconda metà del Cinquecento, mentre Orazio sempre a Praga è un teste di un atto rogato nel 1605; Archivio di Stato del Canton Ticino, *notarile* rispettivamente Della Torre 2397 e Oldelli 2919.

2 Cfr. A. Decri, *La presenza degli Antelami nei documenti genovesi*, in *Magistri d'Europa. Eventi, relazioni, strutture della migrazione di artisti e costruttori dei laghi lombardi*, atti del convegno (Como, 1996), a cura di S. Della Torre, T. Mannoni e V. Pracchi, Como 1996, pp. 407-432; M.V. Cattaneo-N. Ostorero, *L'Archivio della Compagnia di Sant'Anna dei Luganesi a Torino. Una fonte documentaria per cantieri e maestranze fra architettura e decorazione nel Piemonte sabaudo*, Torino 2006.

3 G.A. Oldelli, *Dizionario storico ragionato degli uomini illustri del Canton Ticino*, Lugano 1807, pp. 88-91. In effetti c'è un secondo Carlo Fontana, nipote dell'omonimo prete, scellerato e concubino, che nasce alla Brusata nel 1641 (cfr. Archivio parrocchiale di Novazzano, *battesimi*, 1562-1645, 29 gennaio 1641).

4 U. Donati, *Artisti ticinesi a Roma*, Bellinzona 1942, p. 264.

5 Il fattore identitario è fondamentale, cfr. S. Bianchi, *La "patria" altrove: quartieri, confraternite e corporazioni per salvaguardare l'identità*, di prossima pubblicazione.

6 Per Rancate il primo registro dei battesimi è del 1688.

7 Ci riferiamo ai fatti narrati da Monti in merito alle attività delittuose dei Fontana (cfr. A. Monti, *Il Mendrisiotto svizzero. Dalla fogtia al distretto*, Bellinzona 1935. La madre di Carlo è una Pelli di Uggiate Trevano, come la levatrice madrina di Giovanna figlia di Stefano e Caterina Fontana della Brusata (cfr. Archivio parrocchiale di Novazzano, *battesimi*, 20 luglio 1563).

8 Cfr. Archivio di Stato del Canton Ticino, *notarile,* Fossati 395, 19 febbraio 1586. Alla vicinanza degli uomini di Novazzano presenziano Marsilio del fu Gio. Giacomo, Tommaso fu Battista, Giovanni fu Pietro e Pietro Martire fu Gio. Giacomo.

9 A. Lienhard-Riva, *Armoriale ticinese*, Lausanne 1945, *ad vocem*.

10 Archivio di Stato del Canton Ticino, *notarile,* Testamenti 2769, 23 gennaio 1540. Testamento di mastro Antonio Fontana quondam mastro Pietro di Brusata.

11 Archivio di Stato del Canton Ticino, *archivio Torriani*, grandi crimini; già in Monti, cit.

12 L'essere prete non gli impedisce di partecipare alle azioni criminose di famiglia, ne di avere figli sia con una Pozzi di Coldrerio, sia con la sua giovane perpetua Giulia (Archivio parrocchiale di Novazzano, *battesimi*, 12 maggio 1625).

13 Cesare sposa una Pozzi e va a vivere a Coldrerio, Giovanni Battista invece va a Stabio e Francesco a Rancate. I nipoti figli di Marsilio Junior, si trasferiscono a Mendrisio (Giacomo poi fiscale) e altri cugini a Lugano (Paolo).

14 I rapporti sono molto stretti con Bartolomeo Odescalchi (cfr. Archivio parrocchiale di Novazzano, *battesimi*, 21 aprile 1618) che è l'esecutore testamentario del prete Carlo (M. Mascetti, *Uggiate Trevano una comunità e la sua pieve*, Uggiate Trevano 2002, p. 422), sostituito, perché defunto, nei successivi testamenti (cfr. Archivio di Stato di Como, *notarile,* Lucini 1785, 2 settembre 1661).

15 Se ne ha memoria nel ricco archivio di famiglia, dove sono conservate pure centinaia e centinaia di lettere dall'Italia e da Oltralpe, in parte pubblicate da G. Martinola, *Lettere dai paesi transalpini agli artisti di Meride e dei villaggi vicini (XVII-XIX)*, Bellinzona 1963.

16 Cfr. Archivio parrocchiale di Novazzano, *battesimi*, 5 febbraio 1629 è padrino di Leonardo, primogenito dei coniugi Francesco e Cecilia Fontana.

17 Cfr. S. Bianchi, *Le terre dei Turconi*, Locarno 1999.

18 Archivio di Stato del Canton Ticino, Diversi 1138. Estimi della Pieve di Balerna 1660, Novazzano.

19 *Ibidem*. La partita d'estimo non è descritta ma se ne deduce che si tratta di una sostanza immobile assai rilevante perché stimata per ben 13 denari di cui 10 per la sostanza, una cifra superata solo dalle grandi proprietà terriere della nobiltà lombarda o dell'aristocrazia dell'emigrazione.

20 In un atto del notaio Rusca (Archivio di Stato del Canton Ticino, *notarile,* 589), 1 febbraio 1685 si legge che il reverendo Carlo Maderno di Capolago, rettore della chiesa dei santi Pietro e Paolo di Clivio, retrovende a Giacomo Fontana q. Marsilio di Novazzano residente a Roma, l'annuo censo di un pezzo di terra in Brusata detto alla Chà. Nel rogito del 24 novembre 1703 del notaio Martinola (Archivio di Stato del Canton Ticino, *notarile,* 2589), è attestato che mentre era a Roma è nominato procuratore da Ambrogio Concone di Malnate.

21 Archivio di Stato del Canton Ticino, *notarile* Rusca 501, pp. 330-346. 24 luglio 1653. Minuziosa descrizione delle sostanze preceduta dall'atto di vendita con grazia a favore dei Turconi della masseria del Bolgo a Coldrerio, con il cui ricavato la vedova di Marsilio Fontana riscatta terre alla Brusata e in un'altra località di Novazzano dove possiedono e vivono anche i Buratti, il Castellaccio.

22 Archivio di Stato del Canton Ticino, *archivio Torriani*, grandi crimini, n.105. Dell'assassinio si ha notizia anche dalla controversia fra la vedova Bernardina e Orsina Balzaretti (Archivio di Stato del Canton Ticino, *notarile*, Ghiringhelli 2496, 1652).

23 Così come il Sassi ha adeguato il suo albero genealogico, Antonio Roncati ha disegnato la mappa con la stessa logica, ovvero con l'intento di nobilitare l'atavico "nido" per usare la definizione di W. Eisler, *Carlo Fontana e il Mendrisiotto: relazioni sociali ed emigrazione a Roma nel Seicento*, in *Magistri d'Europa*, cit., pp. 303-312: 305. Il nucleo nobile comprendeva diverse stanze, dalla cantina al solaio, orti e giardini; si affacciava sulla piazza comune, confinando per due parti con la strada (Archivio di Stato del Canton Ticino, *notarile*, Rusca 597, 4 ottobre 1700).

24 Il ramo dei Fontana che rimane alla Brusata è però quello di Tommaso figlio di Battista e Nexa Prestini, in conflitto con il ramo di Marsilio. Archivio di Stato del Canton Ticino, *notarile*, Fossati 2801, 10 gennaio 1629. Testamento di Tommaso Fontana q. Gio. Batta della Brusata. Fa un legato alla nipote Caterina (Torelli) figlia della q. figlia Angela. Alle figlie: Cecilia maritata con Antonino Fontana di Brusata, Clemenza sposata a Gerolamo Buratti di

Novazzano, (nonni dell'architetto Carlo Buratti). Eredi il figlio di primo letto Gio. Batta e Abbondio, Vincenzo, Tommaso e Bernardo della seconda moglie Marta. Archivio di Stato del Canton Ticino, *notarile*, Ghiringhelli 2522, 17 gennaio 1680. Giacomo Fontana q. Marsilio di Novazzano vende la casa massarizia in Brusata, detta lo stallo vicino alla Chiesa, a Bernardo Fontana q. Tommaso di Brusata. Nella partita d'estimo del 1680 è confermata questa frammentazione del nucleo insediativo, con stanze e luoghi intestati a nuove famiglie arrivate alla Brusata grazie a matrimoni con discendenti femminili dei diversi rami. Archivio di Stato del Canton Ticino, *notarile*, Franchini 2055, 6 dicembre 1718. Il M.R. Francesco Fontana q. Tommaso di Brusata livella terreni in detto luogo al dux Pietro Giuseppe Fontana q. Bernardo che agisce per sé e in nome del fratello Giovanni Battista Segretario di Sua Maestà Cesarea e Cattolica, assente.

25 Cfr. la corrispondenza, di cui non c'è più traccia nel fondo Oldelli presso l'Archivio di Stato del Canton Ticino, di Carlo Giorgio Roncati, in G. Martinola, *Carlo Fontana alle prese con la nobiltà*, «BSSI», Bellinzona 1946, pp. 47-48.

26 Cfr. nota 11.

27 Archivio parrocchiale di Novazzano, *battesimi*, rispettivamente 5 febbraio 1629, 11 ottobre 1630, 8 febbraio 1634.

28 Archivio di Stato del Canton Ticino, *notarile*, Rusca 504, rogito del 15 settembre; si veda inoltre Donati, p. 264.

29 Archivio di Stato del Canton Ticino, *notarile*, Oldelli 2896, 26 gennaio 1581.

30 Archivio di Stato del Canton Ticino, *notarile*, Oldelli 2876, 21 aprile 1625.

31 Archivio di Stato del Canton Ticino, *notarile*, Oldelli 2887, 26 aprile 1636. Testamento di Marta Fontana q. Gio. Giacomo moglie di Leonardo Martignoni q. Antonio abitante in Rancate. Fa un legato ai nipoti Marta moglie di Gio. Batta Pini abitante in Rancate, Costanza, Gio. Antonio, Bartolomeo e Gerolamo figli del q. Gio. Batta Fontana di Stabio. Eredi i nipoti rev. Carlo, Gio. Giacomo, Cesare e Francesco Fontana q. Marsilio Fontana e Alfonso e Gio. Batta figli del q. Pietro Martire Fontana di Chiasso. Marta era figlia di Gio. Giacomo e di Franceschina Maggi q. Gio. Antonio, fratello di Tommaso, padre di Gio. Ambrogio, patrigno di Gio. Antonio Martignoni. I Maggi erano benestanti. Possedevano i mulini del Pizzolo e di Penate e una fornace.

32 Il trasloco sembra essere proprio effetto del testamento di Marta, dato che sul finire del 1635, sono ancora alla Brusata (cfr. Archivio di Stato del Canton Ticino, *notarile*, Garuo Allio 27, 21 novembre 1635. Donato Garuo Allio di Bissone investe a semplice locazione il prato di San Martino a Francesco Fontana q. Marsilio abitante in Brusata.

33 Archivio di Stato del Canton Ticino, *notarile*, Fossati 2808, 27 maggio 1636. Francesco Fontana q. Marsilio di Brusata abitante in Rancate a nome suo e dello zio Leonardo Martignoni fa un accordo con Paolo e Gio. Maria Calderari per potere alzare il muro confinante con la corte dei detti Calderari.

34 Archivio di Stato del Canton Ticino, *notarile*, Fossati, 2810, 30 aprile 1640.

35 Cfr. S. Bianchi, *I cantieri dei Cantoni. Relazioni, opere, vicissitudini di una famiglia della Svizzera italiana in Liguria (secoli XVI-XVIII),* Genova 2013, cap. III e relativa bibliografia.

36 Diamo alcuni esempi in Archivio di Stato del Canton Ticino, *notarile*, Ghiringhelli 2516, 28 febbraio 1669. Gio. Batta e Gio. Pietro Fontana, figli del q. Francesco e di Cecilia de Pellis di Uggiate residente a Rancate, anche a nome del fratello Carlo assente costituiscono una dote alla sorella Isabella; Verdoni 1157, 15 gennaio 1671. Gio. Batta Fontana q. Francesco di Rancate a nome suo e dei fratelli Carlo e Gio. Pietro e della madre Cecilia vende un pezzo di terra in Rancate detto il Campo delle Zocche, a Gio. Batta Colomba q. Luca di Arogno. Il Colomba è imparentato con la famiglia di Brusata perché sua madre è Margherita Fontana fu Giuseppe; Martinola 2567, 22 giugno 1674. Domenico Maggi q. Francesco, Console, Gio. Battista Fontana q. Francesco e Cesare Pizinelli q. Polidoro, deputati del Comune di Rancate devono saldare un debito con Carlo Zaccheo di Capolago; AparClivio, Secondo Libro dei battesimi 1632-1754, 28 aprile 1680. Margherita di Gio. Angelo Buzzi e di Domenica. Compadre: Gio. Batta Fontana di Rancate. Comadre: Costanza Fontana di Stabio; ASTi, notarile, Ghiringhelli 2522, 14 novembre 1681. Gio. Batta e Gio. Pietro Fontana q. Francesco di Rancate e la madre Cecilia Pellis di Trevano vendono al rev. Francesco Caroni, agente della Chiesa di Rancate, una terra dove scorrono le acque venienti dalla roggia del molino di Penate; Oldelli 2835, 14 ottobre 1683. Cecilia Pelli vedova di Francesco Fontana di Rancate, con l'assistenza del figlio Gio. Batta e del chierico Alfonso suo nipote figlio di detto Gio. Batta, e in assenza dell'altro figlio Gio. Pietro, vende un pezzo di terra in Rancate e Domenico Serena q. Carlo di Arogno.

37 Archivio di Stato del Canton Ticino, *notarile*, Rusca 504, 15 settembre 1659. Cecilia, vedova di Francesco Fontana di Rancate, curatrice dei minori Carlo e Pietro residenti nella città di Roma, con Gio. Batta figlio maggiore vende a Bartolomeo Quartironi di Mendrisio una pezza di terra in Mendrisio detta alla Cuccha.

38 Archivio della Diocesi di Lugano, Visite pastorali, Bonesana 131. Giovanni Battista Fontana fu Francesco, anni 66 (1634, quindi anni 69). Marta (Perti) moglie (seconda) anni 55. Figli: Carlo (Stefano) anni 13; Isabella anni 10; Polonia anni 8. Gerolamo anni 30 (figlio della prima moglie Isabella Castiglioni, di fatto già morto da due anni). Pietro servo anni 30; Paolina serva anni 35. Bartolomeo Castiglioni anni 40 (cognato?). Isabella prima moglie di Giovanni Battista, dovrebbe essere una figlia «dell'illustrissimo don Alfonso Castiglioni e donna Marta Soldati commoranti in Brusata».

39 I dati ricavati dalle fonti notarili e dai documenti parrocchiali sono soddisfacentemente coerenti con le notizie contenute nel profilo biografico in *Studi sui Fontana: una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco*, a cura di M. Fagiolo e G. Bonaccorso, Roma 2009, p. 430.

40 Archivio di Stato del Canton Ticino, *notarile*, Lobbia 3023, 20 giugno 1696. Testamento di Gio. Batta Fontana q. Francesco di Rancate. Eredi le figlie: Francesca sposa di Antonio Fossati di Meride; Costanza maritata con Giuseppe Calderari di Giovanni; Cecilia, sposa di Antonio Maria Calderari figlio di Giovanni di Rancate; Marta moglie di Carlo Cometta di Campora che riceve il convenuto della dote in Roma dal cognato Gerolamo; Alfonso, Curato di Mozzate (morto nello stesso anno); Isabella e Polonia nubili, e Carlo Stefano, questi ultimi tre avuti dalla seconda moglie Marta Fontana q. Michele di Cabbio, vedova di Stefano Perti di Muggio. Un figlio di nome Francesco è morto prima di questo testamento.

41 Archivio di Stato del Canton Ticino, *notarile*, Oldelli 2773.

42 Archivio parrocchiale di Rancate, *legati*, 1699 settembre 22. Istanza degli uomini di Rancate in merito alle primizie da versare al parroco. Si dirime nella sala della casa di abitazione del D. Jo Battista Fontana, che è il console del predetto Comune di Rancate.

43 Fra i Fontana di Cabbio, documentati per tutto il Seicento (cfr. Donati, *Artisti ticinesi*, cit., p. 344; Bianchi, *I Cantieri dei Cantoni*, cit., pp. 24, 70, 72), a fine secolo troviamo anche un Giovanni Battista di Francesco (G. Martinola, *Le maestranze d'arte del Mendrisiotto in Italia nei secoli XVI-XVIII*, Bellinzona 1964, p.56); per il Fontana di Muggio cfr. Archivio di Stato del Canton Ticino, *notarile*, Rusca 598, primo dicembre 1703.

44 Archivio di Stato del Canton Ticino, *notarile*, Oldelli 2835, 22 aprile 1682.

45 Lucci, in *Studi sui Fontana*, cit., p.467.

46 Archivio di Stato del Canton Ticino, *notarile*, Lobbia 3021, 20 gennaio 1691. Il testamento è altresì interessante per il legato devozionale della donna. «La Testatrice ha aggravato e aggrava l'infrascritto suo figliolo herede di far dipingere li quindici misteri del Ssmo Rosario nella Cappella della Madonna del Rosario novamente fabbricata nella Chiesa Parrocchiale di S. Stefano di Rancate, cioè di pittura a guazzo o in quella forma o magniera parerà et piacerà d° infr. et herede et questo quanto prima potrà et ciò in suffragio dell'anima mia».

47 Oltre alla plebana vanno ricordati i Comuni della collina Tremona, Meride ed Arzo, patria di molte famiglie di migranti (Oldelli, Roncati, Giorgioli, Fossati, Rusconi, ecc., attive anche a Roma) e ricche di cave del prezioso marmo che "segue" i suoi artigiani e artisti. I Ferrari (suoceri di Francesca Fontana, zia del nostro Carlo, sposa di Gio. Maria) di Arzo, sono, fine '500 e inizio '600, appaltatori della fornitura e posa dei marmi per i pavimenti del Duomo di Milano, e attivi nel Santuario di Saronno. Ancora loro e altri Ferrari, coi Rossi, Fossati, Aglio di Arzo associati per la tornitura di grandi colonne, per il Duomo di Vercelli, per la chiesa del Corpus Domini di Torino, per la Galleria Sabauda di Torino, altari e balaustre in macchia vecchia, messi in opera nelle più importanti chiese e monasteri di città e paesi del Nord Ovest

italiano. Cfr. R. Cassani, B. Galli, A. Trapletti, *Le predere "rosse" di Arzo, di Besazio e di Tremona*, Viggiù 2003.

48 H. Hager, *Fontana*, *Carlo,* in *Dizionario Biografico degli italiani*, 48, Roma 1997, pp. 624-636.

49 Allo stato attuale della ricerca, il primo atto in cui si dichiara che Carlo è a Roma con lo zio Francesco Pelli, è in Archivio di Stato del Canton Ticino, *notarile*, Rusca 504, 22 marzo 1657.

50 Archivio di Stato del Canton Ticino, *notarile*, Della Torre 2426, 15 settembre 1597. Alcune persone dichiarano di aver sempre comprato grano da Marsilio Fontana di Brusata.

51 Donati, *Artisti ticinesi*, cit., p. 367, fra i mastri cita un G. Buratti ingegnere, che potrebbe essere Gerolamo, nonno di Carlo. Gerolamo risulta in effetti abitante a Roma nel 1648 (cfr. Archivio di Stato del Canton Ticino, *notarile*, Fossati 2816, 29 aprile 1648), mentre due anni più tardi è citato il figlio Giovanni, artista a Roma (Archivio di Stato del Canton Ticino, *notarile*, Rusca 500, 12 novembre 1652).

52 Cfr. M.G. Pezone, *Carlo Buratti. Architettura tardo barocca tra Roma e Napoli*, Firenze 2008, pp. 9-12 ; Carlo, a nostro avviso, è nato a Roma dove vive, ma si dice di Novazzano perché l'attinenza è un principio civico radicato nella cultura della vicinia; che figuri nello stato delle anime del 1696 non è una conferma perché i preti scrivono la composizione dei nuclei senza una verifica sistematica, come dimostrano casi analoghi (es: Domenico Cantoni sposato con figli a Genova, ma ancora nel nucleo familiare con il fratello capofamiglia a Cabbio, Bianchi, *I cantieri dei Cantoni*, cit., p. 33).

53 Cfr. A. Bertolotti, *Artisti lombardi a Roma nei secoli XV, XVI e XVII: studi e ricerche negli archivi romani*, vol. 2, Sala bolognese 1985, p. 169.

54 Archivio di Stato del Canton Ticino, *notarile*, Ghiringhelli 2496. Nell'anno 1650 il sig. Donato Buzzi di Balerna aveva consegnato a Francesco Buratti di Novazzano «una pietra già scavata et sbozzata per fare un camino alla grande».

55 Archivio di Stato del Canton Ticino, *notarile*, Rusca 504, 22 marzo 1657.

56 Archivio di Stato del Canton Ticino, *notarile*, Adamini 1298, 8 giugno 1666. Atto da cui risulta che Carlo Fontana q. Francesco di Rancate dimora a Roma, mentre il fratello Gio. Pietro svolge la sua attività a Caravaggio.

57 Archivio di Stato del Canton Ticino, *notarile*, Ghiringhelli 2509, Primo Lezzeni di Nicolò di Mendrisio nomina procuratori Carlo Fontana q. Francesco di Rancate e Bernardino del Perto detto Rovina di Rovenna, residenti nella città di Bologna.

58 Oltre ai noti architetti Gerolamo e Carlo Stefano abate, figli del fratello Gio. Battista, Antonio, Carlo Giorgio e Marsilio Roncati stuccatori, marito e figli della sorella Francesca, nel periodo "romano" dell'architetto risiedono nella Città Eterna altri parenti: lo zio materno Francesco della Pelle di Trevano, il fiscale di Mendrisio Giacomo Fontana e il reverendo Prospero figlio di quest'ultimo (Archivio di Stato del Canton Ticino, *notarile*, Martinola 2588, 3 febbraio 1700); Gio. Batta figlio del q. Antonio Fontana di Stabio (Archivio di Stato del Canton Ticino, *notarile*, Martinola 2558, 6 marzo 1676); Nazaro Ferrari figlio di Gio. Maria e di Francesca Fontana q. Marsilio (Archivio di Stato del Canton Ticino, *notarile*, Oldelli, 2850. Primo settembre 1679); Caterina Fontana figlia di Antonino di Cecilia Fontana q. Tommaso di Brusata (Cecilia, sorella di Clemenza madre di Francesco Buratti) di Novazzano (Archivio di Stato del Canton Ticino, *notarile*, Rusca 588, 8 maggio1684); Antonio Del Grande di Stabio, residente a Roma, secondo la procura a favore del fratello Cristoforo figlio di Marta Fontana, sorella di Carlo (Archivio di Stato del Canton Ticino, *notarile*, Rusca 589, 25 giugno 1696); Francesco Ferrari di Simone di Arzo, nipote di Francesca Fontana q. Marsilio (Archivio di Stato del Canton Ticino, *notarile*, Oldelli 2843, 18 gennaio 1698); Antonio Cometti di Campora q. Giacomo e il fratello Carlo, (marito di Marta Fontana figlia di Gio. Batta di Rancate) e in seguito anche Giacomo figlio di Carlo e di Marta (Archivio di Stato del Canton Ticino, *notarile*, Visetti 2069, 2 aprile 1716); Carlo Ferrari e il figlio Giacomo, che fanno procura a favore di Gio. Batta Fontana (Archivio di Stato del Canton Ticino, *notarile*, Oldelli 2775, 2 aprile 1707); Francesco Vassalli di Riva San Vitale sposato a Maria Francesca Fontana q. Tommaso della Brusata (Archivio di Stato del Canton Ticino, *notarile* Martinola 2589, 23 gennaio 1722).

59 Anche fra i Broggi e i Fontana, tramite i Sassi, si instaurano relazioni parentali. Un fratello del Broggi è sposato con Lucia Sassi, sorella di Costanza moglie di Gio. Pietro Fontana e dunque cognata di Carlo.

60 Cfr. A. Pampalone, *Il restauro di S. Tommaso in formis al tempo di Alessandro VII (1655-1667)*, in *Caelius I Santa Maria in Domnica, San Tommaso in Formis e il Clivius Scauri*, a cura di A. Englen, Roma 2003, pp. 410-438, p. 413. Troviamo altri magistri, attivi con mansioni di responsabilità nelle opere dirette o progettate dal Bernini e dal Fontana nell'Urbe: Gio. Albino Austoni Cantoni di Cabbio e Bonifacio Perti di Muggio, Giovanni e Carlo Broggi, Pietro Giacomo Patriarca loro nipote, di Albiolo, impegnati nella realizzazione del colonnato di piazza San Pietro e in altri importanti cantieri. Bonifacio Perti e Gio. Maria Pelli sono attivi anche in piazza Navona, il primo nel 1646 per conti di forniture al palazzo di Donna Olimpia Pamphilj, il secondo negli anni '50, per le condotte della guglia e «per la restaurazione che si fa della fontana di Piazza Navona dalle parti di San Giacomo»; cfr. Archivio di Stato di Roma, Camerale I, fabbriche.

61 Nella nota lettera di Gio. Battista scritta da Roma dopo il suo arrivo, nell'aprile del 1700, manda i saluti per il compare Giovanni Battista Cattaneo.

62 Cfr. S. Canepa, *La villa*, in C. Bozzo Dufour, *Villa Durazzo in Santa Margherita Ligure. Una villa alla genovese*, Milano 1997, pp. 43-56.

63 C.G. Ratti, *Istruzione di quanto può vedersi di più bello in Genova in Pittura, Scultura, ed Architettura*, Genova 1780, p. 203.

64 In merito si veda L. Leoncini, *Museo di Palazzo Reale, Genova. Il Palazzo e i suoi interni. Gli affreschi e gli stucchi. Catalogo generale*, 3 voll., Milano 2012, pp. 32-33.

65 Ivi, pp. 33-36, e relativa bibliografia.

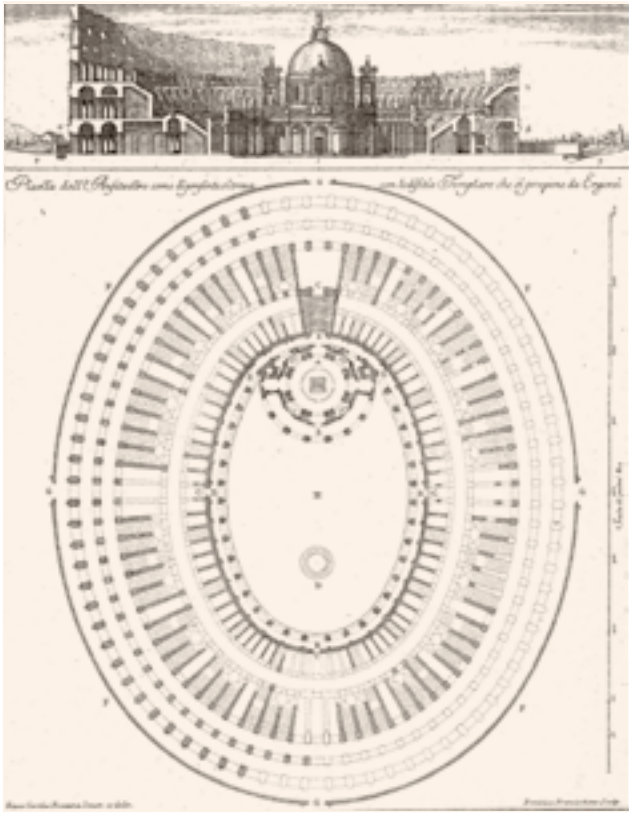
66 Cfr. Archivio di Stato di Roma, *Odescalchi* II, E/16, Genova, 29 novembre 1688 «Con l'occasione ritorna costì il Signor Cavaliere Fontana, invio a Vostra Eccellenza il solito piccolo tributo di cocozze seche, fonghi salati, amandole ciaccarelle, …»; Genova, 4 dicembre 1688 «Dal Cavaliere Fontana haverà Vostra Eccellenza ricevuto una mia, …». Inoltre in un'epistola a Carlo IV Borromeo Arese, Fontana riferisce gli spostamenti di Eugenio Durazzo, per cui si può desumere che si sono conosciuti in quell'occasione; cfr. A. Bonavita-S. Monferrini, negli atti.

67 Confidando sulle capacità dei compatrioti, il Fontana potrebbe aver semplicemente mandato il progetto, poi realizzato da capi d'opera di fiducia, strategia ricorrente fra le maestranze dei laghi. Si pensi ad esempio al rinnovo di Palazzo Ducale, dopo l'incendio, "gestito" per corrispondenza dal Cantoni (cfr. Bianchi, *I cantieri dei Cantoni,* cit., pp.118-129).

Fontana e gli Odescalchi

Andrea Spiriti

Premesse ovvie per una vicenda singolare: potrebbe forse essere questa una sintesi del complesso rapporto che per oltre un decennio si snoda fra l'architetto Carlo Fontana da Rancate[1] e Benedetto Odescalchi[2], papa col nome di Innocenzo XI dal 1676 al 1689. Anzitutto Fontana: un artista dei laghi lombardi[3], ossia l'espressione di una tradizione plurisecolare che si era consolidata nella modernità grazie a collaudati meccanismi di ditta (ampio e diffuso *know-how* in continuo aggiornamento grazie ai ritorni invernali; padrinato come prenotazione di *stage*; *joint-ventures* sistematiche; spiccata tendenza all'interazione di cantiere; alleanze claniche; gestione familiare allargata con specializzazione progressiva[4]; presenza sistematica di tutte le competenze; fornitura di prodotti completi in ogni dettaglio) e che consentiva audaci strategie espansive, che nel pieno Seicento travalicano già le tre grandi direttrici di un secolo prima (rafforzamento nelle città italiane; presenze capillari in Europa, specie in area germanica; conquista della Mitteleuropa) in direzione extraeuropea, soprattutto americana. Ad un livello più analitico, Carlo Fontana è espressione del ramo rancatese della grande famiglia articolata nel Mendrisiotto: la stirpe che aveva espresso un genio del calibro di Domenico Fontana da Melide[5], che aveva già giocato un ruolo importante in Mitteleuropa e che, in parallelo agli anni del nostro, dava un contributo nodale al tardobarocco con l'attività polacca e morava di Baldasar Fontana da Chiasso[6]. Non va infatti dimenticato che l'appartenenza genetica si gioca per un lacuale a due livelli: una più ristretta dimensione familiare, decisiva a fini patrimoniali ed ereditari; ed una più lata dimensione clanica, con il cognome che pesa in termini di solidarietà anche se non esprime che un lontano nesso familiare. Fontana quindi giunge a Roma sulla scia di una presenza plurisecolare, rinnovata e qualificata a inizio Cinquecento dal grande ruolo di Andrea Bregno da Osteno[7]; ed è dunque l'ennesimo lacuale (di una categoria cioè ben nota e accettata nell'Urbe) che può contare sulla consolidata rete di conterranei più o meno stabilizzati, fra i quali il "maestro" Giovanni Maria Bolino, a sua volta membro della grande stirpe intelvese dei Bolli/Bollina/Bolina/Bolino[8], attivi soprattutto fra Milano e Genova ma ricchi di contatti centroeuropei. L'attività romana di Fontana dal 1653 (?) al 1675 è certo ricca e varia, e del resto oggetto di altri contributi in questo volume; ma qui occorre riaffermarne alcuni tratti lacuali. Anzitutto, il passaggio dalla ditta di Pietro da Cortona a quella del Bernini (1663?) è sicuramente mediato dal Bolino, ma non bisogna dimenticare la presenza nella seconda, e in ruoli molto alti, di due lacuali come Ercole Ferrata da Pellio Intelvi ed Ercole Antonio Raggi da Vico Morcote; d'altronde già la questione della Scala Regia (1663-1666), sulla quale Fontana scrive una relazione che attesta il coinvolgimento nell'impresa berniniana, vede il problema statico risolto mettendo in atto sì le idee berniniane, ma soprattutto l'apporto tecnico di Simone Brogi, luganese. D'altro canto anche la capacità del giovane Fontana di alternare collaborazioni sempre più decisive, progettualità proprie, rilievi, perizie – mostrando peraltro qualità tecniche, specie idrauliche, e forte propensione per il disegno – rivela il lacuale. Dal 1665, poi, si delinea un altro fenomeno che vedremo ripetersi: la predilezione specifica da parte del cardinal nipote Flavio Chigi[9]. Ovviamente è un capitolo della complessa, ricchissima vicenda dell'artista "familiare", ma quello che mi pare da sottolineare è la fiducia "tecnica" del presule. Fontana cioè è coinvolto anzitutto in operazioni di restauro e riadattamento (Palazzo Chigi ai Santi Apostoli, Villa Chigi ad Ariccia) o di completamento (Villa Versaglia a Formello) nei quali rifulgono le sue qualità ingegneristiche, le stesse che avevano portato il bissonese Borromini a dirigere nel 1650 il restauro lateranense. Ed è interessante notare che il sostegno di Chigi (decisivo per i riconoscimenti pubblici del nostro, accademico di merito di San Luca nel 1667 e cavaliere dell'Ordine Supremo del Cristo nel 1668) interessi sia il periodo del massimo potere del presule, cardinale nipote di Alessandro VII fino al 1667, sia quello successivo. A questo punto avviene la svolta, della quale elenco anzitutto le date: dal 1668 al 1671 il rapporto di Fontana col Chigi verte soprattutto sul campo teatrale e spettacolare; nel 1673 Fontana lavora alla Maddalena per il generale dei camilliani, quel padre Giovanni Stefano Garibaldi[10] da Genova che era stato eletto nel 1666 per l'accordo di Chigi col protettore dell'Ordine, Giulio Rospigliosi, futuro Clemente IX; nel 1676 il rancatese elabora per Cristina di Svezia un grandioso progetto, non realizzato, per la chiesa "nazionale" svedese di Santa Brigida; e nello stesso anno iniziano le committenze Odescalchi. Credo cioè, a degna introduzione del secondo polo del nostro discorso, che Fontana intuisca il progressivo, inevitabile indebolimento del gruppo Chigi, e che per suo stesso tramite cerchi altri contatti non alternativi: il circolo cioè di Cristina di Svezia, e il nuovo gruppo di potere (lo "Squadrone Volante")[11] che aveva trionfato nel 1667 con l'elezione di Clemente IX e che includeva, appunto, il cardinale Benedetto Odescalchi. Oppure, detto in altro



1. *C. Fontana, progetto per la chiesa di Santa Maria ad Martyres nel Colosseo, incisione, collezione privata.*

modo, che la consorteria Chigi e quella Squadrone/Cristina si passino a vicenda, a segno di continuità, il trofeo di un architetto di talento; ma nel contempo, ed è ambivalenza normale, l'attività per gli Altieri di Clemente X è ininterrotta. In altre sedi la complessità politica e culturale di Innocenzo XI è stata almeno approcciata; ma qui occorre metterne anzitutto in rilievo l'origine comasca, che ne fa un oriundo dalla stessa diocesi del Fontana, e la caratteristica di pontefice proveniente dalla Stato di Milano, il che non accadeva dai tempi di Gregorio XIV Sfondrati (1590-1591). Il problema è allora di comprendere se le committenze innocenziane a Fontana vadano intese quale semplice ricorso ad un qualificato architetto, ben noto sulla piazza romana; o se invece celino un disegno più complesso, tenuto conto comunque che esse costituiscono solo una parte dell'attività del poliedrico rancatese, e che quindi bisognerà capire quali sono i filoni alternativi prevalenti e la loro posizione politica nei confronti del papato Odescalchi. Un primo dato certo è l'attacco, nemmeno tanto celato, che la fine del papato Altieri implica per il Fontana: nel 1675 la "passonata" (ossia l'argine per prevenire le inondazioni del Tevere nell'area della via Flaminia) realizzata dal nostro nel 1669, cioè al termine del papato Rospigliosi, veniva sostituita da quella di Cornelius Mayer, con annessa esaltazione di quest'ultima, cioè con la messa in discussione delle qualità dell'artista dei laghi come ingegnere idraulico, e più in generale come "tecnico". Fontana cioè era stato colpito nella sua stessa peculiarità lacuale; ed è quindi molto significativo che la sua richiesta nel 1680 di subentrare al defunto Bernini quale architetto della Camera Apostolica non ottenga risposta, ma che nello stesso anno egli divenga Soprintendente ai Palazzi Apostolici. Pare cioè difficile non intuire una volontà diretta del pontefice a vantaggio del rancatese, in contrasto con ambienti curiali ancora dominati da elementi di clientela Altieri; e del resto questa nomina si colloca dopo quella di architetto della Serenissima (dal 1679?) e prima di quella di architetto imperiale (1705?), ossia titoli delle potenze unite nella grande alleanza di papa Odescalchi. Giova, credo, un'elencazione delle imprese del nostro collegabili a Innocenzo XI. Nel 1676 Fontana progetta la Villa Odescalchi a Grumello; in contemporanea o poco dopo realizza per il papa il progetto (poi non realizzato) per la chiesa di Santa Maria dei Martiri all'interno del Colosseo; nel 1677 costruisce Villa Belpoggio a Frascati (distrutta) per uno stretto collaboratore papale, il tesoriere Ercole Visconti; la fase 1678-1681 include la collaborazione al progetto Biffi per la cupola del duomo di Como (1680), la citata vicenda degli incarichi pontifici, il progetto – extraromano ma nodale – per il Santuario di Loyola (1681). Dal 1682 al 1684 data la facciata di San Marcello al Corso; nel 1683 si ha lo scontro coi gesuiti per il collegio napoletano; nel 1685 realizza la Cappella del Collegio Clementino; nel 1686 Tommaso Odescalchi commissiona il primo nucleo dell'Ospizio di San Michele; nel 1688 realizza il proprio progetto per la cupola comasca e si occupa in contemporanea, di quella simile del duomo di Bergamo. Il macrodato evidente è l'alternanza fra incarichi in area comasca e committenze romane: piuttosto consueto per i pontefici non romani (si pensi solo alle committenze pistoiesi di Clemente IX), ma interessante perché la precedenza dell'impresa comasca denoterebbe una conoscenza pregressa o comunque una volontà d'utilizzo nel luogo d'origine comune. Ad altro livello, la villa di Grumello[12] (oggi irriconoscibile per gli interventi ottocenteschi) è finalizzata a risolvere l'annoso problema dell'assenza di un baricentro familiare comasco per gli Odescalchi, possessori di molti ma non monumentali edifici residenziali; ed è committenza abitativa privata contrapposta a quella pubblica del Colosseo (fig. 1). In questo secondo caso l'operazione rispondeva a logiche complesse. Una chiesa neomanieristica avrebbe attuato la decisione di cristianizzare un *locus martyrum* che in effetti non ha mai cessato di attirare l'attenzione papale (dai restauri di Benedetto XIV e Pio IX alle odierne processioni del Venerdì Santo); e al tempo stesso la dialettica geometrica fra circonferenza ed ellissi avrebbe evocato i due rimandi topici, il Pantheon e la Basilica Vaticana. È chiaro il senso, che definirei neosistino, di cristianizzazione degli spazi della Roma classica; ma c'è anche un nuovo senso scenografico, la *maraviglia* della chiesa fra le rovine dell'anfiteatro. La stessa logica di differenza fra committenze private e committenze pubbliche pare riscostrabile per Villa Belpoggio a Frascati,

costruita per volontà di Ercole Visconti, un personaggio nodale dell'*establishment* innocenziano: dapprima vicario generale dell'Odescalchi quando questi era vescovo di Novara (e come tale efficace riorganizzatore delle risorse economiche diocesane), poi tesoriere pontificio, e quindi appartenente al ristretto gruppo di gestione che compie la grande rivoluzione finanziaria innocenziana. Non è questa la sede per ricostruire in modo dettagliato l'operazione macroeconomica che risana l'annoso deficit di bilancio pontificio con drastica riduzione delle spese e ancor più drastica razionalizzazione delle entrate, al punto da consentire il colossale esborso a Leopoldo I e Giovanni III per la guerra turca senza far collassare il sistema, e anzi garantendo un sostanziale equilibrio che durerà fino agli sciali di Alessandro VIII. Ciò che conta per noi è l'importanza ideologica che questa operazione assunse all'interno del papato innocenziano, creando linee programmatiche vitali per la stessa arte di Fontana. Benedetto Odescalchi salì al trono petrino dopo una serie di pontificati che sul piano pratico avevano pesantemente compromesso la stabilità economica sia del papato sia degli Stati della Chiesa: alla riorganizzazione sistina (limitata e tesaurizzatrice finché si vuole, ma ricca di risultati e diffonditrice di un clima di fiducia finanziaria) era seguito un ottantennio abbondante di negatività, che era facile (anche se non del tutto esaustivo) attribuire a due grandi poli: il nepotismo papale e la grande politica di committenza artistica ed architettonica. Sul primo punto[13] è ben nota la svolta ideologica innocenziana, certamente non scevra da stacchi fra la dimensione comunicativa e realtà fattuale ma comunque tale da consentire, dopo la controtendenza del breve pontificato di Alessandro VIII, la stabilizzazione antinepotistica di Innocenzo XII, in conclamata continuità fin onomastica col papato Odescalchi. Sul secondo punto (che aveva raggiunto la dimensione di crisi già negli anni di Innocenzo X con l'operazione di piazza Navona e si era riacutizzato coi tre pontificati successivi) ho già cercato di dimostrare[14] come papa Odescalchi si sia mosso a tre livelli: opposizione conclamata allo sfarzo dei predecessori, arrivando a punte teatrali (molto barocche, peraltro) tipo il riuso dei vestiti di Clemente X o il rifiuto di passeggiare nei giardini vaticani; drastica riduzione delle spese sia di corte sia di committenza nel quadro del risanamento finanziario globale; predilezione dichiarata per un'architettura sobria e funzionale, destinata (questa la retorica sottesa) alla pubblica utilità e non alla vanità del principe, *benefactor* del suo popolo; conseguente nodalità dei collaboratori finanziari all'interno della macchina amministrativa pontificia, e loro diretto rapporto con l'architettura. È già stato evidenziato[15] come i pontefici da metà Cinquecento a fine Settecento siano in massima parte forniti di un curriculum amministrativo ben più che pastorale o teologico; ma in età innocenziana questa tendenza burocratica assume precise sfumature di gestione finanziaria. Ecco allora l'importanza di un uomo come Giuseppe Parravicini[16] o, appunto, Ercole Visconti[17], organico al sistema innocenziano nell'alternare i ruoli. Nato nel 1645

Sopra: 2. *C. Fontana, facciata della chiesa di San Marcello al Corso, Roma.* Pagina a fronte: 3. *C. Fontana et alii, Ospizio di San Michele a Ripa Grande, Roma.*

dal marchese Teobaldo Visconti di Cislago (dunque di famiglia ben inserita nella predominante consorteria Arese) e da Claudia Tassoni d'Este, dottore collegiato nel 1669 (dunque preselezionato per le cariche amministrative milanesi), inquisitore a Malta nel 1677, arcivescovo titolare di Damiata nel 1678 e subito nunzio a Firenze, spostato a Colonia nel 1680, maggiordomo dei Sacri Palazzi nel 1688 e fino al 1693, poi ritiratosi e morto a Milano nel 1712: una tipica carriera innocenziana, con soggiorni a Roma anche durante le nunziature e la non casuale presenza a Colonia per reggere in parte il fronte dei flussi finanziari fra Santa Sede e *Reich*. Ma conta anche il fatto che questo committente si sia servito di Fontana, un dato certo liquidabile in termini generici (un architetto affermato e quindi una scelta alla moda e insieme il segnale di raggiunta opulenza; un lacuale, dato in più non sgradito in termini campanilistici ma anche di affidabilità) ma più probabilmente rispondente ad altre due logiche: l'appartenenza clanica indicata dall'omogeneità delle scelte di gusto, secondo una prassi ampiamente consolidata a Milano dalla consorteria Arese e confermata negli usi della *facción milanesa* che da quasi due secoli si era consolidata nella curia papale; e l'indicazione di un legame specifico con Innocenzo, che "presta" l'architetto di Grumello per l'operazione Frascati, ai limiti di quella "teoria del dono" che sta alla base della civiltà di corte. Ad altro livello, la consueta applicazione di *alliance and*

enmity si pone nella costruzione di uno spazio vicino alla villa pontificia, questa eredità alessandrina che papa Odescalchi doveva mostrare di non amare troppo ma che comunque costituiva un perno della sua residenzialità[18].
Dopo la pausa 1678-1679, vediamo Fontana presente a due livelli: da un lato la già ricordata nomina a Soprintendente dei Palazzi Apostolici, che al di là della funzione operativa rivela un intervento del papa, non banale (Innocenzo tende ad instaurare questi rapporti diretti, esattamente come utilizza l'altro grande lacuale, Andrea Pozzo, scavalcando il generale dei gesuiti)[19]; dall'altro la benevolenza dimostrata nel desiderio che Fontana collabori con Biffi nella progettazione della cupola del duomo comasco. La *vexata quaestio*[20], che implicava notevoli problemi statici nei confronti della basilica quattro-cinquecentesca, è un tema presente nell'architettura lombarda poco meno che la facciata della cattedrale milanese; ed è ovviamente un terreno di misurazione dei rapporti di forza all'interno della nobiltà comasca, che in questa fase vedeva l'ovvia prevalenza della *gens* papale (gli Erba e gli Odescalchi). Il progetto, al momento, s'interrompe, ma come vedremo avrà una ripresa tardo-innocenziana.
La riprova del favore papale (confermato nel 1681 dalla nomina a maestro delle strade con Antonio Ferelli) ci viene sempre nel 1681 con il progetto per Loyola: la casa natale del fondatore dei gesuiti trasformata in un grandioso santuario-casa professa. La volontà è anzitutto del preposito generale Giovanni Paolo Oliva (peraltro committente di Pozzo), sostenuto dalla Monarchia Cattolica: e non a caso il progetto ha molti punti di contatto con l'Escorial. Ma il 26 novembre 1681 Oliva muore e il successore, il fiammingo Charles de Noyelle, entra subito in conflitto col papa circa lo scontro con Luigi XIV; esempi collaterali ma non banali in una civiltà ossessionata dal valore simbolico degli atti, la sospensione dei lavori a Loyola e, nel 1683, il rifiuto del progetto di Fontana per il collegio di Napoli, pure richiesto dal padre provinciale. Com'è noto, la situazione di latente conflittualità porterà Innocenzo XI prima a pensare alla soppressione della Compagnia, poi a intervenire pesantemente per la nomina a preposito generale di un personaggio notevole e discusso come Tirso González de Santalla (6 luglio 1687). In mezzo, nel 1682, si situa l'inizio dei lavori di Carlo Fontana per la facciata della chiesa generalizia dei Servi di Maria, San Marcello al Corso (fig. 2). Ho già insistito nel rilevare come, accanto all'indiscusso ruolo di monsignor Marcantonio Boncompagni e del gruppo dirigente servita guidato dall'appena eletto priore generale Giulio Arrighetti, il *ghost-committant* dell'impresa sia il cardinale protettore dell'Ordine, Luigi Alessandro Omodei[21]; ossia uno dei più stretti collaboratori di Innocenzo XI, milanese e membro nodale della consorteria Arese. Non è ovviamente questa la sede per riprendere il discorso su questa grande figura, mi limito invece a ricordarne due dati: l'effettivo interesse operativo per i Serviti, come dimostra il ruolo per la loro sede milanese; e la vicinanza della basilica con la sua abitazione romana. D'altro canto è bene rilevare che la ricostruzione segna un forte legame con la Toscana di Cosimo III: si rammenti come l'Ordine fosse originario dell'area fiorentina (Cafaggio e Monte Senario); come le due sedi madri fossero abbellite negli anni cosimiani proprio dalla massiccia presenza di lacuali[22]; e come il granduca, con la flotta dei cavalieri di Santo Stefano ma anche col fallimento (personale) dei suoi legami francesi e la riuscita (politica) di quelli germanici, avesse un ruolo non secondario nella grande strategia antiturca (e antifrancese) innocenziana. D'altro canto la mariologia dell'Ordine non poteva che riuscire gradita a Innocenzo XI, propugnatore diretto del rinnovamento iconografico dell'immacolismo. Sulla facciata in sé molto è stato scritto; vorrei solo rimarcare sul piano citazionista due lombardismi come l'alta base tibaldiana delle colonne (si pensi al San Fedele di Milano, peraltro dedicata ad un martire comasco) e la palma che diviene elemento esornativo laterale del secondo ordine, con possibile allusione al metamorfismo dei parafernali tipico

Dall'alto: 4. *C. Fontana, Duomo di Bergamo, sezione, Bergamo, Archivio Storico Diocesano,* CAP *248, fasc. a.* 5. *C. Fontana, Duomo di Como, sezione longitudinale, Como, Musei Civici, n. 15.*

di San Lorenzo Maggiore di Milano; e sul piano simbolico la forza della *tabula ostensoria* a vela che campisce il secondo ordine, con forte valenza neopaleocristiana. Il completamento nel 1685-1687 del Collegio Clementino, in particolare con la realizzazione della cappella che verrà quindi affrescata dal luganese Lodovico David[23], segna un'impresa per molti versi innocenziana. Fondato da Clemente VIII nel 1595 e affidato ai Somaschi, ordine fortemente lombardo a cominciare dalla fondazione presso Lecco, il completamento del Collegio si pone all'insegna di una continuità abbastanza tipica di Innocenzo XI: la volontà cioè di un recupero ideale del passato tardocinquecentesco e protoseicentesco (diciamo da Sisto V a Paolo V) come paradigma idealizzato di buona amministrazione e correttezza morale, con implicita sfumatura polemica nei confronti del "dopo". Si noti anche la finalità del Collegio, luogo d'istruzione e di formazione del futuro ceto dirigente: dunque un'operazione indirizzata al bene pubblico, certo ovvia per un papa comasco abituato ai collegi dei giureconsulti (il cui grande riorganizzatore, non si dimentichi, era stato Pio IV Medici) ma già con una sfumatura innovativa. È una vena che sarà precisata nel 1686 (mentre il nostro veniva eletto principe dell'Accademia di San Luca, a conferma di fama ma anche di protezione papale) con la fondazione, da parte di Tommaso Odescalchi, del primo nucleo del futuro *monstre* dell'Ospizio di San Michele a Ripa Grande (fig. 3), peraltro evolvendo un progetto di eredità familiare[24]. In occasione del giubileo 1650, don Marcantonio Odescalchi (zio del futuro papa) fondò presso Santa Maria in Portico un convitto per poveri, di cui proseguì la gestione fino alla morte nel 1670. Benedetto, ormai cardinale, ne girò allora la competenza al nipote Tommaso (futuro canonico di San Pietro ed elemosiniere pontificio, dunque con capacità amministrative e finanziarie), che unì a questa fondazione, dandole nuovo indirizzo, la propria di un ospizio per minorenni presso l'ospedale di Santa Galla – siamo sempre, come si vede, in area trasteverina – e affidando il progetto a Fontana. Nel 1686 la struttura era funzionante e affidata agli Scolopi: un gesto coraggioso se si considera che l'Ordine era da poco uscito dalla dura crisi del 1646-1669[25]. Ma i chierici regolari poveri della Madre di Dio delle scuole pie rappresentavano uno specialismo vocazionale analogo a quello somasco; e paradossalmente proprio la minaccia di dissoluzione li rendeva necessitanti di protezione e quindi inclini alla volontà Odescalchi. Lo scopo era quindi di realizzare un orfanotrofio con avviamento professionale, e qui il discorso diventa complesso. Lo schema dell'educazione del ceto dirigente da parte dei chierici regolari dei nuovi Ordini veniva ribaltato, usando lo specifico carisma scolopo, a vantaggio di un piano sociale giocato sulla doppia utilità di assistenza agli orfani e di trasformazione in forza-lavoro, addolcendo *le grand emprisonnement* degli opifici regi parigini con un taglio evergetico verso l'esterno ed educativo verso l'interno. Lo spazio architettonico di tale operazione non poteva che rispondere a criteri di austero funzionalismo, ripreso con coerenza lungo tutti gli ampliamenti settecenteschi: ed è in effetti il linguaggio che unisce la *severitas* di una struttura almeno in parte punitiva con l'austerità di un blocco funzionale, senza fronzoli, che esplica la *beneficentia* del principe ribaltando il canone nepotistico. Impresa ereditaria degli Odescalchi (Livio e Baldassarre ne saranno i futuri protettori), l'ospizio diviene però il luogo dove il nipote, lungi dall'arricchirsi col pubblico denaro o dallo sperperarlo in imprese di *vanitas*, ne investe del proprio per giovare a quella che già, in termini presettecenteschi, si vagheggia come pubblica felicità. La macchina retorica crea un meccanismo del consenso perfetto (senza che questo infici la sincerità possibile delle intenzioni); e di questo fenomeno il Fontana è ingranaggio prezioso, sapendo qui accantonare la sua capacità sintetica della grande tradizione romana seicentesca (Bernini/Borromini/Pietro da Cortona/Rainaldi) a vantaggio di un geometrismo austero che per un verso recuperava le soluzioni "operative" sistine, per un altro le rileggeva alla luce di quella tradizione milanese che spaziava dal Lombardino al Mangone prima delle molte conferme settecentesche. Linguaggio essenziale, dunque; ma anche

recupero di un *mathesis* che nella Milano neopitagorica si prestava a più elevate letture di mistica geometrica, creando in sincronia un legame con gli scolopi filogalileiani, in diacronia quel *fil rouge* che unisce la tradizione lombarda da Bonaventura Francesco Cavalieri a Girolamo Saccheri passando, appunto, per Andrea Pozzo[26]. Siamo, ovviamente, in piena crisi della coscienza europea nel senso di Paul Hazard: e ho già abbozzato l'idea della dicotomia innocenziana, di questa tendenza a costruire discorsi bipolari (antinepotismo/ filonepotismo; funzionalismo/grandiosità; risparmio/macrofinanziamenti) che non possono essere liquidati in termini dissimulatori più o meno onesti, ma che riguardano in profondità il concetto relativo di vero storico, in una linea che unisce i "punti di vista" per percepire l'opera di Andrea Pozzo (con la somma, gesuitica ironia del punto di vista "vero" segnato sul pavimento di Sant'Ignazio) al doppio linguaggio (barocco con venature neomanieristiche e funzionalista) di Carlo Fontana. La via d'uscita, non a caso, era mistica: l'a-razionalità quietista molinista, che per l'intera consorteria (papa incluso) era molto più una fede sincera che uno strumento politico; il che renderà ancora più aspro lo scontro e più netta la vittoria inquisitoriale di Ottoboni nel 1685. La riprova che il rancatese avesse un ruolo specifico nelle strategie familiari ci viene dall'ultima operazione innocenziana: il proprio autonomo progetto per la cupola del duomo di Como. Nella *Eigenstadt* pontificia, che nel frattempo si era arricchita di frutti notevoli della committenza Odescalchi[27], il progetto fontaniano (fig. 5) merita rilievo per la sua stessa esistenza: per il porsi cioè a prosieguo di una vicenda centenaria, intervenendo con una proposta brillante ma non bruscamente innovativa; segnando cioè una molto lacuale via del possibile che verrà interrotta dalla morte del papa (1689). Ma vale la pena di ricordare come in parallelo all'impresa comasca il Fontana abbia progettato un'omologa soluzione per il duomo alessandrino di Bergamo (fig. 4): un fatto interessante, sia per l'idea tipicamente lacuale del riuso modulare adattato al contesto, sia per l'implicita insistenza sull'omogeneità storico-culturale della città orobica rispetto allo Stato di Milano, tipica di tutto il Seicento ma ancora più chiara, negli anni innocenziani, per l'alleanza della Serenissima con la lega imperiale-polacca-pontificia messa in piedi da papa Odescalchi. Prima di tentare qualche conclusione, sembra opportuno indicare, nella poliedrica e fitta attività del rancatese oltre ai numerosi incarichi pubblici che implicano comunque benevolenza papale, gli interventi eseguiti per personaggi meno direttamente clanici ma comunque legati alla fazione papale, indicante con questo termine non il generico, spesso ipocrita assenso che si agglutinava intorno al pontefice regnante (pronto ovviamente a traslarsi al successore), bensì il preciso gruppo di potere e di condivisione dei metodi di governo. Alla vigilia del papato innocenziano, Ascanio Sforza di Santa Fiora, membro del ramo toscano romanizzato ma sempre con legami milanesi (nel momento delicato dell'unione dinastica di Federico III con Livia Cesarini), ordina al nostro il restauro della Collegiata di Lanuvio; forse dal 1676 al 1680 Fontana erige il Palazzo Grimani, per la famiglia veneta filopapale nodale negli anni della grande alleanza antiturca; dal 1679 al 1689, a conferma, il rancatese è operoso per Palazzo Venezia; l'erezione della Cappella Cybo in Santa Maria del Popolo (dal 1682) è volontà di un membro dello Squadrone, il cardinale Alderano; l'attività per il palazzo del cardinal Benedetto Pamphilj (1683-1684) è destinata ad un cardinale innocenziano (concistoro del 1681), oltretutto parente dei Cybo; nel 1685 le due cantorie per San Carlo ai Catinari pertengono alla chiesa generalizia dei Barnabiti, Ordine di origine milanese e legatissimo alla metropoli ambrosiana; nel 1685-1687 si collocano i lavori per San Francesco a Ripa, chiesa molto legata al già ricordato Giuseppe Parravicini (che vi verrà sepolto); i progetti per il Collegio Inglese nel 1687 (cantiere che peraltro vede il ruolo di Pozzo) sono voluti dal cardinale Philip Thomas Howard of Norfolk OP, pedina essenziale del complesso gioco innocenziano nei confronti dell'Inghilterra. La sequenza è dunque assai fitta, e combinata con l'elenco principale fornisce una serie non esaustiva ma certo predominante nell'attività del Fontana durante il papato Odescalchi. Il punto è semmai l'organicità: se si tratti cioè di una sequenza contigua ma casuale di committenze ad un architetto affermato o se esiste una coerente politica innocenziana nei confronti di Carlo Fontana. Credo che la concomitanza di imprese rilevanti per il papato e per gli Odescalchi, l'adesione clanica espressa da operazioni omologhe, la presenza di riconoscimenti prestigiosi, l'azione parallela a Roma e a Como, la profonda omologia delle scelte linguistiche rispetto all'ideologia innocenziana siano tutti elementi a favore di una scelta organica: lacuale e dunque doppiamente affidabile per origine per competenza tecnica, Fontana vive il periodo del papato Odescalchi come artista "familiare", condividendo con Andrea Pozzo una stima che non poteva portare che alla complessa, a volte difficile dialettica fra i due. Del resto, una controprova di queste affermazioni ci viene da quanto avvenuto nel successivo quarto di secolo di vita del Fontana, con una tripartizione significativa: le committenze pontificie, notevoli nel periodo del *prosecutor* Innocenzo XII Pignatelli; il buon rapporto e le committenze di casa Odescalchi a Roma, specie nella fase guidata da don Livio; la parallela attività per le altre famiglie della consorteria Arese (in fase di crisi ma anche alla vigilia della ripresa), a cominciare dalla fitta attività per i Borromeo all'Isolabella. Ma preme sottolineare ancora la dimensione politica di questo lungo favore: per Innocenzo XI il Fontana non è solamente un abile e stimato architetto; ma il tramite prezioso per un nuovo linguaggio, supporto vitale ad una retorica che a sua volta spiega e motiva la scelte di governo del papa sulla sua città. Più ancora di Andrea Pozzo, a causa dell'impatto urbanistico di molte sue opere architettoniche Carlo Fontana visualizza questa politica, fatta di sobrietà e di beneficentia nei termini descritti; e questo però lo matura,

gli consente di comprendere le ragioni profonde di quel funzionalismo lombardo al quale era certo abituato fin da giovane ma che nell'Urbe innocenziana trova la sua più profonda motivazione e apre così le vie al futuro.

Note

1 Per la biografia dell'architetto rimando alle tre schede più complete: B. Contardi in *In Urbe architectus. Modelli disegni misure. La professione dell'architetto Roma 1680-1750*, catalogo della mostra (Roma, 1991-1992), a cura di B. Contardi e G. Curcio, Roma 1991, pp. 368-372; H. Hager, *Fontana, Carlo,* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 48, Roma 1997, pp. 624-636; S. Sturm, *Fontana, Carlo,* in *Saur. Allgemeines Künslterlexikon*, 42, München-Leipzig 2004, pp. 135-142. Per la famiglia e per gli aggiornamenti su Carlo è fondamentale *Studi sui Fontana. Una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco*, a cura di M. Fagiolo e G. Bonaccorso, Roma 2008. Ovvio il rimando ai contributi di questo stesso congresso.

2 *Innocenzo XI Odescalchi. Papa, politico, committente*, atti del convegno (Roma, 2011), a cura di R. Bösel, A. Menniti Ippolito, A. Spiriti, C. Strinati, M.A. Visceglia, Roma 2014: è la più vasta e recente indagine sul pontefice.

3 Per la definizione categoriale cfr. A. Spiriti, *Artisti dei laghi. Acquisizioni e prospettive*, «La Valle Intelvi», 13, 2008 (ed. 2010), pp. 17-21. Cfr. ora A. Spiriti, *Diego Francesco Carloni da Scaria e la nascita del rococò*, Torino 2014.

4 Intendo con questo termine la spiccata tendenza di caratterizzare le generazioni: padre architetto, figlio primogenito architetto, figlio secondogenito scultore, nipote primo architetto, nipote secondo scultore, nipote terzo pittore ad affresco.

5 Cfr. i saggi di Fagiolo, Bedon, Marconi, Viscogliosi, Pierguidi, Verde, Pasculli Ferrara, Ippoliti in *Studi sui Fontana*, cit., pp. 13-120.

6 *Baldasar Fontana da Chiasso 1661-1733. La sua arte in Europa*, atti del convegno (Chiasso, 2011), a cura di M. Karpowicz e A. Spiriti, in corso di pubblicazione.

7 *Andrea Bregno. Il senso della forma nella cultura artistica del rinascimento*, a cura di C. Crescentini e C. Strinati, Firenze 2008; *La forma del rinascimento. Donatello, Andrea Bregno, Michelangelo e la scultura a Roma nel Quattrocento*, catalogo della mostra (Roma, 2010), a cura di C. Crescentini, Soveria Mannelli 2010; T. Pöpper, *Skulpturen für das Papsttum: Leben und Werk des Andrea Bregno im Rom des 15. Jahrhunderts*, 1, Leipzig 2010: sono i più recenti contributi globali sullo scultore.

8 L. Facchin, *Appendice. Precisazioni documentarie su tre oratori del territorio intelvese: Laino, Castiglione e Ramponio*, in A. Spiriti, *Diego Francesco Carloni*, cit., pp. 143-150: 147-148.

9 L'ampia bibliografia sul presule è epitomata in D. Del Pesco, *La legazione di Flavio Chigi in Francia e i dipinti per Luigi XIV*, in *La festa delle Arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi*, a cura di V. Cazzato, S. Roberto e M. Bevilacqua, 2 voll., Roma 2014, I, pp. 382-387.

10 F. Vezzani, *Superiori e Capitoli Generali*, «Quaderni di Storia della Provincia Lombardo Veneta», 8, 1993, s.v. Si noti peraltro come Garibaldi avesse pubblicato nel 1680 una *Carta da navigare per il cielo* da esaminare con attenzione.

11 G. Signorotto, *The squadrone volante: 'independent' cardinals and European politics in the second half of the seventeenth century*, in *Court and Politics in Papal Rome, 1492-1700*, a cura di G. Signorotto e M.A. Visceglia, Cambridge 2002, pp. 177-211 è ancor la più lucida analisi del tema.

12 Si veda la scheda di A. Bonavita in A. Bonavita-M. Leoni, *Ricerche intorno alle architetture Odescalchi*, in *Gli Odescalchi a Como e Innocenzo XI. Committenti artisti cantieri*, Como 2012, pp. 67-148: 129-130.

13 Un orientamento nella sterminata bibliografia in A. Menniti Ippolito, *Papa santo o 'uomo da bene'? Considerazioni sulla biografia di Innocenzo XI*, in *Innocenzo XI*, cit., pp. 27-40.

14 A. Spiriti, *Innocenzo XI amico delle Arti*, in *Innocenzo XI*, cit., pp. 251-264.

15 A. Menniti Ippolito, *Il governo dei papi nell'età moderna. carriere, gerarchie, organizzazione curiale*, Roma 2007.

16 A. Spiriti, *Committenza e strategie artistiche e architettoniche dei cardinali lombardi nella Roma nel Seicento*, in *I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII: arte, diplomazia e politica*, atti del convegno (Roma, 2011), a cura di A. Anselmi, Roma 2014, pp. 467-495: 487.

17 Scheda di F. Arese, *Cardinali e Vescovi Milanesi dal 1535 al 1796*, «Archivio Storico Lombardo», 10, 1981, 6, pp. 163-232, ora in *Carriere magistrature e stato. Le ricerche di Franco Arese Lucini per l'"Archivio Storico Lombardo" (1950-1981)*, a cura di C. Cremonini, Milano 2008, pp. 163-232: 210 (482).

18 Sul tema della "casa del papa" è notevole A. Menniti Ippolito, *I papi al Quirinale. Il sovrano pontefice e la ricerca di una residenza*, Roma 2004.

19 L'ultimo decennio ha consentito numerose occasioni di studio e approfondimento sul grande gesuita. Un'epitome in L. Facchin, A. Spiriti, *I dipinti di Andrea Pozzo per il padre generale Antonio Oliva: un felice ritrovamento*, «Paragone Arte», 64, 763, 2013, 111, pp. 50-57.

20 *Il progetto della cupola del Duomo di Como*, a cura di M.L. Casati e S. Della Torre, Como 1996. Cfr. ora A. Spiriti, *La cupola juvarriana del duomo di Como: politiche culturali e scelte architettoniche per una nuova immagine della città*, in *Filippo Juvarra 1678-1736, architetto dei Savoia, architetto in Europa*, atti del convegno (Torino, 2011), a cura di E. Kieven e C. Ruggero, 2 voll., Roma 2014, II, pp. 149-162.

21 Per la bibliografia cfr. ora A. Spiriti, *Luigi Alessandro Omodei e la sua famiglia: una collezione cardinalizia fra Roma e Milano, in Lo spazio del collezionismo nello Stato di Milano (secoli XVII-XVIII)*, a cura di A. Spiriti, Roma 2013, pp. 205-246.

22 Si vedano i vari saggi in *Svizzeri a Firenze*, a cura di G. Mollisi e A. Spiriti, «Arte e Storia», 11, 2010, 48.

23 S. Capelli, *David padre e figlio. Qualche aggiornamento sui pittori Lodovico e Antonio David di Lugano*, in *Svizzeri a Roma*, a cura di G. Mollisi, «Arte e Storia», 8, 2007, f. 35, pp. 224-233.

24 Ancora utili le indicazioni di C.L. Morichini, *Degl'istituti di pubblica carità ed istruzione primaria e delle prigioni in Roma*, Roma 1842, p. 159.

25 S. Costa, *Pietas et scientia: un sistema delle arti nell'Europa del Barocco*, Roma 2013.

26 A. Spiriti, *Temi libertini fra Milano e Genova da Magnasco a Saccheri*, in *Pensiero anticonformista e libertinismo erudito nel Seicento. Il crocevia genovese*, atti del convegno (Genova, 2011), a cura di A. Beniscelli, L. Magnani, A. Spiriti, Manziana 2014, pp. 313-351.

27 L. Facchin, *Committenze artistiche degli Odescalchi nello Stato di Milano: un primo bilancio*, in *Innocenzo XI*, cit., pp. 375-410.

La collaborazione tra Carlo Fontana e l'atelier di Carlo Rainaldi nell'ambito dei cantieri delle chiese gemelle a piazza del Popolo

Dimitri Ticconi

È nota la disputa circa l'attribuzione delle effettive responsabilità progettuali e direttive riguardo la sistemazione monumentale dell'ingresso di Roma da via Flaminia, tradotta nell'erezione delle due chiese "gemelle" di Santa Maria di Montesanto e Santa Maria dei Miracoli (fig. 1). La controversia risale già agli anni dell'avvio del completamento dei due "*templi*" e dell'avvenuta ultimazione dei lavori, come emergerebbe da due successive, e apparentemente contraddittorie, testimonianze di Filippo Titi. Questi nell'edizione dello *Studio* del 1674 scriveva: «Di queste due Chiese nella Piazza del Popolo cominciate d'ordine d'Alessandro VII ne fu architetto il Cav. Rainaldi, e ne diede il disegno bellissimo, che va in stampa. Ora si finisce quella di Monte Santo, mediante la generosità dell'Eminentissimo Gastaldi, della quale con la direttione del Bernino, et assistenza del cavalier Fontana si è mutato il disegno fuori che del Cupolino, e Altar maggiore che è del medesimo Rainaldi»[1]. Nell'*Ammaestramento* edito nel 1686, a distanza di pochi anni dal completamento di entrambi gli edifici, la versione resa in precedenza muta sensibilmente: «Di queste due Chiese [...] ne fu Architetto il Cavalier Rainaldi, e ne diede il disegno bellissimo, che va in stampa. Hoggi sono ridotte in perfettione [...] Col pensiero del Bernino, et assistenza del Cavalier Fontana si mutò il cuppolino, e si ridusse in ovato, la Chiesa che prima era rotonda seguitando il disegno del Rainaldi: le statue di travertino sopra la ringhiera della facciata sono di diversi [...] In quella di Santa Maria de Miracoli fornita come dissi, con l'architettura del detto Rainaldi, e poi con l'assistenza del Cavalier Fontana, che mutò la cuppola, cuppolino, Altar maggiore, e sepolcri laterali, che furon fatti con suo disegno»[2]. Sembrerebbe evidente come le non trascurabili rettifiche e precisazioni introdotte siano da riferirsi all'esigenza di dover riabilitare la figura di Carlo Rainaldi tenuta decisamente ai margini nella precedente versione dei fatti narrati nel 1674 contestualmente alla riapertura del solo cantiere di Santa Maria di Montesanto[3]. Nella nuova edizione della guida, pertanto, Titi riconosceva a Rainaldi la paternità complessiva dell'opera segnalando le modifiche al «cuppolino» e alla pianta introdotte «Col pensiero del Bernino, et assistenza del Cavalier Fontana» in Santa Maria di Montesanto e tuttavia «seguitando il disegno del Rainaldi», mentre in Santa Maria dei Miracoli il ticinese avrebbe assistito il Rainaldi intervenendo anche sul piano del disegno. Circostanza, quest'ultima, tuttavia limitata alla «cuppola, cuppolino, Altar Maggiore e sepolcri laterali». Nonostante l'ampia circolazione delle guide di Filippo Titi nell'ambiente artistico romano, nel 1694 Fontana nel suo *Templum Vaticanum* non esitò ad assegnarsi l'intera paternità della chiesa dei Miracoli attribuendo l'altra di Santa Maria in Monte Santo a Bernini e omettendo del tutto il nome di Carlo Rainaldi[4]. Prima Vincenzo Golzio nel 1943 e successivamente Furio Fasolo nel 1961 non mancarono di segnalare «l'appropriazione indebita del Fontana alle spalle di Carlo ormai, nei tempi in cui il Fontana scriveva già defunto». A giudizio degli autorevoli studiosi romani, infatti, al ticinese non andrebbero riconosciuti peculiari meriti sul piano ideativo di entrambi i templi come della soluzione d'insieme[5]. Nel 1941 Golzio, riannodando i molteplici punti di vista esistenti a riguardo e soprattutto esaminando i documenti contabili dei cantieri, elaborò una versione dei fatti sostanzialmente aderente alla testimonianza resa nell'*Ammaestramento* del 1686, dalla quale pare indubitabile che ci si possa discostare di molto pure al netto delle inevitabili zone d'ombra[6]. È il caso di Santa Maria dei Miracoli «fornita» secondo il guidista con «l'architettura del [...] Rainaldi» ma dove al ticinese si riconosce la responsabilità del disegno di «cuppola, cuppolino, Altar Maggiore e sepolcri laterali»[7] e tuttavia secondo il Golzio «non allontanandosi di molto dal progetto del Rainaldi»[8]. Diversamente da Golzio e Fasolo, Hellmut Hager nel 1967-1968 avanzava l'ipotesi secondo la quale sia il progetto preliminare, allegato al

1. *Le chiese "gemelle" in piazza del Popolo a Roma: Santa Maria in Montesanto e Santa Maria dei Miracoli.*

2. *C. Fontana, rilievo della facciata di Sant'Andrea della Valle in costruzione (post marzo 1664), disegno a penna acquerellata. Bibl. Apostolica Vaticana*, Chigi, *P VII 9, ff. 89v-90r, da T. Manfredi 2012.*

chirografo di Alessandro VII del 16 novembre 1661, come anche le successive fasi progettuali, sarebbero da inquadrare nell'ambito di una non altrimenti meglio dimostrata forma di collaborazione tra Carlo Rainaldi e Carlo Fontana dove quest'ultimo avrebbe condizionato i pensieri progettuali del primo[9]. Lo studioso tedesco fondava la propria teoria sull'indirizzo di quanto sostenuto da Rudolf Wittkower nel 1937 riguardo la facciata di Sant'Andrea della Valle, la cui versione definitiva si doveva ad un intervento risolutore proprio di Fontana che affiancandosi nel biennio 1661-1662 a Rainaldi in qualità di collaboratore, ne avrebbe influenzato le scelte di progetto[10]. A sostegno della tesi vi sarebbero un disegno a penna acquerellata della facciata della chiesa teatina a firma di Carlo Fontana (fig. 2) tradotto nella medaglia di fondazione del 1662, e un pagamento riconosciuto al medesimo dai religiosi: «The conjecture here becomes a certainty because a design signed "Carlo Fontana" exists wich shows the alterations of Rainaldi's design almost exactly as we have described them and which therefore must have been the model for the design of the foundation medal of 1662 and for the actual construction»[11]. Secondo Wittkower, dunque, Fontana ebbe il merito di orientare in direzione "classica" l'opera di Rainaldi accostandola ai modi di Bernini e l'esito più evidente di tale influsso sarebbe visibile nei portici tetrastili delle due chiese gemelle di piazza del Popolo: «i […] portici classicamente equilibrati, che appaiono già nella medaglia posta nelle fondamenta del 1662, sembrano contraddire per molti aspetti la peculiarità dello stile del Rainaldi. In effetti, non è ragionevolmente possibile dubitare che egli fu influenzato dal suo giovane assistente, Carlo Fontana, attraverso il quale egli acquistò una profonda conoscenza dei sistemi architettonici del Bernini»[12]. Fasolo aveva efficacemente argomentato contro la tesi diretta a fare di Fontana – negli anni Sessanta del Seicento – «l'ispiratore» di Carlo Rainaldi tanto da potergli attribuire specifici meriti progettuali sia nell'ideazione della facciata di Sant'Andrea come della sistemazione monumentale di piazza del Popolo[13]. Nel caso della quinta della chiesa teatina, lo studioso romano giudicava improbabile che Carlo Rainaldi si fosse «messo a scuola dell'intraprendente aiuto che, al più, gli avrà servito da disegnatore»[14]. Anche la prova di un pagamento risalente al 1663 riconosciuto a Fontana dai religiosi «quando cioè il prospetto era già quasi ultimato […] può avere tutte le causali possibili meno quella a compenso per prestazioni relative al progetto del prospetto che Carlo [Rainaldi] doveva aver pronto fin, almeno, dal 1658-1659 quando, cioè, Carlo Fontana aveva diciotto anni: troppo pochi perché i chierici teatini, saggi pagatori, attribuissero al giovinetto funzioni di evidente importanza»[15]. Un'intuizione, quest'ultima, di recente suffragata anche sul piano dei documenti dagli studi di Tommaso Manfredi stando ai quali la datazione certa del menzionato disegno di Fontana è da spostare successivamente al marzo 1664, a costruzione della quinta di Sant'Andrea prossima alla fine[16]. Con riguardo invece al pagamento ricevuto dal Fontana dai teatini, Manfredi ne ha documentata la diretta strumentalità con l'incarico di revisionare al ribasso i prezzi di una misura e stima del 17 ottobre 1662 già sottoscritta dal Rainaldi[17]. Circostanza, quest'ultima, di non poca importanza al fine di pervenire ad una più esatta e pertinente ricostruzione storica dei rapporti personali esistenti tra il medesimo Rainaldi e Carlo Fontana e che Fasolo aveva lucidamente e realisticamente inquadrato in un impietoso profilo del ticinese che val la pena di riportare per intero all'attenzione degli studiosi: «Imbracatosi [Fontana] nei lucrosi impieghi tecnici di Camera Apostolica, molto per tempo, pur abbina a questa sua attività, una doppia esistenza da "appaltatore" di gabelle. In più di un lavoro è, per scarso impegno, rimosso. A partir dal 1665 in Santa Rita egli inizia a far qualcosa di suo assai modesto nei termini di un più che completo disordine di volizioni artistiche. Fa fortuna col Bernini in collaborazione non d'arte ma di mestiere (nell'arsenale di Civitavecchia e in Palazzo Chigi). E non manca, in occasione del cantiere di Sant'Andrea della Valle, di prender contatti con Carlo, cui da opera da disegnatore mentre per i Padri, esperto essendo di fognature, progetta (con remunerazione propria) i tracciati e i dettagli costruttivi della fogna maestra sulla via dei Catinari. E Carlo Rainaldi se lo ritrova dinanzi gonfio di boria nel 1675-1676. Può essere Carlo Fontana l'ispiratore di Carlo Rainaldi? Tutto lo esclude: i documenti, ciò che umanamente verace dai documenti si evince, lo stesso carattere delle due personalità e le loro opere. Carlo Fontana aveva avuto, per di più, già dal 1671, fieri scontri con il Rainaldi nell'ambito dei Gesuiti e anche li in sostanza, nella speranza di conseguir pingui incarichi (che poi gli mancarono) aveva dato scacco matto al vecchio maestro. Non sono queste le premesse storiche e documentarie per escludere risolutamente Carlo Fontana dalle persone che potevano aver cordiali contatti con Carlo Rainaldi? Il Fontana rappresentava per il Rainaldi non solo il cosidetto "fumo negli occhi" dal punto di vista professionale, ma anche il simbolo di un facile affarismo, e […] il tradimento degli ideali barocchi che erano stati la meta della onesta vita di Carlo.

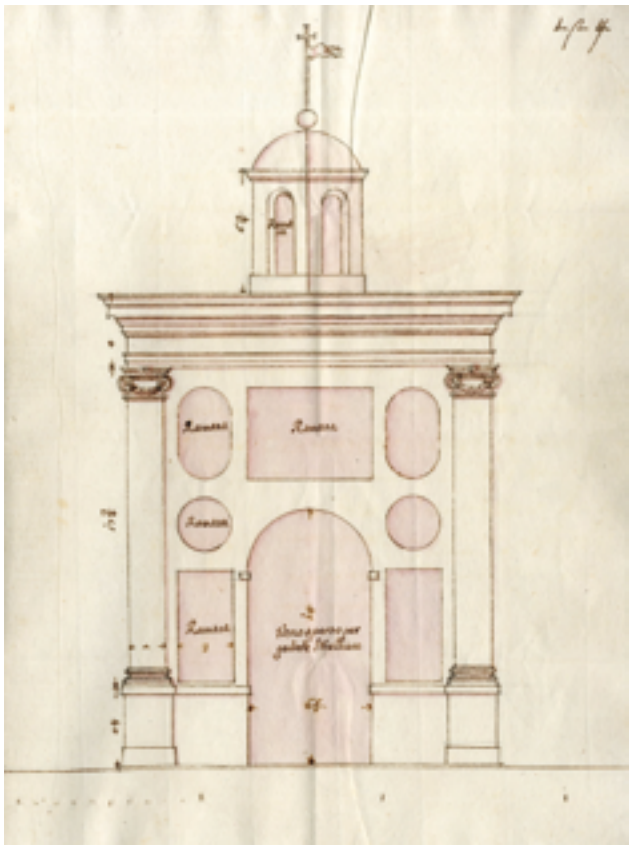
La figura di Carlo Fontana va ridimensionata non in più ma in meno, molto in meno»[18]. Si tratta di una dura arringa che caratterizza la personale posizione critica di Fasolo verso l'uomo e l'architetto Carlo Fontana e a sostegno della quale non mancano validi argomenti. È il caso del cantiere di Sant'Andrea della Valle dove pur di accreditarsi verso i padri teatini, il ticinese non si fece scrupolo di prestarsi al subdolo espediente di rivedere al ribasso i conti già avallati da Rainaldi, così da ridurre l'esposizione finanziaria della committenza verso gli appaltatori. È assai improbabile, quindi, che tra i due architetti esistessero solidali e amicali rapporti umani e professionali già all'inizio degli anni Sessanta del Seicento come anche, e a maggior ragione, successivamente. Non possono dunque che trovare conforto le riserve manifestate da Fasolo circa l'eventualità che Fontana potesse essere per Rainaldi uno stretto e fidato 'assistente' fino al punto da dipendergli sul piano creativo.

Influenze dell'opera di Carlo Rainaldi su Carlo Fontana negli anni Settanta del Seicento: un'ipotesi di studio

Il dianzi prospettato 'contenzioso' è tale da aprire una prospettiva storiografica di notevole estensione, fino ad investire la considerazione critica dell'opera di entrambi gli architetti nel contesto del ventennio 1660-1680 del Seicento. Era il momento in cui Carlo Fontana preparava a "spallate" la sua prepotente ascesa professionale e Rainaldi perveniva alla sua piena maturità preannunciando inediti sviluppi in chiave decorativa, acutamente segnalati da Fasolo e tuttavia ad oggi non ancora pienamente indagati[19]. Più prosaicamente si tratterebbe di capire se negli anni Sessanta del Seicento si possa credibilmente riconoscere ad un ancora giovane Fontana il merito di aver saputo orientare l'opera di un maestro affermato come Rainaldi, così da insinuare il dubbio sulla paternità spirituale di alcune tra le sue opere di maggiore significato dell'età matura. O se, al contrario, non solo l'architetto di Rancate non poteva in quel momento, e per più ragioni, intervenire attivamente sui progetti che andava predisponendo il ben più celebre e titolato collega, ma che anzi i termini della questione andrebbero quantomeno ridiscussi se non ribaltati. È quanto emergerebbe da una attenta valutazione dell'attività professionale condotta dal ticinese in prossimità, contestualmente o poco dopo il completamento dei cantieri del Popolo nel periodo 1674-1678. Si allude a diverse opere riconducibili alla diretta responsabilità di Fontana, che testimonierebbero di un evidente adiacenza a schemi di palinsesto architettonico e a flessioni stilistiche provenienti dall'ambiente di Carlo Rainaldi, compresi aiuti, collaboratori e tirocinanti. Affinità, peraltro, che sembrerebbero del tutto occasionali, senza cioè un fruttuoso seguito nella successiva, e invero assai mobile, opera del ticinese. Emblematiche a tale riguardo sono le chiese romane per i monasteri di Santa Marta (1671-1673) e Santa Margherita (1678-1681), il rimodernamento della chiesa di Santa Maria Maggiore a Lanuvio (1674-1677) e il completamento di quella di San Sebastiano a Genzano (1675-1677, demolita nel 1916).
Si tratta di fabbriche progettate e realizzate nel corso del decennio 1670-80, e dove accanto alle già alluse analogie con modi espressivi rainaldeschi, si colgono pure significative, quanto anomale, oscillazioni qualitative sul piano della riuscita formale, tanto da insinuare il dubbio che se ne possa riconoscere l'attribuzione – pure documentata – ad un medesimo architetto, il Fontana per l'appunto. Un'incoerenza di risultati che non depone certo a favore di un convinto seguace dell'accreditato maestro romano, e che è invece emblematica di una visione pragmatica della professione, tipicamente riconducibile alla personalità dell'architetto di Rancate. Un pragmatismo che in un passaggio cruciale della carriera dell'architetto, si misurava con l'urgenza di fronteggiare una notevole mole di incarichi che richiedevano l'assistenza di coadiutori e aiuti esperti e comunque già dotati di una consolidata educazione tecnica e anche di una propria organizzazione di lavoro della quale potersi avvalere, dato che Fontana ne sarebbe stato sostanzialmente privo per quasi tutto il decennio in esame. Figure tutte che Fontana avrebbe potuto avvicinare e cooptare in occasione del coinvolgimento nel grande cantiere di piazza del Popolo tra il 1674 al 1678, dove operavano aiuti e stretti collaboratori proprio di Rainaldi. Ad essi Fontana avrebbe assegnato ruoli variamente articolati, dalla semplice collaborazione fino alla co-progettazione condivisa, o anche ampiamente delegata nell'ambito delle commissioni che andava raccogliendo[20].

L'ambiente di lavoro di Carlo Fontana tra il 1670 e il 1680: dallo 'studio diffuso' all'atelier alla Colonna Traiana

La problematica s'insinua nelle pieghe della carriera dell'architetto comasco, limitatamente agli anni Settanta del Seicento nel corso del quale strutturò gradualmente un proprio ambiente di lavoro capace di ospitare contemporaneamente giovani praticanti e più esperti collaboratori. Hager nel 1993 aveva sostenuto che in considerazione della notevole mole d'incarichi istituzionali e riconoscimenti ufficiali accumulati nel quinquennio 1665-1670 si doveva ritenere il 1670 l'anno decisivo nel corso del quale il Fontana «stabilì il suo studio»[21]. Tuttavia si deve a Giuseppe Bonaccorso l'aver dimostrato che fino al valico del biennio 1677-1678 – e cioè in occasione del trasferimento nella casa-studio alla Colonna Traiana – Fontana era sfornito di una propria struttura professionale capace di coinvolgere «più persone contemporaneamente»[22]. Rimane comunque un fatto che ancora al 1675 si debba escludere l'eventualità che Fontana potesse essere affiancato da giovani tirocinanti[23]. Ne consegue che già dagli anni immediatamente precedenti al riavvio dei cantieri di piazza del Popolo – avvenuto all'inizio del 1674 – e fino al 1677-1678, l'architetto di Rancate doveva necessariamente ricorrere al supporto di soggetti professionali terzi. Quest'ultimi intervenivano in proprio collaborando al punto tale da mettere a disposizione financo strumenti e luoghi di lavoro, assumendo in 'sub-appalto' parte delle incombenze professionali accumulate dal ticinese, che tuttavia rimaneva l'unico referente e interlocutore dinanzi alle committenze. D'altro canto l'allusione alla costituzione di uno 'studio' entro il 1670 (o poco dopo) riferita da Hager non sembrerebbe in contraddizione con quanto dimostrato da Bonaccorso. A fronte del moltiplicarsi



Da sinistra: 3. *C. Fontana e aiuti (G. Brusati Arcucci e T. Mattei?), la facciata di Santa Maria Maggiore a Lanuvio (1674-1677).*
4. *G. Brusati Arcucci, disegno di progetto per un'Uccelliera da farsi nel Palazzo Spada-Capodiferro, (aprile 1673). Archivio di Stato di Roma, Archivio Spada-Veralli, b. 448 c 224r.*

delle occasioni di lavoro, infatti, e in mancanza di una propria struttura logistica, Fontana non avrebbe potuto che attivare un fitto e variato sistema di collaborazioni al quale attingere di volta in volta per far fronte ad ogni singolo incarico, potendosi quindi alludere ad una sorta di «atelier diffuso e itinerante»[24].

Carlo Fontana e l'atelier di Carlo Rainaldi nel cantiere delle chiese gemelle di piazza del Popolo

Diversamente Rainaldi poteva disporre di una cospicua organizzazione di studio, dividendosi assieme a Bernini la gran parte del mercato delle più importanti committenze fuori e dentro Roma sia a carattere pubblico che privato. Giuseppe Brusati Arcucci (doc. 1648-1685), Marcantonio Pioselli (doc. 1670-1698), Domenico Terzago (doc. 1660-1683), Paolo Pichetti († 1669) Angelo Torrone (1663-1690), Carlo Francesco Bizzaccheri (1655-1721) e Tommaso Mattei (1652-1726), formano in vari momenti e con diversi ruoli, l'avanguardia di un atelier-scuola, quello di Carlo Rainaldi, strutturato e consolidato[25]. Ne emergeranno come figure di architetto a tutto tondo Carlo Francesco Bizzaccheri e Tommaso Mattei, quest'ultimo da considerarsi autentico erede spirituale e materiale del vecchio caposcuola romano[26]. Come chiarito a suo tempo da Fasolo, Brusati Arcucci era il 'delegato' di Rainaldi nel cantiere di Santa Maria di Montesanto: la sua presenza con mansioni di misuratore, è stata accertata tra l'inizio del 1674 e fino al luglio 1675[27]. Pioselli affiancò Carlo Fontana nel cantiere di Santa Maria dei Miracoli tra il luglio 1677 e il maggio 1678 anche in questo caso come diretta emanazione di Rainaldi che di quel tempio ebbe la responsabilità progettuale e la sovrintendenza dei lavori per quasi tutta la loro durata[28]. I cantieri delle chiese gemelle, dunque, fornirono a Fontana l'occasione di stringere rapporti diretti con figure di esperti tecnici o più giovani tirocinanti prossimi alla soglia dell'esordio nella professione, come nel caso di Tommaso Mattei, e riconducibili all'*entourage* di Rainaldi. Tra le figure di tecnici esperti spicca quella di Giuseppe Brusati Arcucci – nipote e figlio adottivo di Camillo Arcucci (1617-1677) – una personalità largamente da approfondire rimanendo ignota l'origine stessa della sua presenza a Roma[29]. Tuttavia sembra che gli si possa assegnare anche una funzione di collegamento tra Carlo Rainaldi e Carlo Fontana giacché del primo fu certamente assiduo referente, mentre con il secondo sono documentati rapporti di diretta conoscenza, forse anche risalenti alla comune origine ticinese. Pare indubitabile, infatti, che il medesimo Brusati fosse originario proprio di *Brusata*, la località del Ticino, dove il Fontana sosteneva avere avuto le origini il ramo della sua famiglia[30]. In ogni caso la perizia sottoscritta da Carlo Fontana e Giacomo Moraldi (doc. 1680-1711)[31] il 28 gennaio 1672 relativa alle spettanze dovute ad alcuni artigiani impiegati dal Brusati nella ristrutturazione della sua capace abitazione-studio in via dei Lorenesi, documenta dell'esistenza di rapporti di conoscenza diretta tra i due[32]. Allegate alla stima sono le planimetrie a penna acquerellata dei tre piani del fabbricato di piazza Navona che documentano la non trascurabile "capacità" lavorativa di Brusati che bene si prestava nel ruolo di tecnico di supporto al servizio di colleghi di maggiore caratura[33]. Per tutto il 1674 e fino al luglio 1675 le misure e stime dell'erigenda fabbrica di Santa Maria di Montesanto vennero sottoscritte da Brusati Arcucci probabilmente affiancato dal giovane Mattei che, come argomentato da chi scrive in altra sede, potrebbe aver svolto il suo iniziale apprendistato nei

locali di via dei Lorenesi, a pochi metri dall'abitazione-bottega paterna di via Tor Millina[34]. I rapporti tra Brusati e Fontana si dovettero interrompere successivamente al luglio 1675 e comunque entro l'anno, quando il ticinese ne sconfessò l'operato revisionandone al ribasso le stime da lui precedentemente sottoscritte causandone presumibilmente l'allontanamento dal cantiere[35]. Tuttavia prima di quel momento è plausibile supporre che tra Brusati, Fontana e Mattei esistesse una triangolazione contestuale di legami umani e professionali dai quali scaturirono gli sviluppi successivi della carriera del più giovane Tommaso. Questi, infatti, tra il 1679-80 e gli anni immediatamente successivi, subentrò a Fontana nelle funzioni di architetto di Casa dei Cesarini e al Brusati nel medesimo ruolo per le famiglie Mattei di Giove (1682) e Spada-Veralli (1685), trattandosi di coincidenze che devono attentamente indurre a riflettere[36].

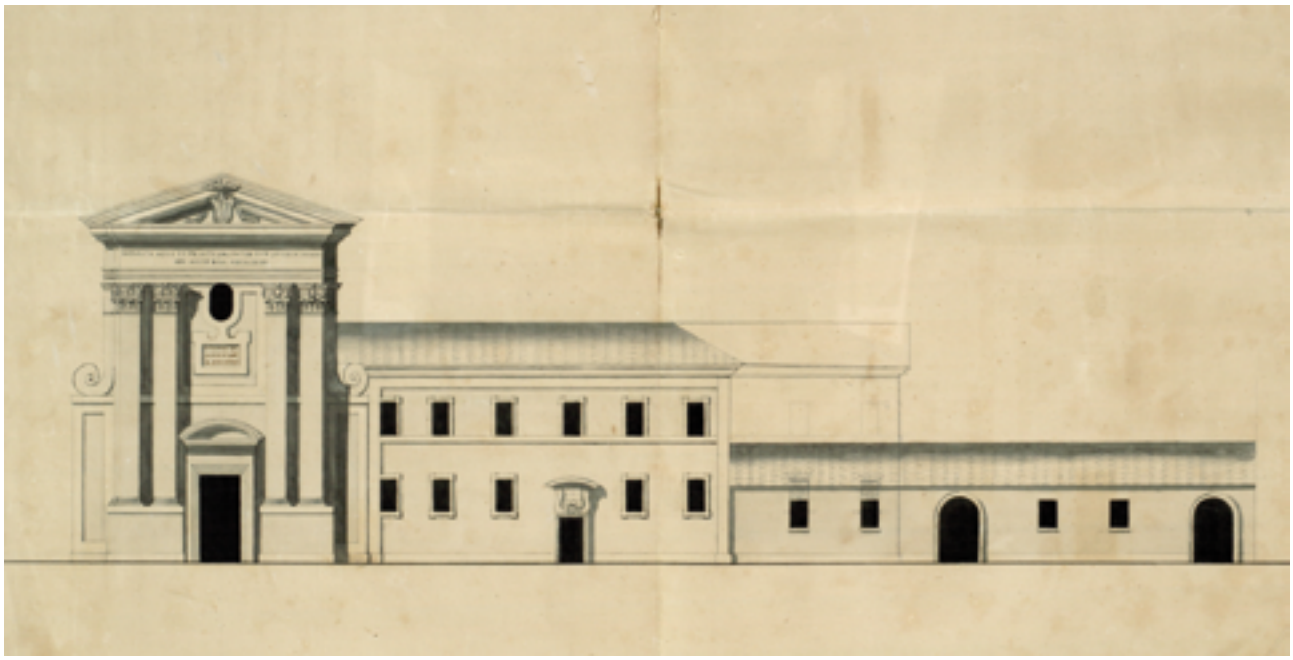
Carlo Fontana architetto dei Cesarini: la possibile collaborazione con Giuseppe Brusati Arcucci e Tommaso Mattei (1673-1677)

Tra il 1673-1674, e fino al 1677, Fontana è documentato come architetto di Casa dei Cesarini per il primogenito dei quali, l'ex chierico di Camera Filippo († 1685), predispone una serie di progetti da attuarsi nei feudi di campagna[37]. A Lanuvio tra l'aprile 1674 e lo stesso mese del 1677 sovrintende al rimodernamento della Collegiata di Santa Maria Maggiore e a Genzano dal giugno 1675 all'espansione edilizia e urbana del borgo medievale contestualmente al completamento di San Sebastiano compiuto entro il 1677 (chiesa iniziata verso il 1647 su disegni di G.A. De Rossi)[38]. La coincidenza dei tempi

In alto: 5. *C. Rainaldi (entro il 1673), facciata di Gesù e Maria al Corso.*
In basso: 6. *C. Fontana e aiuti (T. Mattei), facciata della chiesa di San Sebastiano a Genzano nel 1911, coll. L. Bartelli.*

non rende irragionevole presumere che Fontana possa essersi servito inizialmente dell'assistenza di Brusati – almeno fino alla metà del 1675, quando i rapporti tra i due, come anticipato, dovettero incrinarsi – e di Mattei ormai alle soglie della maturità. Entro l'aprile del 1674 erano stati predisposti i disegni per il rimodernamento della Collegiata di Santa Maria Maggiore a Lanuvio. Ne risultò una quinta di facciata dal montaggio eterogeneo e scomposto, dove spicca un ordine gigante di paraste tuscaniche su alti piedistalli poste ad inquadrare la parete d'ingresso coronata da un poco convenzionale cornicione piano, privo del canonico frontespizio (fig. 3). Una tipologia insolita che sembra alludere a un disegno di progetto delineato da Brusati Arcucci nell'aprile 1673 per un'uccelliera da farsi nel Palazzo Spada-Capodiferro (fig. 4) così da alimentare il sospetto di un adattamento di quell'elaborato per le necessità di Lanuvio, nell'ottica di un'economia di mezzi e diremmo anche di risultati[39]. I pannelli laterali forzatamente aggregati ai fianchi della quinta centrale, testimoniano tuttavia della volontà di trasferire su di uno schema predefinito, l'impianto architettonico della facciata rainaldesca del Gesù e Maria al Corso compiuta proprio entro il 1673, a ridosso dell'avvio del cantiere lanuvino (fig. 5)[40]. L'esplicita allusione all'ultimissima opera di Rainaldi, colta da Sandro Benedetti[41], sembra deporre per una progettazione condivisa a più mani tra Fontana e referenti di Rainaldi, come potevano esserlo Brusati e lo stesso Mattei. Quest'ultimo si accreditò come primo coadiutore dell'architetto ticinese nell'ambito della committenza Cesarini tanto da succedergli nel ruolo di architetto della casata nel corso del biennio 1679-1680. Un avvicendamento che argomenta eloquentemente dell'esistenza di un rapporto di stretta collaborazione tra i due architetti negli anni immediatamente precedenti nel contesto d'imprese ancora in itinere[42]. A Lanuvio, infatti, se fu con la regia di Fontana che venne ristrutturata la medievale Chiesa Collegiata di Santa Maria Maggiore[43],

In alto: 7. *C. Rainaldi, facciata di Santa Maria del Suffragio a Roma (1669).* In basso: 8. *P. Bracci, particolare del rilievo della facciata della chiesa di San Sebastiano a Genzano nel 1826 (Archivio di Stato di Roma, Archivio della Congregazione Apostolica del Buon Governo, Serie II, b. 1886).*



Da sinistra: 9. *C. Fontana e aiuti (T. Mattei?), particolare del portale d'ingresso della chiesa di Santa Margherita a Trastevere, con frontespizio centinato convesso e volute di estremità.* 10. *C. Rainaldi, coronamento del portale adiacente la chiesa del Ss. Sudario a Roma. In evidenza l'analogia con il portale della chiesa di Santa Margherita in Trastevere.*

è a Mattei che se ne deve l'ultimazione con l'attuale campanile eretto su suoi progetti a partire dalla fine del 1679, in luogo dei due originariamente previsti dal suo predecessore[44]. A Genzano il nuovo stradone di San Bastiano fu solo iniziato dall'architetto di Rancate nel corso del 1675, ma interamente condotto a termine da Mattei[45]. Quando, dunque, tra il 1675 e il 1677 si andava completando la chiesa di *San Bastiano* con l'erezione della sobria ma elegante facciata, è più che ragionevole che accanto al ticinese vi fosse un giovane brillante esordiente identificabile in Tommaso Mattei assieme ad altri ignoti aiuti e collaboratori. L'alta qualità della sintesi formale trasfusa nella facciata della chiesa genzanese rispetto alla di poco precedente, anzi quasi contestuale, quinta di Santa Maria Maggiore a Lanuvio, non troverebbe peraltro altra plausibile spiegazione. L'impaginato architettonico della quinta di San Sebastiano denotato da un ordine gigante di paraste binate a capitello corinzio-composito elevate su piedistallo (fig. 6), trabeazione coronata da un timpano triangolare e pannelli laterali raccordati al partito centrale per il tramite di volute intese come paraste attorcigliate su se stesse, rinvia ad una pacata ripresa della quinta del Gesù e Maria al Corso nonché a diretti echi provenienti dalle rainaldesche chiese del Sudario (1664-1665)[46] e soprattutto di Santa Maria del Suffragio (1669)[47] per via del capriccioso motivo delle volute di raccordo (fig. 7). Nella facciata di San Sebastiano (fig. 8) si scorge dunque l'opera di un attento e convinto seguace di Rainaldi che affiancandosi a Carlo Fontana, è il caso di dirlo parafrasando Fasolo, gli fornì «collaborazione d'arte e non di mestiere»[48]. Può essere stato Mattei un tale anonimo partecipe collaboratore? Tutte le circostanze menzionate sembrerebbero dimostrarlo.

Le chiese di Santa Marta al Collegio Romano (1671-1673) e di Santa Margherita a Trastevere (1678-1681)

Le dianzi alluse oscillazioni nella vicenda creativa di Fontana nel frangente storico in esame, furono acutamente notate da Hager. Questi osservando il ricco e risonante timbro espressivo della decorazione interna della chiesa di Santa Marta al Collegio Romano (1671-1673), al confronto con le rinunciatarie chiese di Santa Margherita in Trastevere (1678-1681) e Santa Maria Maggiore a Lanuvio, notava l'esistenza «di un rimarchevole dislivello qualitativo che occasionalmente si riscontra nell'*oeuvre* di Carlo Fontana»[49]. Nel caso della chiesa trasteverina Hager evidenziò pure l'esistenza di deviazioni «dal piano autografo del Fontana [...] negli altari laterali le cui strutture, fiancheggiate da pilastri singoli e sormontate da un frontone a segmento non sembrano progettate da lui»[50]. La stretta consequenzialità dei cantieri di San Sebastiano a Genzano (1675-1677) e di Santa Margherita (1678-1681)[51], la quasi perfetta sovrapposizione dei partiti architettonici delle due quinte – fianco nel dettaglio del disegno dei capitelli compositi delle paraste binate al primo ordine – la matrice rainaldesca di taluni fraseggi stilistici (figg. 9, 10), consentono di identificare in Tommaso Mattei almeno uno tra i possibili coadiutori di Fontana per il progetto della chiesa trasteverina cui allude Hager.

Conclusioni

Le riflessioni del grande studioso tedesco da poco scomparso, conducono ad attribuire alla diversa flessione qualitativa della produzione del Fontana del periodo 1670-1680 del Seicento – e per la verità anche successivamente – un preciso significato nel contesto dell'evoluzione dell'idea di professione in capo al ticinese, volta ad oltrepassare il solo giudizio di qualità formale delle opere realizzate. È nel decennio considerato che matura nell'architetto comasco l'idea di affrontare la professione in chiave imprenditoriale mediante la gestione di una complessa rete di collaborazioni e affiancamenti che consentivano di seguire contemporaneamente una ragguardevole quantità e varietà d'incarichi. All'inizio, in mancanza di proprie risorse umane e logistiche, attingendo al corposo gruppo di aiuti e giovani di Carlo Rainaldi sfruttandone mezzi, luoghi di lavoro e manovalanza dietro la quale potevano nascondersi giovani talentuosi da sfruttare senza troppi scrupoli.

Successivamente, verso il 1680, una tale idea di studio professionale «diffuso», evolverà definitivamente in un'articolata organizzazione, quasi un'azienda, messa in piedi nel palazzetto alla colonna Traiana che muove da un principio ispiratore che risiede in un lucido atteggiamento dove prevale il senso della concretezza e di un disincantato pragmatismo che configura, alle soglie del Settecento, una moderna e ancora attuale idea di professione[52].

Appendice documentaria

Si riporta la trascrizione di una minuta redatta forse dallo stesso Carlo Fontana, recante le spettanze professionali per il suo coinvolgimento nei due cantieri delle chiese gemelle. Il foglio sciolto è conservato presso l'Archivio Segreto Vaticano, *Fondo Ospizio Apostolico dei Convertendi*, b. 85[53].

«Pretensioni
E prima spesi alli Giovani per tante copie di scritture fatte per la reduttf[io]ne delle stime di Monte Santo spesi....s. 38.50
E più haver fatto le nove stime calcolate, e misurate di nuovo per la reduttione si dell'una, come dell'altra fabrica a favore di S.Em[inen]za di molte decine di migliara di scudi, che dette stime ascesero s 11000 a s 2 per cento .... s. 200
E più la misura esatta della Chiesa di S. Margherita fatta pervenire poi al patto di s 75000; che si pattui a s 50000 ..... s 150
E più li scandagli delli Depositi Circa s 2000 a s 2 ..... s 40
Si che quello, che mi verrebbe di fatiche fatte tutte ..... s 448.50
a profitto di S. Eminenza sono s 4.408.50

Pretensioni Arbitrarie
Si sono fatti tanti disegni per la Chiesa del Popolo, Cuppola, Coretti, Lanternino ornamenti, porte laterali, Cappelle, Altare Maggiore, pavimento, e altri di queste fatiche se ne cavato le misure, ma sono andate la metà al signore Pioselli da me chiamato, e un mio Giovane, che di continuo, si che solo delle 4 parti una sola è toccata a me, oltre, che queste fatiche non hanno, che fare con li disegni, e poi tutti li disegni della Chiesa di S. Margherita tante copie per l'instromenti (?) e altre fatiche numerate, quali si lasciano in suo arbitrio del tutto, perchè il mio desiderio è che l'E.mza cognosca il mio bon fine, che quando non voglia dar niente dell'architettura Son Contento, ma delle misure, e denari spesi mi (?) Suplicarla, che anche in quello mi rimetto, ma queste sono le vere Carità».

Note

A Sandro Benedetti con gratitudine.

1 F. Titi, *Studio di Pittura, Scoltura, et Architettura, nelle Chiese di Roma*, Roma 1674, p. 427.

2 F. Titi, *Ammaestramento utile e curioso di pittura, scultura et architettura nelle chiese di Roma, palazzi Vaticano, di Monte Cavallo, et altri che s'incontrano nel cammino*..., Roma 1686, p. 335.

3 In questo senso Titi può aver raccolto informazioni desumendole dai lavori in corso, ma anche attingendo a fonti di non comprovata imparzialità.

4 *Il Tempio Vaticano 1694. Carlo Fontana*, ed. a cura di G. Curcio, Milano 2003, p. 162.

5 Cfr. V. Golzio, *Ancora le chiese di S. Maria di Montesanto e di S. Maria dei Miracoli a Piazza del Popolo in Roma*, «Archivi», 10, 1943, 1-2, pp. 58 e ss.; F. Fasolo, *L'opera Hieronimo e Carlo Rainaldi. 1570-1655 e 1611-1691*, Roma 1961, p. 378, n. 25.

6 Cfr. V. Golzio, *Le chiese di S. Maria di Montesanto e di S. Maria dei Miracoli a piazza del Popolo in Roma*, «Archivi», 8, 1941, 3-4, pp. 1-27. La documentazione contabile cui si allude è riferibile al fondo dell'Ospizio Apostolico dei Convertendi (Archivio Segreto Vaticano, *Fondo Ospizio Apostolico dei Convertendi*, bb. 84 e 85, cit. in *Ibidem*).

7 Cfr. nota 2.

8 Cfr. Golzio, *Le chiese di S. Maria di Montesanto,* cit., p. 7.

9 H. Hager, *Zur planungs - und baugeschicte der zwillingskirchen auf der piazza del Popolo: S. Maria di Monte Santo und S. Maria dei Miracoli in Rom*, «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschicht», XI, 1967-1968, pp. 204, 219 n. 68.

10 R. Wittkower, *Carlo Rainaldi and the Roman Architecture of the full baroque*, «Art Bulletin», 19, 1937, p. 262.

11 Ivi, p. 262 n. 44

12 R. Wittkower, *Arte e architettura in Italia, 1600-1750*, Torino 1993, p. 238.

13 Cfr. Fasolo, *L'opera Hieronimo e Carlo*, cit., pp. 379-381 n. 27. Solo ammetteva lo studioso romano la possibilità che Fontana in quel momento "*emigrante da collaborazione in collaborazione e da «atelier» in «atelier»*" poteva avere la funzione di portatore di notizie "*a condizione di non sopravalutare la sua funzione fino a quella di ispiratore*" (Id. , *L'opera Hieronimo e Carlo*, cit., pp. 221, 368 n. 20), fermo restando che le eventuali influenze berniniane su Rainaldi potrebbero trovare altre ragionevoli spiegazioni, vista la statura di entrambi gli artisti che a quanto ne sappiamo non si trovavano in inimicizia tra loro.

14 Ivi, p. 380.

15 *Ibidem*. Anche i disegni per le chiese di piazza del Popolo contenuti nel chirografo del novembre 1661 dovevano risalire per lo studioso romano all'intorno del 1656-60 (Ivi, p. 157). Riguardo la notizia del pagamento al Fontana si veda: F. Fasolo, *Carlo Rainaldi e il prospetto di S. Andrea della Valle a Roma*, «Palladio», n.s., 1951, 1, pp. 34-38.

16 Il disegno a penna acquerellato della facciata di Sant'Andrea della Valle recante la "monumentale" firma di Carlo Fontana aveva, dunque, una funzione meramente *«descrittiva del rapporto tra l'opera in via di ultimazione e il suo immediato contesto»* (cfr. T. Manfredi, *"Si può vedere col paragone". Carlo Rainaldi, Carlo Fontana, Gian Lorenzo Bernini e la facciata di S. Andrea della Valle*, in *Architetture di Carlo Rainaldi. Nel quarto centenario dalla nascita*, a cura di Si. Benedetti, Roma 2012, p. 283). Sulla facciata di S. Andrea della Valle si veda anche il recente: M. Meleo, *Carlo Rainaldi e il cantiere architettonico della facciata di S. Andrea della Valle,* «Storia dell'Arte», 29, 2011, pp. 149-161.

17 Ivi, pp. 284, 293 n. 27.

18 Fasolo, *L'opera di Hieronimo e Carlo*, cit., pp. 243-244, 379-381 n. 27.

19 Stando a Fasolo l'ultima attività di Rainaldi sarebbe caratterizzata da «un riaccostamento a Bernini giovane, una difesa degli ideali barocchi più freschi e possenti. Vorrei dire: gioiosi» (cfr. Ivi, p. XIV).

20 Cfr. B. Contardi, *Fontana Carlo*, in *In Urbe Architectus, Modelli disegni misure. La professione dell'architetto. Roma 1680-1750*, catalogo della mostra (Roma, 1991-1992), a cura di B. Contardi e G. Curcio, Roma 1991, pp. 369-372; H. Hager, *Fontana, Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 48, Roma 1997, pp. 624-636.

21 Cfr. H. Hager, *Carlo Fontana: Pupil, Partner, Principal, Preceptor*, in *The Artist's Workshop*, atti del convegno (Washington, 1989) a cura di P.M. Lukeart, «Studies in the History of Art», 38, 1993, pp. 123-155: 128.

22 Prima del trasferimento nell'abitazione-studio alla colonna Traiana avvenuto tra il settembre 1677 e l'anno successivo, Carlo Fontana e la sua numerosa famiglia risiedevano in una casa situata lungo la via Alessandrina, di fronte a Santa Maria in Campo Carleo (cfr. G. Bonaccorso, *I luoghi dell'architettura: lo studio professionale di Carlo Fontana*, in *Roma, le case, la città*, a cura di E. Debenedetti, «Studi sul Settecento Romano», 14, Roma 1998, pp. 95-125: 99, 100, 112 nn. 38 e 39).

23 Nota Bonaccorso che quando a Fontana venne affidato dal giugno 1675 l'insegnamento dell'architettura all'interno dell'Accademia di San Luca, nessuno dei frequentatori iscritti risultava essere collegato al ticinese potendosene dedurre «che la Scuola e il noto attivismo dello «studio» di Carlo siano da far risalire a un periodo successivo al 1675, quando probabilmente, anche grazie al suo impegno didattico a San Luca, molti giovani iniziarono

a frequentare la sua abitazione nei pressi della Colonna Traiana» (cfr. Ivi, pp. 100, 111-112 note 34-37).

24 «nel Seicento non è […] infrequente considerare con la parola "studio", un gruppo di persone autonome che, pur lavorando ciascuno nella propria abitazione, erano però unite nella dipendenza ad un solo architetto» (cfr. Ivi, pp. 97-98).

25 Per notizie sulla bottega di aiuti, collaboratori e artigiani di Rainaldi si vedano: Fasolo, *L'opera di Hieronimo e Carlo*, cit., pp. 52, 198, 200, 201-205, 243, 329, 362 n. 20, 363, 364 nn. 28, 29, 37, 379 n. 26, 384 n. 40; R. Vodret Adamo, *La vicenda storica di Monte Porzio Catone e la committenza artistica di una grande famiglia: i Borghese*, in *L'arte per i papi e per i principi nella campagna romana grande pittura del '600 e del '700*, Roma 1990, p. 163.

26 Cfr. D. Ticconi, *Mattei, Tommaso,* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 72, Roma 2009, p. 186; Id., *Tommaso Mattei (1652-1726). L'opera di un architetto romano tra '600 e '700*, Roma 2017.

27 Golzio, *Le chiese di S. Maria di Montesanto*, cit., pp. 4, 12 conti nn. 7 e 8, 13 conti nn. 10 e 11, 14-15 conto n. 16.

28 Come è noto Rainaldi si occuperà in prima persona della conduzione dei lavori di Santa Maria dei Miracoli, come dimostrano le misure e stime da egli sottoscritte dapprima da solo dall'ottobre 1675 al gennaio dell'anno successivo, poi in qualità di primo architetto ed in subordine da Carlo Fontana dal marzo 1676 al luglio 1677. Dal settembre 1677 al maggio 1678 Fontana assumerà l'onere di completare i lavori, ma con l'assistenza di un collaboratore di Rainaldi, Marcantonio Pioselli che Golzio mostra di non conoscere definendolo un «ignoto» al pari di Brusati Arcucci (cfr. Golzio, *Le chiese di S. Maria in Montesanto*, cit., pp. 4, 6, 19-20 conti nn. 28-31, 21 conti nn. 32-36, 22 conti nn. 37-42, 23 conti nn. 43-46, 24 conti 47-49, 25 conti nn. 50-52, 26 conti nn. 53-55).

29 Per notizie biografiche su Giuseppe Brusati Arcucci si vedano: F. Barry, *L'insediamento dei Fiamminghi a Roma: le trasformazioni dell'isolato di San Giuliano tra XVII e XVIII secolo*, in *Roma, le case, la città*, cit., p. 148 n. 62; A. Pampalone, *La cappella della famiglia Spada nella Chiesa Nuova, Testimonianze documentarie*, «Quaderni della rassegna degli archivi di Stato», 73, 1993, pp. 32 n. 6, 35 n. 5; L. Donadono, *Il "Palazzo" degli Orsini di Bomarzo*, in *Bomarzo. Architettura fra natura e società*, a cura di L. Donadono, Roma, 2004, p. 16, n. 37).

30 Sulla supposta origine del ramo dei Fontana di Rancate dai Fontana di Brusata si veda: W. Eisler, *Carlo Fontana and the maestranze of the Mendrisiotto in Rome*, in *Studi sui Fontana. Una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco*, a cura di M. Fagiolo e G. Bonaccorso, Roma 2008, pp. 382-384.

31 Per notizie su Moraldi si veda: T. Manfredi, *Moraldi Giacomo*, in *In Urbe Architectus*, cit., pp. 405-406.

32 Archivio di Stato di Roma, *Archivio dei Trenta Notai Capitolini*, Ufficio 2, vol. 264, 28 gennaio 1672, cc. 254r-292r.

33 Archivio di Stato di Roma, *Trenta Notai Capitolini*, Ufficio 2, vol. 264, 28 gennaio 1672, cc. 282, 283, 284, 285, cit. in *In presentia mei notari – piante e disegni nei protocolli dei notai capitolini (1605-1875),* a cura di O. Verdi, Roma 2009, p. 346.

34 Sull'argomento si veda: D. Ticconi, *L'opera di Tommaso Mattei. 1652-1726*, tesi di dottorato in Storia dell'Architettura, Sapienza Università di Roma, XVIII ciclo, Roma 2005, tutor S. Benedetti, pp. 40-58; Id., *Mattei Tommaso*, cit., p. 186; Id., *Tommaso Mattei (1652-1726). L'opera di un architetto romano tra '600 e '700*, Roma 2017, pp. 37-50. In una misura e stima del 24 gennaio -12 maggio 1674 sottoscritta da Brusati Arcucci sembra riconoscersi la calligrafia di Tommaso Mattei che, da giovane, aveva tra le altre mansioni quella di rimettere in pulito la documentazione contabile redatta in minuta (Archivio Segreto Vaticano, *Fondo Ospizio dei Convertendi*, b. 84, cc. 34r- 39r).

35 Archivio Segreto Vaticano, *Fondo Ospizio dei Convertendi*, b. 84, c. 100r.

36 Cfr. Ticconi, *L'opera di Tommaso Mattei, cit.,* p. 40.

37 Sull'argomento si veda: D. Ticconi, *Aggiunte a Carlo Fontana: strategie di sviluppo urbano per i Cesarini a Genzano*, in *Studi sui Fontana*, cit., pp. 211-221, con precedente bibliografia.

38 La chiesa venne iniziata ad edificare nel 1647 su disegni di Giovanni Antonio De Rossi (1616-1695): cfr. Ivi, pp. 215-216, 219-221).

39 Archivio di Stato di Roma, *Archivio Spada-Veralli*, b. 448, c. 224r. Il disegno è stato pubblicato per la prima volta in: L. Neppi, *Palazzo Spada*, Roma 1975, p. 209.

40 Sulla facciata di Gesù e Maria al Corso si veda: F. Trevisani, *Carlo Rainaldi nella chiesa di Gesù e Maria al Corso*, «Storia dell'Arte», 11, 1971, p. 164 n. 6.

41 Cfr. S. Benedetti, *Il primo Settecento nei Castelli Romani: tra Arcadia e ultimo Barocco,* in *Aspetti della cultura e della tutela nell'architettura dei Castelli Romani. L'architettura del primo Settecento,* a cura di D. Ticconi, «Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura», 39, 2002, pp. 39-40; Si. Benedetti, *La molteplice poetica di Carlo Rainaldi tra soluzioni barocche ed echi tardo cinquecenteschi: progetti, modelli, architetture*, in *Architetture di Carlo*, cit., p. 246.

42 Cfr. A. Galieti, *Contributi alla storia della diocesi suburbicaria di Albano Laziale*, Roma 1948, ristampa anastatica, Ventucci, Genzano di Roma, 1999, p. 198; Ticconi, *Mattei Tommaso*, cit., p. 185; Id., *L'opera di Tommaso Mattei,* cit., pp. 57, 58.

43 Galieti, *Contributo alla storia*, cit., pp. 197-200, nn. 40-47.

44 Ivi, p. 200.

45 Ticconi, *Mattei Tommaso*, cit., p. 186; Id., *L'opera di Tommaso Mattei, cit.,* pp. 77-83.

46 Si allude ad una prima fase di progetto della facciata databile al marzo 1664 in cui figura l'aiuto di Rainaldi Angelo Torrone (cfr. M. Tabarrini, *Carlo Rainaldi e i Savoia a Roma: la chiesa del Santo Sudario*, in *Architetture di Carlo Rainaldi*, cit., pp. 307, 318 n. 58, con precedente bibliografia).

47 Cfr. Fasolo, *L'opera di Hieronimo e Carlo*, cit., pp. 229, 372 n. 5.

48 «Fa fortuna [Fontana] col Bernini in collaborazione non d'arte ma di mestiere (nell'arsenale di Civitavecchia e in palazzo Chigi)» (v. Fasolo, *L'opera di Hieronimo e Carlo*, cit., p. 243).

49 Cfr. H. Hager, *L'intervento di Carlo Fontana per le chiese dei monasteri di Santa Marta e Santa Margherita in Trastevere*, «Commentari», 3-4, 1974, pp. 240-241.

50 Hager, *L'intervento di Carlo Fontana*, cit., p. 239. Per altre considerazioni a riguardo si veda: Ticconi, *L'opera di Tommaso Mattei, cit.,* pp. 66, 67.

51 I capitoli e patti per la costruzione della chiesa furono rogati il 30 luglio 1678 (cfr. Ivi, pp. 236-237, 242 n. 47).

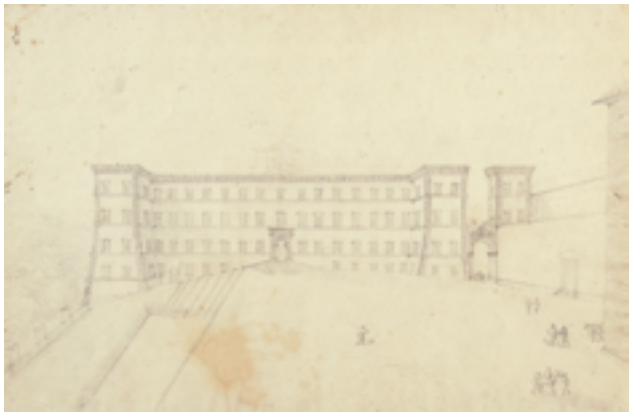
52 Per un inquadramento critico di questa dimensione "utilitaria" e razionalista della personalità di Carlo Fontana si vedano in particolare: B.T. La Greca, *Alcuni problemi inerenti l'attività teorica di Carlo Fontana*, in «Storia dell'Arte», 29, 1977, pp.39-59; S. Benedetti, *Architettura in arcadia. Poetica e formatività*, in S. Benedetti, *L'architettura dell'Arcadia nel Settecento Romano*, «Strumenti», 16, Roma 1997, pp. 88-95. Per una descrizione dettagliata dell'organizzazione di lavoro nello studio di Fontana alla Colonna Traiana si veda: Bonaccorso, *I luoghi dell'architettura*, cit., pp. 104-107.

53 Archivio Segreto Vaticano, *Fondo Ospizio Apostolico dei Convertendi*, b. 85. Foglio ripiegato in quattro fronti non datati. All'interno c'è una minuta recante le pretensioni del cav. Fontana trascritta in bella copia nel primo fronte del foglio ripiegato. Nel quarto fronte di quest'ultimo c'è scritto: «Pret.ni del Cav. Fontana».

Carlo Fontana e la razionalizzazione dell'impulso barocco
L'esordio per i Chigi e altri interventi nei Castelli Romani

Simona Zani

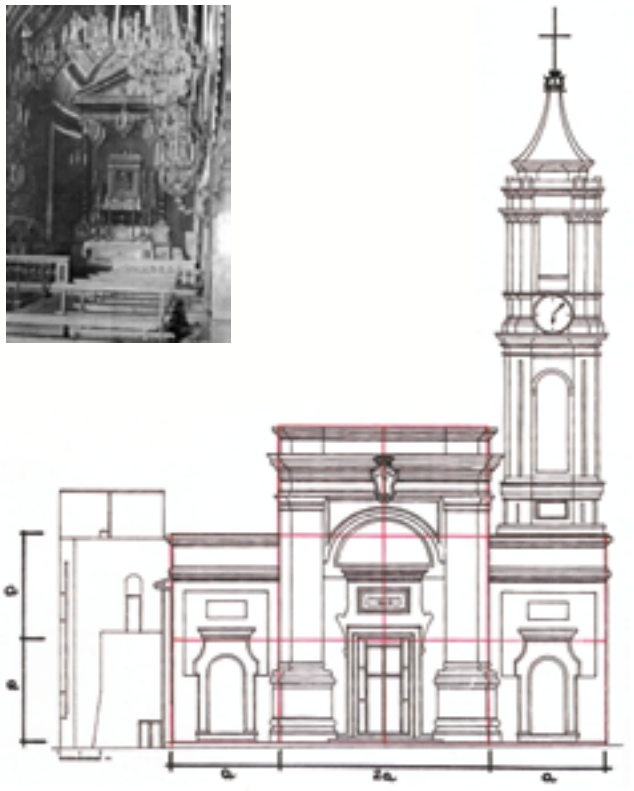
Il rapporto di Carlo Fontana con i Chigi fu contraddistinto da una costante rappresentata dal *passaggio di consegne* negli incarichi inizialmente affidati ad altri, come nel palazzo romano in piazza Santi Apostoli acquistato dai Chigi nel 1661, oggetto di importanti interventi di trasformazione inizialmente affidati a Bernini ma terminati sotto la direzione di Fontana, il quale trasformò i rapidi schizzi di Bernini in disegni adatti ad essere presentati al committente e usati per la realizzazione (1665-1667). O come a Formello dove Fontana, dopo aver continuato i lavori di restauro (1666) del quattrocentesco palazzo iniziati e diretti da Felice Della Greca, attese alla costruzione della Villa Versaglia, voluta dal cardinale Flavio Chigi a ricordo della villa di Versailles in cui aveva soggiornato nel suo viaggio in Francia come legato pontificio; dai documenti si apprende che l'architetto ticinese subentrò a Della Greca a partire dal settembre del 1666. Sempre per i Chigi attese all'allestimento del ricevimento dato dal cardinale Flavio, in onore di Maddalena Rospigliosi, nel suo giardino del Casino alle Quattro Fontane. L'architetto intervenne ancora nella sistemazione della villa chigiana a Centinale presso Siena, nel palazzo del cardinale Flavio a San Quirico d'Orcia e progettò sempre per Flavio, la sagrestia ora scomparsa della Cattedrale di Albano; effettuò alcuni lavori nella Chiesa della Madonna di Santa Maria del Quarto a Nettuno (1689), e nella Cattedrale di Porto, Santa Lucia, dove fu ampliata la chiesa ed edificata una nuova cappella dedicata a sant'Erasmo; vennero inoltre restaurati il palazzo, l'osteria, il fienile e le case attorno (1690). I lavori di Carlo Fontana per i Chigi rappresentano quindi un momento tutt'altro che secondario della sua attività professionale ed è in questo ambito che si inserisce il ruolo determinante rivestito dall'architetto ad Ariccia. Quando l'antico *Castrum Ritie* divenne proprietà della famiglia Savelli nel 1472, il borgo non era nient'altro che un mucchio di rovine. Nel 1661 i Chigi divennero i nuovi proprietari e diedero l'avvio a un completo rinnovo del borgo. L'incarico di costruire la chiesa, sistemare la piazza di Corte, il palazzo e l'intero assetto urbano fu affidato a Bernini che vi lavorò dal 1662 avvalendosi della collaborazione di Mattia De Rossi, Giovanni Maria Bolino, Luigi Bernini, Felice Della Greca e quindi di Fontana. Ma nessun documento testimonia la presenza di Bernini nei lavori di ristrutturazione del palazzo e del Barco, se non in alcuni carteggi inerenti ai primissimi interventi nel Barco. Infatti uno studio attento dei documenti che attestano e descrivono i lavori sembra dare una nuova chiave di lettura per l'attribuzione delle varie responsabilità ai diversi architetti impegnati. Dalla lettura più articolata del quadro attributivo scaturisce una catalogazione sia in orizzontale, cioè cronologica, sia in verticale, cioè per opera e tipologia, dei documenti conservati nell'Archivio Chigi che apre la strada a una nuova lettura dei singoli cantieri e in particolare della vicenda del palazzo di famiglia. La contabilità dei lavori mostra una visione completa di tutti gli interventi effettuati, e rende chiaramente delineabili tutte le fasi del cantiere attraverso le *misure e stime* relative alle diverse fabbriche, che si rivelano tanto dettagliate da rendere possibile una completa ricostruzione di quanto realizzato. Tutti i documenti sono revisionati da uno o più dei suddetti architetti; ma se non ci si limita a cercare una conferma cronologica e descrittiva dei lavori e s'inverte la direzione della lettura, cercando quindi di scoprire cosa è avvenuto e non se è avvenuto, questi rivelano un denominatore comune che produce una chiara attribuzione delle opere ai propri ideatori. Per chiarire il tipo di informazione che i documenti offrono, si può considerare come prototipo il caso del cantiere dell'Assunta. Qui risulta che Gian Lorenzo Bernini, progettista, fu affiancato da Mattia De Rossi e Giovanni Maria Bolino, ed infatti la quasi totalità dei vari mandati risulta tarata da questi tre architetti. L'eccezione è rappresentata da due documenti, una *misura e stima* del 3 luglio 1666, riferita al lavoro del mastro falegname Antonio Chicari, firmata da Luigi Bernini e Carlo Fontana, e un conto del 23 luglio 1666[1], per i lavori del mastro ferraio Federico Pigliuzzi, firmato da Gian Lorenzo Bernini, Felice Della Greca e Carlo Fontana. Andando a leggere nel dettaglio i documenti, si scopre che in entrambi i casi, a parte altre voci diverse, si parla della sagrestia della chiesa e compare la voce che riguarda il *fare li due battesimi e il credenzone*. Il nome che qui ricorre è quello di Carlo Fontana, e nello stesso volume di archivio, compare una lettera autografa di Fontana, datata sempre 23 luglio 1666, riguardante il conto del lavoro di un tale Pisani per *fare li battesimi et credenzore* della sagrestia nuova, indirizzata a monsignor Ferrini, elemosiniere segreto di Alessandro VII, e mandante di tutti i pagamenti. Non è quindi azzardato proporre la conclusione che questi arredi siano stati disegnati da Fontana, episodio che trova una logica se letto alla luce di altri conti presentati personalmente dai singoli progettisti, come nel caso di tutte le missive firmate personalmente da Gian Lorenzo Bernini afferenti i conti di Naldini per le sculture dell'Assunta. A supporto di questa ipotesi si evidenziano anche i documenti tarati



A sinistra, dall'alto: 1. *C. Fontana,* Palazzo Chigi in Ariccia; *prospetto verso piazza di Corte, prima soluzione (Bibl. Apostolica Vaticana, Chigi n. 24952).* 2. *C. Fontana,* Palazzo Chigi in Ariccia*; prospetto di Palazzo Chigi verso il parco (Bibl. Apostolica Vaticana, Chigi n. 24953).* Sopra: 3. *C. Fontana,* Prospetto della parte di dietro fatta di nuovo da sua Ecc.za, come al presente si trova, cioè verso la Chiesa*; Palazzo Chigi in Ariccia, (Bibl. Apostolica Vaticana, Chigi n. 24944).*

nel periodo di assenza di Bernini e De Rossi, impegnati in Francia nella progettazione del Louvre, dove troviamo le seguenti firme a tergo delle stime così specificate: *Luigi Bernini "deputato per Gian Lorenzo Bernini"*, *Giovanni Maria Bolino (per se stesso)*, e *Carlo Fontana "deputato per Mattia De Rossi"*. È evidente che ognuno revisionava personalmente i documenti con le voci di pertinenza della propria progettazione, e in caso di assenza del responsabile, chi firmava, indicava comunque la paternità del progetto, specificando che la firma veniva apposta per conto dei progettisti. Lo stesso iter si ripete nella contabilità della fabbrica di Galloro. Anche qui, come nei documenti dell'Assunta datati al periodo francese di Bernini e De Rossi, risultano in loro vece deputati alle rispettive tarature Luigi Bernini e Carlo Fontana. Questo criterio verrà seguito nella contabilità di tutte le fabbriche del *borgo.* La modalità si applica anche alle vicende dello Stallone, dove si può ipotizzare che a progettare il complesso sia stato De Rossi ma dove Fontana firmerà la contabilità del 16 luglio 1665, relativa dell'opera dell'Appiani, e quella del 6 novembre 1665[2], concernente l'operato dei fratelli Beccaria, e dove non tarerà il documento in qualità di deputato dell'assente De Rossi, ma specificherà comunque il precedente intervento dell'architetto, precisando che quelle sue misure sono in più di quelle effettuate e stimate a suo tempo da De Rossi. Nel caso della contabilità relativa al palazzo di residenza, i documenti rafforzano ulteriormente questa teoria. Per quanto riguarda i lavori di iniziale risanamento ed ornamento della parte savelliana, compare qualche voce inserita all'interno di documenti riguardanti i primi interventi di inquadramento generale, e quindi non tali da rendere plausibile l'ipotesi di un vero e proprio progetto di completamento prima del 1665. A conferma di questo, i lavori veri e propri non iniziarono che nel gennaio 1666. L'esame dei progetti si svolse durante la seconda metà del 1665, come è confermato da alcuni passi del diario di Alessandro VII[3], dove sono citati alcuni incontri avvenuti soprattutto nell'estate di quell'anno con Don Agostino *per studiare i disegni della nova fabbrica.* Bernini partì nell'aprile 1665 per la Francia, e non rientrò che nel dicembre dello stesso anno; la sua assenza proprio nel periodo di studio del progetto, induce a pensare che non possa essere stato lui a stendere il progetto di questa fabbrica; supposizione che trova conferma anche nei lasciti documentali connessi al palazzo dove, oltre a tutti i disegni firmati da Carlo Fontana (ad eccezione dei rilievi di Cerruti) anche i documenti riguardanti le varie fasi di realizzazione sono firmati esclusivamente da Fontana, e in nessuno di essi compare il nome di Bernini, cosa che rende poco condivisibile la diffusa attribuzione dell'intervento al grande maestro barocco. Sono quindi chiari non solo i disegni di Fontana relativi a quest'opera, che delineano nelle loro differenze una vera e propria fase di progettuale con soluzioni diverse tra loro (figg. 1-3), ma anche la contabilità completa dei lavori da lui personalmente stimata. Questi documenti, oltre ad avere la particolarità rispetto a quelli menzionati in precedenza di essere firmati dal solo Carlo Fontana[4], forniscono altre importanti considerazioni; la prima è che si tratta di opere che lasciano chiaramente intendere che il palazzo si stava realizzando in quel momento; la seconda non meno importante, evidenzia che qui il mandante è il principe Agostino Chigi per un passaggio

di proprietà e non per la morte del papa (che sopraggiungerà nel 1667). Il palazzo di Ariccia divenne proprietà del principe dal 1665, cioè prima dell'inizio dei lavori nel palazzo. Prima del palazzo, la stessa situazione si era verificata nei lavori nelle altre fabbriche iniziate da Bernini su incarico di Fabio Chigi, e successivamente passate sotto la direzione del Fontana dal momento del passaggio di proprietà fino al termine dei lavori. Va quindi osservato che i documenti relativi alla progettazione ed alla direzione dei lavori dimostrano che questi risultano essere stati affidati a Gian Lorenzo Bernini e ai suoi collaboratori sino a quando il committente rimase Alessandro VII, ma dal trasferimento delle proprietà nelle mani del principe Agostino, questi sono sempre firmati esclusivamente da Fontana, con la predetta unica eccezione di De Rossi nella vicenda dello stallone. Come detto, questo non è un episodio circoscritto al solo cantiere ariccino, ma si rende ancora più evidente dalla lettura delle carte riguardanti i lavori di Formello e piazza Santi Apostoli dove Fontana, tra la fine del 1665 e il 1666 sostituirà Felice Della Greca in tutti i cantieri. Non è quindi fuori luogo ipotizzare la scelta da parte del principe di Fontana quale architetto di famiglia; incarico che rivestirà a lungo anche con il cardinale Flavio. Questa ipotesi rende ancor più sostanziale la posizione dell'architetto nel cantiere del palazzo di Ariccia. Teoria che trova conferma anche nel diario di Alessandro VII. Il papa era solito soffermarsi personalmente con il Bernini per verificare i progressi delle sue fabbriche. Al contrario, nei pochi passi in cui si discorre sul palazzo di Ariccia, questi non compare mai. D'altra parte non compare neppure Fontana, ma questo perché il committente dell'opera era il principe Agostino: è infatti lui a essere menzionato nei passi del diario che riportano i progressi nei lavori del palazzo, ed è sempre lui che teneva personalmente i contatti con l'architetto incaricato, riportando al papa gli sviluppi della progettazione. In questo quadro appare logico pensare a Fontana come autore del progetto del nuovo palazzo e non solo della realizzazione. Perché Bernini avrebbe dovuto affidare al solo Fontana la responsabilità di tutte le misurazioni e dei relativi conti, e soprattutto ritenere di non doverli tarare personalmente a differenza di tutti gli altri casi citati? Questo non avveniva neanche in caso di dipartita dei responsabili: ad esempio in un documento De Rossi, a tergo della propria firma, appone una nota in cui specifica che quelle misurazioni furono effettuate insieme al Bolino, il quale al momento della firma «era passato a miglior vita». La presenza di Bernini appare pertanto poco verosimile considerando, da un lato, la sua indiscussa caratura professionale e, dall'altro, la personalità del Fontana, che, tarando da solo tutta la contabilità del palazzo, dimostra ancora una volta la sua nota tendenza accentratrice. La situazione del palazzo prima dei lavori di ristrutturazione, come già detto, ci è nota attraverso due rilievi di Giulio Cerruti. Fontana studiò a lungo la soluzione per il completamento, mettendo sulla carta ipotesi diverse sottoposte dal principe Agostino al vaglio dello stesso



In alto, a sinistra: 4. *C. Fontana, Chiesa Collegiata di Santa Maria Maggiore a Lanuvio: altare maggiore a tempietto, ora distrutto.* Sopra: 5. *C. Fontana, Chiesa Collegiata di Santa Maria Maggiore a Lanuvio: prospetto su piazza Santa Maria Maggiore con schema proporzionale.*

Alessandro VII, cioè nel periodo in cui Bernini si trovava a Parigi. I disegni di Fontana mostrano come il palazzo di Ariccia fosse progettualmente completato con la quinta architettonica verso Albano nel 1670 a conclusione del riordino dell'intera struttura urbana. Il completamento del palazzo viene messo in atto seguendo la traccia dei precedenti feudatari, ma in una visione di equilibrio classico e di chiarezza compositiva diligentemente maturata da Fontana. Questa capacità di muoversi tra due idee, una preesistente e una da realizzare, fa di questo intervento un interessante prodotto della cultura dell'epoca, e l'assetto planimetrico così come definito nel disegno di Fontana, riafferma la concezione *centralistica* dell'impianto di radice rinascimentale, riportando il discorso sulla visione fontaniana dell'architettura, rendendo leggibile l'impronta di questi nella ideazione del complesso. Soprattutto nella progettazione del lato verso il Barco e dell'altana si ritrovano tutti i criteri fondamentali del modo di operare fontaniano, dalla chiarezza dell'immagine alla definizione precisa delle linee e degli elementi compositivi; le forme architettoniche si legano con chiarezza a quelle funzionali, tutto può essere letto semplicemente senza distrazioni, ed è evidente il rispetto per quello che era e che deve continuare ad essere. La dinamica dell'ornato architettonico e dei ritmi delle bucature dettano i parametri del completamento dell'edificio "lievemente fortificato", con una struttura turrita sui

quattro angoli, alleggerita dalla snella altana. La stessa pianta del palazzo non nasconde ma rende evidente l'originario nucleo dei Savelli. Il rispetto per il vincolo della preesistenza avvicina decisamente questo palazzo alle concezioni dell'architetto ticinese, non solo perché i principali disegni di progetto portano il suo nome, ma anche perché lo spirito e il carattere dell'integrazione del cinquecentesco Palazzo Savelli non sembrano denotare una presenza significativa delle idee berniniane, ma al contrario evidenziano un gusto per il recupero ed un'attenzione al lascito cinquecentesco propri di Carlo Fontana. L'architetto attese anche alla progettazione del parco, che avvenne nel pieno rispetto della natura, assecondando l'orografia e privilegiando la spontaneità della vegetazione e delle naturali risorse della zona ad un progettato schema compositivo d'insieme. Tra il 1665 ed il 1673 Carlo Fontana e Felice Della Greca si occuparono della realizzazione della strada di collegamento tra Velletri-Genzano-Ariccia. I numerosi documenti rinvenuti da chi scrive permettono una ricostruzione fedele delle fasi di avanzamento dei lavori, e indicano anche la rivisitazione del tratto che conduce alla capitale, oltre all'apertura di arterie secondarie e realizzazione di piccoli ponti[5]. Qualche anno più tardi il duca Filippo Cesarini ordino i lavori di restauro della Chiesa Collegiata di Santa Maria Maggiore di Lanuvio (fig. 5), che iniziarono nel 1675, e furono affidati a Carlo Fontana il quale, aveva avuto in precedenza l'incarico di riattivare l'acquedotto cittadino. Il programma di riqualificazione perseguito dal Duca prevedeva anche la realizzazione di tre fontane; una da collocarsi nella piazza di Santa Maria Maggiore, una da sistemarsi nella piazza del Commercio ed infine una terza pensata come uno scenografico abbeveratoio chiamato *Fontanone degli Scogli* (fig. 6); la cui realizzazione, dopo essere stata per lungo tempo attribuita a Bernini, è risultata anche essa opera di Fontana. Non si dispone di notizie sufficienti a determinare con precisione l'età e la storia dell'impianto originario della chiesa, mentre sono certe le notizie riguardanti i restauri avvenuti intorno al 1240; i resoconti delle Sacre Visite la ricordano divisa in tre navate con la centrale terminante con abside semicircolare più alta e più larga delle laterali la cui copertura era composta da quattro volte a crociera di pianta quadrata impostate su due file di pilastri sulla navata centrale, alle quali corrispondevano due volticine nelle rispettive campate delle navate laterali. Carlo Fontana decise di non modificare la navata centrale, abbassò di metri 1,25 quelle laterali, sostituì l'antica abside con un presbiterio rettangolare, demolì le cappelle laterali, ricostruendo le stesse di nuovo in aggiunta alla vecchia fabbrica, prendendo a riferimento per la loro progettazione la linea della parete esterna della quattrocentesca Cappella di Sant'Antonio da Padova. Fu rimossa l'ornamentazione di epoca romanica, ad eccezione di alcuni marmi della pavimentazione del presbiterio. Le parti che appaiono più interessanti dell'intero intervento sono certamente la realizzazione del presbiterio in forma rettangolare, e la singolare sistemazione della volta centrale a crociera

6. C. Fontana, Fontanone degli Scogli a Lanuvio.

piuttosto che a botte come era invece nelle abitudini del tempo, episodio che merita una riflessione; se si accetta l'ipotesi che la navata centrale fosse stata voltata in tale maniera già dal restauro del 1240, si può ritenere che il Fontana abbia deciso di lasciare immutato l'aspetto originario; la rinuncia ad un adeguamento della volta al *modo contemporaneo*, è comprensibile se letta attraverso la considerazione che una copertura a crociera potesse rispondere all'idea progettuale dell'insieme struttura-decorazione che egli aveva ideato per questo interno. Questo tipo di copertura si prestava all'intento chiarificatore perseguito dall'architetto, la definizione delle parti è ottenuta tramite la segnatura dei suoi spigoli di crociera, cui andrà poi ad unirsi idealmente la decorazione delle superfici verticali ed orizzontali, tutte caratterizzate da una ricerca delle distinzioni funzionali delle zone murarie; episodio che sottolinea quello spirito di Fontana, teso a rivisitare un pensiero più che uno stile architettonico; l'insieme dell'interno è reso molto semplice dalla sobrietà delle linee architettoniche; le pareti di fondo delle cappelle laterali presentano una singolare divisione in due zone, quella inferiore mostra la sua appartenenza alla struttura portante e la superiore a quella portata; in basso la parete muraria è delimitata agli angoli da spessori sporgenti che corrono lungo i lati, ottenendo il duplice risultato di delimitare l'estensione della zona di parete e nello stesso tempo di creare una sorta di sfondo-cornice alla pala d'altare Questo impegno nel rimarcare per delineare le superfici conduce ad una lettura chiara di tutti gli elementi che concorrono alla creazione dello spazio architettonico; non c'è volontà di confondere e né di cercare metafore architettoniche; le linee corrono lungo le superfici senza subire violente interruzioni e gli elementi strutturali si distinguono semplicemente grazie a leggeri cambi di spessore ed a semplici giochi cromatici con un risultato distante da quella tensione architettonica ed emotiva che l'esperienza barocca era in grado di creare. In fondo al presbiterio rettangolare (l'abside che appare ora è stata realizzata nel 1946) fu elevato un altare ad edicola d'ordine corinzio costruito a muro e stucco, andato distrutto durante la guerra nel 1944. La profondità

di questa struttura, lo rende più un "tempietto" che un altare ad edicola (fig. 4); si presenta come anello entro le molteplici realizzazioni su questo tema da quella di Santa Maria in Transpontina agli altari ideati dallo stesso Fontana per Santa Maria dei Miracoli, dove un ambiente rettangolare absidato è completato da un altare ad edicola. L'intervento di Lanuvio si risolve tra il 1674 ed il 1677, quello in Santa Maria in Traspontina era terminato nel 1674, e, grazie alla grande impressione che questo produsse nei contemporanei, non è improbabile che la realizzazione di una struttura simile nella collegiata lanuvina, sia stata richiesta sull'onda di questo successo. L'altare della Traspontina, ha caratteri di certo molto diversi e più barocchi; di questa realizzazione che può essere tradotta nella tendenza di Carlo ad adattare le sue ideazioni alle caratteristiche del sito. La Traspontina, aveva subito interventi barocchi nel suo interno che sollecitavano una soluzione più elaborata; nella chiesa di Lanuvio, dove la rielaborazione degli interni, aveva tenuto conto della originaria semplicità romanica, il trasporto del modello della Traspontina, esigeva una caratterizzazione delle sue forme che chiarificasse l'idea generale dell'intervento lanuvino adattandosi all'ambiente circostante. Per quel che concerne la facciata il Fontana la progettò in tre parti di cui la centrale è più alta ed aggettante rispetto alle laterali, marcata da un ordine gigante di paraste sormontate da capitelli dorici e posizionate su alti basamenti. Uno studio delle dimensioni della facciata, rivela precisi rapporti proporzionali tra le parti; una griglia composta da un modulo quadrato di 5,20 metri circa, si ripete quattro volte in larghezza e tre in altezza: le tre zone in cui la facciata risulta divisa, sono legate dai rapporti 1:2, 2:3 e 2:4; la larghezza della zona corrispondente alle navate laterali, risulta essere – di quella della zona corrispondente alla navata centrale, e – della larghezza totale della facciata, ne consegue quindi, che la zona della navata centrale corrisponde ai 2/4 della larghezza complessiva. Nelle altezze si rivela il rapporto 2:3, infatti l'altezza totale della zona laterale, è esattamente pari ai 2/3 di quella centrale. Questo tipo di schema, si rifà a quella corrente di pensiero rinascimentale che sviluppa l'idea progettuale attraverso la ricerca di rapporti che leghino in modo armonico le parti di un edificio. Tale struttura, denota quindi un ritorno a valenze cinquecentesche dell'architettura; l'insieme è costituito e costruito da parti apparentemente indipendenti, ma che in realtà vivono di un legame più profondo, dettato dalla loro matrice iniziale: un modulo base che, sia in altezza che in larghezza, ne determina la dimensione finale. Nella ripartizione decisa ma non serrata in tre corpi verticali della facciata, si riconosce il fare del Fontana teso, non a fondere le parti, ma a dividerle; il corpo centrale è sottolineato, e sembra più separarsi che legarsi ai due corpi laterali; vi è quindi la volontà di chiarire all'esterno ciò che accade all'interno. Abolendo la terminazione a timpano, sostituita da una cornice piana, e bloccando il rapporto di articolazione tra le parti costituenti la ripetizione di tre piani/parete con la centrale emergente rispetto alle laterali, il Fontana raggiunge il fine di ridurre lo schema originario a sistema di rigide quinte statiche, poste a scandire la facciata, e l'eliminazione delle volute di raccordo rafforza ulteriormente l'immagine di una superficie scandita nelle sue funzioni. A seguito della revisione del sistema idrico della cittadina affidata a Fontana, il duca commissionò la realizzazione di una imponente fontana da posizionarsi al fuori delle mura medievali, nello spiazzo di fronte la Porta Romana; l'architetto la collocò nella piazza principale, nel luogo ove un tempo sorgeva il tempio di Giunone Sospitia, oggi comunemente chiamata *Fontana degli Scogli*. Il Fontana progettò una grande vasca semicircolare, all'interno della quale compose una massiccia e suggestiva scogliera di blocchi di peperino locale irregolari, dai quali si gettano nel bacino dieci getti d'acqua, accompagnati nel quarto e nell'ultimo da due serpenti che ne bevono le acque. Probabilmente all'epoca della sua costruzione, questa si poneva a ridosso di un pendio che univa le due vie ai lati della fontana; possibili alberature poste sul pendio, facevano probabilmente da sfondo alla grotta di scogli. La presenza dei due serpenti suggerisce l'ipotesi che la fontana rappresenti l'*Antro del Serpente legato al culto di Giunone Sospita*, di cui menzione è fatta da Properzio ed Eliano. La realizzazione della fontana era in relazione al ripristino dell'acquedotto romano retrostante di cui ne rappresenta la mostra dell'acqua. Questa fontana con il suo tema degli scogli, può essere accostata ad un'altra creazione dell'architetto ticinese, la fontana del Tritone Marino, progettata da questi per la famiglia Ginnetti nel loro parco di Velletri. Sia a Lanuvio che a Velletri, l'idea dello scoglio e della natura, è di certo distante da quella berniniana della Fontana dei Quattro Fiumi; ma la Fontana degli Scogli, relazionata a quella romana, è utile a mostrare e rendere palpabile il distacco di Fontana dal suo maestro. L'architetto, pur attingendo all'idea berniniana della roccia/natura nella Fontana dei Quattro Fiumi in piazza Navona, ne elimina ogni movimento a favore di una immagine ferma nel suo spazio. Bernini, seguendo il suo noto principio dell'idea concettosa, cerca nel concetto dell'acqua e della natura quel più profondo che lui chiama il vero più vero, che gli permetta di fissare quel suo processo a fasi che lo porterà al momento creativo e quindi ad una "concettualizzazione" della fontana intesa come tutta la natura che si manifesta, arrivando attraverso la maturazione della *scintillazione*, contenente un significato "più vero del vero", cioè al di là del vero e della natura stessa. La roccia portata perché venga scavata dalle sue mani deve divenire più veritiera di una roccia vera[45]. Il travertino usato per simulare la suddetta roccia nella fontana di piazza Navona, è tagliato quasi tutto trasversalmente e tutti i lati hanno una fuga diagonale o quasi: egli movimenta questa massa dandogli il senso dell'obliquità che una roccia non avrebbe potuto avere facilmente (esempio del vero più vero), ma il senso della diagonalità è reso in maniera veristica dalle falde che sembra che slittino e si stacchino dalla roccia. Nella fontana lanuvina i tagli della roccia

sono disposti come i conci di un arco con tanto di chiave di volta; la sensazione che si ha è quella di una vera e propria struttura che sorge sull'acqua girando in senso verticale su se stessa, e chiusa anche in senso orizzontale da una fila di rocce più piccole che ne delimitano planimetricamente il suo ambito di appoggio. Nella Fontana dei Quattro Fiumi il tema acqua-natura-vita era sviluppato attraverso una intenzione che non poteva essere tradotta in una forma dove l'acqua giacesse in un basamento geometrico, questo doveva essere rappresentato da un basamento-natura, quindi la pietra che diviene essa stessa natura viva e quindi in movimento. In Fontana, questo concetto si stravolge, dall'acqua non nasce una natura vitale, e quindi non definibile nel suo moto, bensì quello che emerge è una natura razionale ferma nella sua dimensione, circoscritta dai suoi stessi componenti. Questa premessa era necessaria per evidenziare il desiderio di Fontana di imbrigliare e decontestualizzare la tensione animatrice e la dinamicità delle invenzioni barocche; infatti nella Fontana degli Scogli, isolata nel vuoto, pur costruita attraverso la ripresa del tema roccia-natura di Bernini, si blocca in una immagine che tende a chiudersi su se stessa più che ad espandersi nello spazio aperto della piazza. Gli scogli sono posizionati come a formare un grande arco, che blocca l'immagine e la chiude allo spazio esterno. Appare evidente non solo la diversa idea di spazio creativo, ma soprattutto questa interpretazione di Fontana che intreccia il tema della naturalistica roccia con quello costruttivo del grande arcone, gelando l'immagine berniniana d'origine; Fontana riprende il motivo degli scogli tagliati obliquamente, ma questo tema è qui ripresentato in una veste simmetrica che sposta l'immagine naturalistica dei blocchi in quella di pseudo-conci di bugnato tesi a chiudere il vuoto dell'arco. Il risultato è decisamente estraneo a quella emotività animata da una ricca concettuosità di Bernini, testimoniando in tal modo, la tendenza di Fontana a raffreddare, pur non rinunciandovi, le idee del suo maestro dal quale si stava oramai allontanando. Nel 1673 Fontana giunse a Velletri incaricato dalla famiglia Ginnetti di progettare il parco della residenza di famiglia. La posizione della famiglia del cardinale Marzio Ginnetti nella cittadina laziale non era molto distante da quella di feudatari del luogo grazie alla vastità ed alla importanza delle loro proprietà (fig. 7), tra cui spiccava la loro residenza di città. La costruzione del palazzo fu iniziata dal padre di Marzio, Giovan Battista, nel XV secolo, e in una pianta con alzato della città risalente al 1631 è interessante notare come le dimensioni del giardino annesso al palazzo rimarchino, nei confronti dell'intera città, l'importanza dell'edificio. Il cardinale si impegnò nell'ampliamento della proprietà, ed i nipoti, Giovan Francesco, Giovan Paolo e Marzio juniore, oramai proprietari del palazzo in quanto eredi delle proprietà di famiglia, si dedicano all'abbellimento del giardino conducendo nel marzo 1673 a Velletri il capitano Palcido Mayer, gli esperti di idraulica Ludovico Gattelli e Agostino Martinelli e quindi Carlo Fontana. Per poter

Dall'alto: 7. *P. Mortier,* Velletri, pianta prospettica su rame*; da* Nouveau Theatre d'Italie, *L'Aia 1724: in rosso la proprietà della famiglia Ginnetti.* 8. *C. Fontana, Fontana del tritone marino; Palazzo Ginnetti fronte parco, Velletri (collezione privata).*

ricostruire la probabile conformazione del parco, oggi non più esistente, si sono utilizzate, oltre alla documentazione fotografica, due testimonianze del XVII secolo[6], tipiche di un'epoca in cui le descrizioni di ville e giardini erano divenute un vero sottogenere letterario: una è di Agostino Martinelli, e un'altra estratta da una biografia di Marzio e Giovan Francesco Ginnetti. Le immagini che scorrono attraverso la loro lettura mostrano un complesso perfettamente integrato, con le caratteristiche tipiche di una residenza principesca, l'insieme viene definito come *un palazzo che col dire non esservi forestiere, che da Napoli a Roma, o da Roma a Napoli, passi, che non vi si trattenga a meravigliarsi*. Diversamente dal precedente intervento arriccino, Fontana maturò un'idea generale basata su di una vera e propria progettazione di tutti gli spazi, senza lasciare alla natura il compito di elaborarne le fattezze, ma inserendo in uno schema ben calibrato fontane, quadri floreali, cascate d'acqua. Il parco, oltre ad essere estremamente vasto, era reso decisamente principesco da numerose statue, colonne, fontane, oltre che da laghetti artificiali e viali impreziositi da piante e disseminati da urne funerarie rinvenute nel territorio veliterno e sarcofagi istoriati di epoca romana con rappresentazioni di animali, putti e

Dall'alto: 9. *C. Fontana, Cappella di San Gerardo della Cattedrale di San Clemente, Velletri: esterno.* 10. *C. Fontana, Cappella di San Gerardo della Cattedrale di San Clemente, Velletri: interno.*

divinità marine. Un vialone principale, detto il *Viale Grande Maestro*, costeggiava l'intera lunghezza del blocco edificato costituito dal palazzo e dagli edifici ad esso contigui; ai suoi estremi erano due viali ad esso perpendicolari che portavano ai cosiddetti *horti rustici*. La sua funzione rappresentativa era chiarita da una serie di statue, tredici in tutto, disposte in altrettante nicchie ricavate nelle pareti degli edifici che ne perimetravano il lato verso la città; in quello ove questo delimitava il parco si aprivano otto viali trasversali e nelle piazzole di incontro era arricchito da numerosi busti e statue poste in quarti di cerchio con spalliere di lauri regi che ne determinavano il percorso. Nel mezzo del Viale Maestro spiccava il palazzo al centro del cui muro di terrazzamento, si ergeva una fontana con un Tritone marino posto su di uno scoglio reggente una conca a forma di barca, gettante acqua in una vasca a terra (fig. 8); qui gli scogli non sono tagliati rigidamente come a Lanuvio, ma emergono morbidi dall'acqua, ed essi stessi ne deviano il percorso quando questa vi viene gettata dal tritone; qui non sono a copertura delle acque, ma ne fanno parte, la loro forma si confonde, ed il blocco si unisce agli altri elementi, creando un insieme visivamente inscindibile. Questa fontana dava inizio al viale detto *delle fontane*; un percorso d'acqua che si apriva attraverso una imponente scalinata a due bracci semicircolari sino alla piazza *del teatro*; il tutto era punteggiato da fontane, e i due bracci di scale che portavano al teatro racchiudevano tra loro una cascata d'acqua che terminava nella nicchia centrale del teatro. Fontana, non creò un percorso unico di cascata, ma attraverso una doppia fila di vasi, che, posizionati in opposti semicerchi si congiungevano solo al termine del percorso, generavano una duplice cascata, unendosi in un mascherone che fondendo i due getti, ne versava le acque in una conca ai piedi dell'esedra centrale del teatro. Al centro della *piazza del teatro* una statua rappresentate quattro fiumi. Altri cinque viali scendevano verso sud; questi viali trasversali erano tagliati longitudinalmente da altri otto viali, definendo una griglia regolare. Tornando sul *viale maestro,* alla destra dello Scalone, questo si apriva in una grande piazza circolare chiamata *il piazzone del giardino*, composta da due semicerchi divisi dal vialone; uno disegnato da una serie di singolari sculture rappresentanti una coppia di cariatidi poste su di un piedistallo sorreggenti una sorta di architrave liscia, e l'altro da una sequenza di lauri regi; da qui il viale proseguiva fino all'ingresso principale. Tutto questo ci riporta più al giardino umanistico che a quello barocco; nulla sembra essere stato ideato allo scopo di creare prospettive in cui le viste si fondono. Al contrario, le zone più rappresentative sono ben distinte e separate da quelle circostanti, nettamente subordinate. C'era dunque, una sorta di centralità nella progettazione del giardino dove gli elementi trasversali e longitudinali, e ne governano l'assetto generale. Carlo Fontana segue uno schema impostato su di una razionale disposizione planimetrica; le figure che ne conseguono sono il risultato di uno studio di geometrie elementari, il viale delle fontane, sembra trovare la sua conformazione da una circonferenza che gioca con le sue varianti a scomporsi ed a sovrapporsi, creando forme che in realtà sono tutte rappresentazioni di se stessa. Una serie di affiancamenti ragionati ne determina l'aspetto; il suo assetto finale è il risultato di un pensiero, che differentemente dell'episodio di Ariccia, si conclude nel controllo dell'elemento naturalistico. Sempre a Velletri, il cardinale Alderano Cybo, a seguito della decisione di erigere una cappella

dedicata a san Geraldo all'interno della cattedrale cittadina, ne ordinò la costruzione; i lavori ebbero inizio nel 1692 e terminarono nel 1697. Questa architettura è sempre stata da tutti attribuita al figlio di Carlo, Francesco, ma alcune ricerche hanno portato alla luce dati che supportano l'ipotesi che sia stato invece Carlo il progettista e Francesco l'esecutore. Nel *Fondo Antico* della Biblioteca Comunale di Velletri esiste una missiva indirizzata al cardinale Alderano Cybo[7], e attinente ai lavori da farsi per la Cappella di San Geraldo; composta da due documenti: il primo, datato 23 settembre 1691 firmato Francesco Fontana, il secondo, è firmato "Cav.re Fontana", ed è la relazione sui lavori. Anche Francesco Fontana fu nominato cavaliere, dono di Innocenzo XII per riconoscenza verso il padre Carlo per i lavori effettuati nell'area di Montecitorio; ma la prima edizione del *Trattato sopra l'antico Monte Citatorio,* steso da Carlo per illustrare i progetti per la piazza e la nuova fabbrica a Innocenzo XII è datata 1694, cioè di tre anni successiva alla relazione di Velletri, per cui Francesco nel 1691 non poteva essere già stato insignito della croce di Cavaliere di Cristo. Nelle missive inviate al cardinale Cybo dai Deputati della Cappella di San Geraldo si fa riferimento agli *architetti*. L'organismo della cappella all'esterno si percepisce soprattutto nella sua chiara volumetria, priva quasi del tutto di ordinanze architettoniche (fig. 9). La sovrapposizione di due elementi geometricamente distinti, cubico il basamento e cilindrico il tiburio che include la cupola, denota nella sua essenzialità stereometrica un atteggiamento di distacco dall'enfasi barocca, ma l'opera rimane ancora parzialmente legata a tale retaggio attraverso l'inserimento di quattro speroni diagonali, evocando così un dinamismo nel passaggio tra le due volumetrie. Questi quattro elementi seguono gli assi diagonali del cubo e sembrano incrociare il cilindro, ma la modanatura, che corre lungo tutta la circonferenza e segue anche la figura degli speroni, ed il cornicione che corre parimenti senza interruzioni lungo la superficie, riconducono all'unità tale distinzione volumetrica. La sistemazione interna della Cappella di San Geraldo sembra rivelare una chiarezza d'idee e di stile più consona alla maturità di Carlo che alle limitate esperienze di Francesco (fig. 10). L'impianto è a croce greca con due ridotti bracci laterali ricavati nello spessore murario; la visione dell'insieme è condizionata da un raddensamento dell'ordine in una serrata giustapposizione tra le paraste corinzie scanalate che segnano gli spigoli e quelle a libro che rigirano sui lati, in modo da affidare all'ordinanza gli snodi principali dell'impianto. La limitata profondità dei bracci e questa serrata disposizione delle paraste, portano lo sguardo dello spettatore inevitabilmente verso la zona dell'altare. L'accurato studio delle relazioni tra gli elementi si ritrova anche nell'alzato, dove i livelli sono stabiliti attraverso precisi rapporti proporzionali secondo una chiara griglia di quadrati con rapporto finale 1:3: un quadrato per l'ordine inferiore, uno per la zona di mediazione degli archi e pennacchi, uno per la zona tamburo-cupola. Le affinità con le opere di Carlo non sono poche, dall'impianto planimetrico all'impostazione della cupola, senza tralasciare i caratteri dell'ornato architettonico; volgendo l'attenzione sulla struttura, si legge una scansione che segna nettamente le diagonali, rimarcando quindi la struttura della calotta; traducendo il pensiero del Fontana, teso ad evidenziare le matrici formali delle sue realizzazioni accostando l'idea della funzionalità degli elementi a quella della decorazione. Anche la conformazione dell'urna con le spoglie del santo rimanda a numerosi esempi fontaniani, dove si nota la tendenza dell'architetto a pensarla come un prisma trapezoidale dalla forma molto schiacciata.

Note

Per quanto non direttamente giustificato si rimanda a: S. Zani, L'opera di Carlo Fontana nei Castelli Romani*, Roma 2004 e in S. Zani,* Vignola, Della Porta, Maderno. Trasformazioni Urbane di Velletri tra XVI e XVII secolo*, Roma 2015.*

1 Biblioteca Apostolica Vaticana, *Chigi,* 3652, cc. 444 e 534. Trascrizione in Zani, *L'opera di Carlo Fontana*, cit., all. *La Riccia-Chiesa dell'Assunta*, nn. 8, 16, pp. 103-104.

2 Biblioteca Apostolica Vaticana, *Chigi,* 1083, cc. 278 e 360. Trascrizione in Zani, *L'opera di Carlo Fontana*, cit., all.1, *La Riccia -Lavori diversi* nn. 13, 18, pp.16-107.

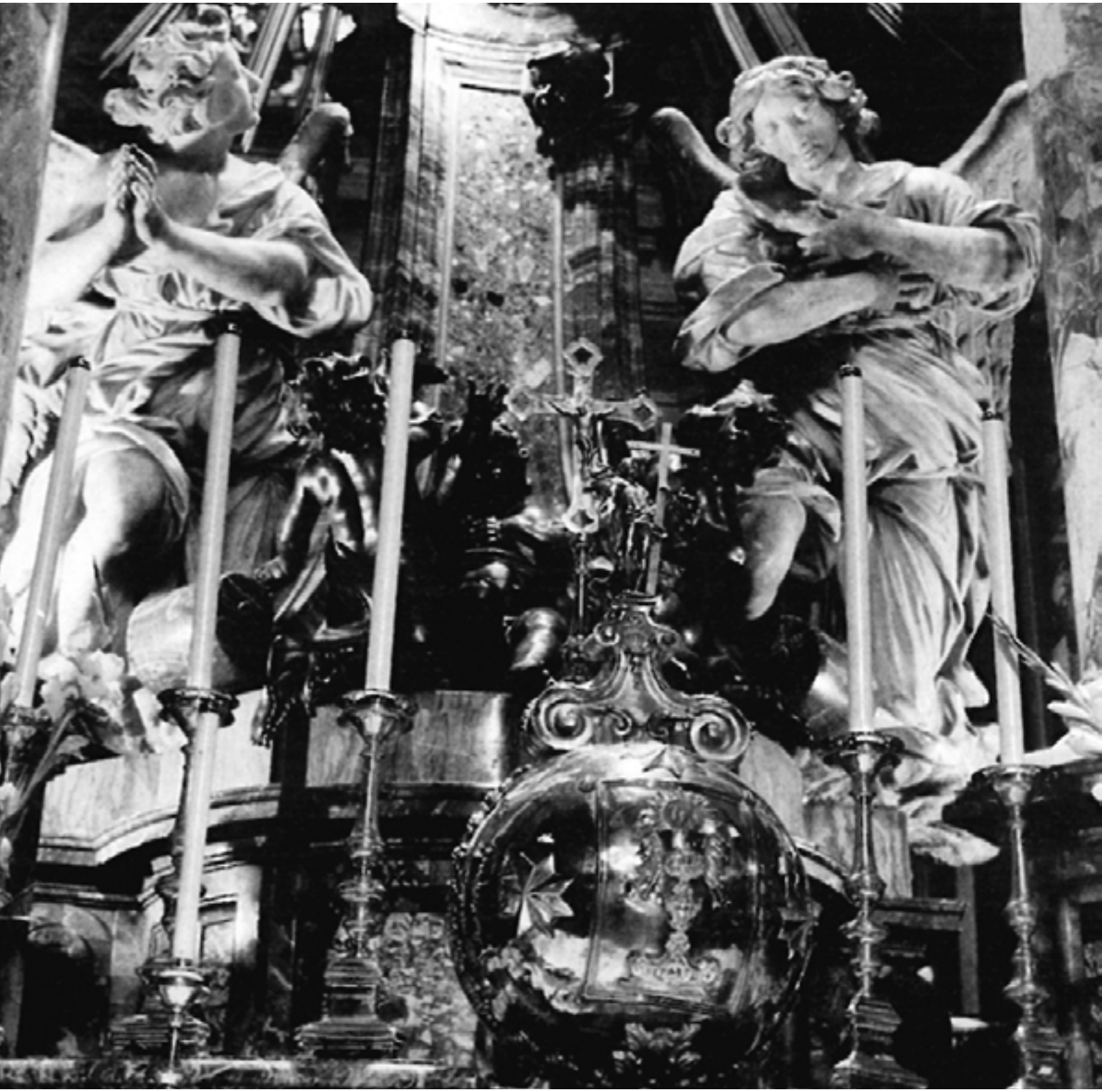
3 Biblioteca Apostolica Vaticana, *Chig*i, O.4.58, *Diario di Alessandro VII*.

4 Trascrizioni in V. Golzio, *Documenti artistici del Seicento nell'archivio Chigi*, Roma 1939; F. Petrucci, *Bernini, Fabio Chigi ed Ariccia: un Rinascimento barocco*, in *L'Ariccia del Bernini*, catalogo della mostra (Ariccia, 1998), a cura di M. Fagiolo dell'Arco e F. Petrucci, Roma 1998, pp. 17-42; Zani, *L'opera di Carlo Fontana*, cit.

5 Archivio di Stato di Roma, *Buon Governo*, Serie X, filza e Vol. 245, Serie X, filza e Vol. 4, Camerale I, Giustificazioni di tesoreria, B.165, fasc.4; trascrizioni complete in Zani, *Vignola, Della Porta, Maderno. Trasformazioni*, cit., all. 5, pp. 148-152.

6 V. Romani, *Il palazzo ed il giardino dei Cardinali Ginnetti a Velletri in due descrizioni del sec. XVII*, Velletri 1972.

7 Biblioteca Comunale di Velletri, *Fondo Antico*, Ms IV 6, n.5. Trascrizione in Zani, *L'opera di Carlo Fontana*, cit., all. *Velletri,* n.ri 1 e 2, pp.116-117.



Ciborio della Chiesa di Santa Maria in Traspontina, Roma. Fotografia P. Portoghesi.

Gian Lorenzo Bernini, Carlo Fontana, Romano Carapecchia: tre artisti nel teatro romano della seconda metà del Seicento

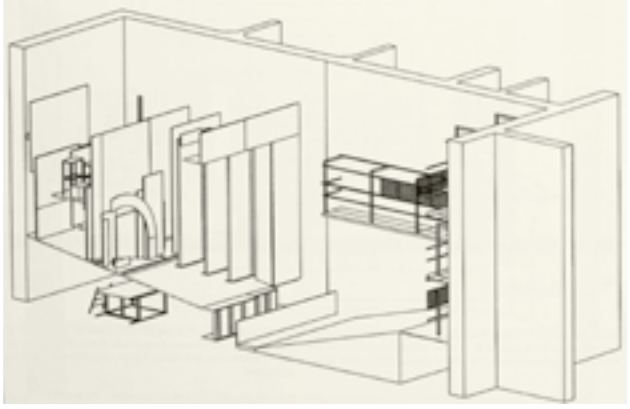
Elena Tamburini

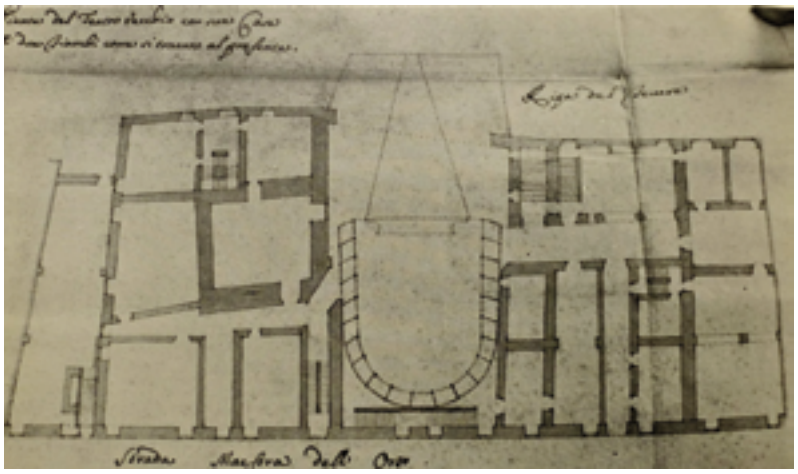
La straordinaria importanza dell'artista Gian Lorenzo Bernini ha oscurato sistematicamente la fama dell'uomo di teatro, mentre il problema lo occupò costantemente, com'è dimostrato dalle memorie registrate dal cavaliere di Chantelou[1], assegnato al suo seguito nel corso del suo viaggio in Francia degli anni 1665-1666. In realtà non si trattava di un problema, ma di molti problemi, in quanto numerosi e diversi erano gli ambiti teatrali nei quali Bernini si espresse[2]. Fu, come è noto, attore e capocomico, autore di commedie ridicolose[3], scenografo, scenotecnico e architetto, committente e impresario; impegnato nella dimensione del teatro a pagamento, quanto in quello dei dilettanti e anche nelle più auliche rappresentazioni cortigiane; attivo nel teatro sacro e in quello profano; in ogni campo risentendo delle altre esperienze ed esprimendosi da par suo, con una parola sicura, teoricamente e professionalmente motivata, anche se usata il più delle volte in maniera inconsueta e perfino trasgressiva dei codici generalmente riconosciuti. Non è questa certo la sede per occuparsi di ogni aspetto di questa produzione poliedrica. Può essere però l'occasione per ripercorrere brevemente uno dei momenti più eclatanti di questa sua attività e cioè quella del dramma per musica *La Comica del cielo* ovvero la *Baltasara*, da lui messo in scena nel 1668, in occasione dell'elevazione al soglio pontificio di un antico amico e collaboratore nel teatro Barberini, Giulio Rospigliosi, ora Clemente IX (1667-1669), autore dell'opera. Dell'apparato teatrale che fu eretto sotto la direzione di Bernini e l'attento controllo del cardinale Decio Azzolini restano solo alcuni, particolarmente ermetici, conti di spesa: troppo poco per arguire con sicurezza forme precise. Solo con molta fatica e notevoli perplessità è stato possibile ipotizzarne (con l'aiuto spesso determinante di Sergio Rotondi e Monica Capalbi) una ricostruzione (fig. 1)[4]. Il breve palco conferma le idee berniniane espresse a Chantelou intorno all'inutilità di un palco profondo. Se pensiamo ai contemporanei palchi dei 'lombardi', a quelli cioè dei Vigarani e più tardi a quelli dei Bibiena, dobbiamo constatare una prima, importante 'differenza'; ed è una differenza che, mi sembra, tende a mettere in primo piano l'attore, a inserirlo in uno spazio più circolare e conchiuso. La distanza, secondo Bernini, si può ottenere più e meglio con gli effetti di luce e con i "contrapposti", cioè con l'arte di accostare fra loro elementi diversi: un'arte che potremmo dire di montaggio e che troviamo infatti confermata anche nella sua attività di autore, là dove egli costruiva drammaturgie accostando tra loro i pezzi più riusciti delle precedenti stagioni e con essi anche i relativi strumenti scenici e scenotecnici. Un altro elemento che ci parla della sua attività di attore è quel pezzo di palco che si può pensare sporgente verso il pubblico; laddove le piante contemporanee romane conosciute dei teatri per musica ci parlano di un proscenio rettilineo (Carlo Fontana[5]) o addirittura rientrante (Romano Carapecchia[6]). È il teatro recitato infatti che sente la necessità e può giovarsi di un intimo contatto con l'attore, che vede così moltiplicate le sue risorse nel momento in cui può esprimersi con l'intero corpo, con quella che è stata chiamata l'*éloquence du dos*[7]; non a caso il palco aggettante in mezzo al pubblico è la caratteristica e anzi il nodo generatore, come ha scritto Cruciani[8], del teatro elisabettiano e di quello dei professionisti in genere, comici dell'arte compresi. L'apparato che si è cercato di restituire è però destinato all'opera in musica. Una destinazione che non può che comportare una distanza attraverso la quale strumenti e canto possano giungere fusi. Se è vero, come credo, che Bernini propone questo lieve aggetto del palco, si tratta dunque qui del tentativo di attenuare questa distanza; una distanza che in seguito si sarebbe precisata come frattura. A un uomo di teatro completo come lui, questa distanza e questa frattura fra scena e udienza non potevano che pesare moltissimo. Ma l'opera in musica trionfa; e con essa il teatro all'italiana.

Carlo Fontana

È un allievo di Bernini, Carlo Fontana, che in questa prospettiva dice forse la parola più forte. Che questi non dovesse essere fra gli artisti di cui Bernini si giovava per

1. *Ipotesi di restituzione dell'apparato berniniano per la* Comica del cielo overo la Baltasara *del 1668 (proiezione assonometrica elaborata da S. Rotondi e M. Capalbi).*





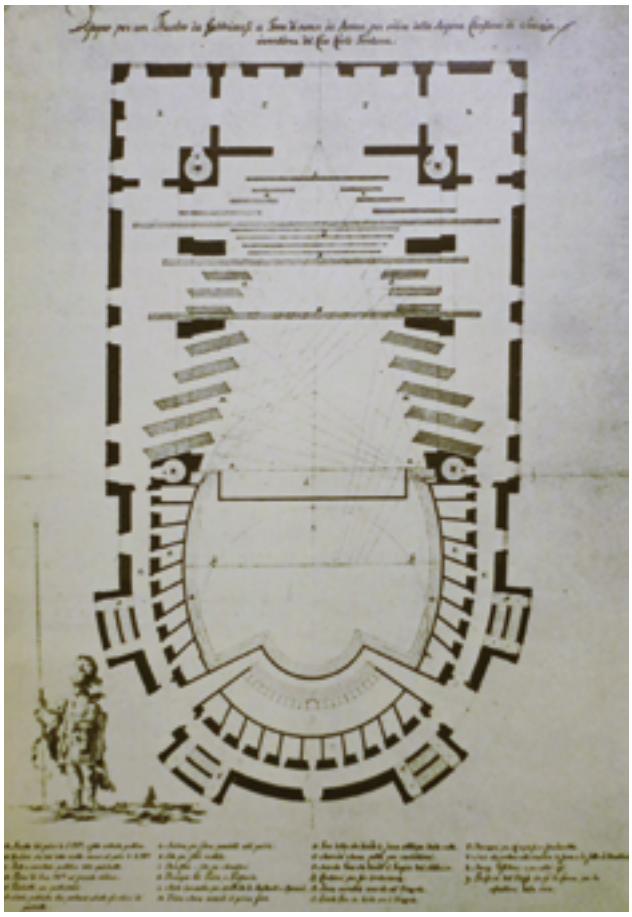
A destra: 2. *C. Fontana, Pianta del Teatro di Tordinona al 1671 c. (da Rotondi,* Il Teatro Tor di Nona*, cit., 1987, p. 14, fig. 11).*
A sinistra: 3. *G. van Wittel, Veduta del Tevere a Castel Sant'Angelo ante 1683, sanguigna, matita, penna, inchiostro, acquarello grigio e rosa su carta quadrettata a matita (da Rotondi,* Il Teatro Tor di Nona*, cit., 1987, p. 16, fig. 14).*

le sue commedie recitate possiamo supporlo, forse, dal modo con cui l'allievo interpreta lo spazio del teatro. Anche qui non si tratta di parlare dell'intera opera di Fontana che, pur avendo compiuto un'infinità di opere architettoniche e anche urbanistiche, solo alla morte del suo maestro gli poté subentrare completamente anche nella progettazione dei teatri[9]. Si tratta di parlare di un momento di una variegata e multiforme attività di artista. Fontana si trova ad affrontare per primo (1671) a Roma il problema di un teatro musicale a pagamento di una certa importanza, un teatro che sarà frequentato da una regina, da cardinali e da principi (fig. 2). Ha, l'architetto, una direzione importante, quella di Filippo Acciaioli[10], un impresario nobile e trasgressivo quanto basta, famoso anche per le cognizioni "rare e pellegrine": non a caso era cavaliere di Malta e dunque esperto in problemi di ingegneria navale e di idraulica, scienze entrambe strettamente connesse alla scenotecnica[11]. Con lui Fontana si trova ad affrontare uno spazio difficile: una parte limitata delle ex-carceri di Tordinona, un grande fabbricato che costeggiava il Tevere. Finché si trattò di realizzare un teatro per i comici (1669), il problema sembrò semplicemente quello di fornire uno "stanzione". Ma quando subentrò il progetto di un teatro musicale, Fontana, evidentemente non condividendo la concezione berniniana del palco "corto", per poter realizzare le sue "lunghe" prospettive decide di allungare il teatro sul fiume con un orrendo "ponte" sospeso (fig. 3)[12]. Non più quindi, come nei primi teatri, un interno che simula un esterno, ma un interno che ha assunto ormai una tale definizione e autonomia da non temere di condizionare – e per di più negativamente – un esterno: una scelta certamente pesante per un artista di alto livello quale intendeva essere Fontana. Ritroviamo questo palco anomalo descritto nei dettagli da un altro architetto, Romano Carapecchia, che nel 1689, nel fervore di entusiasmi che avevano accompagnato l'elevazione al soglio pontificio di Alessandro VIII Ottoboni (1689-1691), l'ultimo dei quattro papi del Seicento favorevoli al teatro, abbozza un trattatello di scenotecnica. È dunque un suo disegno[13], fra i molti allegati a quest'opera, che documenta una sua "assistenza", beninteso al seguito di Fontana, nelle operazioni di riassetto e riapertura del teatro. Riconosciamo la struttura caratteristica di un palco "all'uso dei lombardi"; ma se confrontiamo i singoli elementi con quelli per esempio previsti in un altro trattato più noto, quello del lombardo Fabrizio Carini Motta[14], non vi ritroviamo quelle che a questo punto potremmo pensare come peculiarità romane (berniniane?): le quinte oblique, la tripartizione della prospettiva centrale (e non la sua divisione in quattro parti su due binari sfalsati come proposto dall'architetto mantovano), i pezzi tagliati in sbieco ad essa incernierati. Mentre gli ingressi differenziati si impongono dovunque, dai teatri lombardi a quelli romani, dall'apparato di corte berniniano al teatro pubblico, documentando le insormontabili distanze tra i ceti. Non abbiamo immagini di interni di questo Tordinona[15]. Una pianta in nostro possesso, che continua ad essere pubblicata a questo riguardo, non è affidabile in quanto redatta in epoca posteriore (1795) e il suo autore, non riuscendo a concepire un teatro privo di corridoi di disimpegno, deliberatamente li inserisce, trasformando la figura dell'udienza in una forma ad U. Abbiamo anche per fortuna, una 'vera' pianta perché allegata ai documenti d'archivio riguardanti la costruzione di questo teatro, che ne riproduce invece esattamente la forma 'a magnete'[16]. Ma ciò che dalla figura si evince è che Fontana, sia in questo che – soprattutto – in un successivo progetto di ampliamento e ristrutturazione (1695), peraltro non realizzato, sembra ricordarsi di un assunto berniniano sull'architettura del teatro: quello filtrato attraverso il pensiero di Chantelou che, per suo evidente influsso, difende, per motivi di acustica – e riprendendo Vitruvio e con argomenti che saranno in seguito gli stessi degli Illuministi – una figura essenziale dalle pareti lisce, assolutamente prive del benché minimo aggetto. E

dalla stessa figura è evidente da un lato come Fontana, dovendo ampliare il teatro, sia costretto a invertire di 90 gradi il suo orientamento (non più ortogonale al Tevere, dunque, ma parallelo al fiume), dall'altro come, alle prese con il difficile problema del teatro, egli cerchi di costruire una nuova classicità attraverso la figura dell'ellisse, che vantava il precedente illustre dell'anfiteatro Flavio, cioè del Colosseo[17].

Romano Fortunato Carapecchia

Nei progetti di Carapecchia si torna a una più ordinaria realtà, ma con accenti che non mancano di grande interesse. Oltre al Tordinona, a cui con ogni probabilità diede la propria opera anche nel 1695, quando, come si è detto, il teatro venne ampliato e ristrutturato con una figura ancora lineare, ma che appare composita e schiacciata sul fondo[18] – probabilmente per accrescere la capienza dell'udienza; un disegno certamente meno aulico di quelli sopra descritti – Carapecchia si cimenta in un progetto per un teatrino privato a Sant'Onofrio[19]. Non più, come Fontana, inseguendo ricerche teoriche e grandiosi progetti complessivi, ma limitandosi allo studio del palco, che in questo e negli altri disegni è studiato in maniera autonoma: un modo per evidenziare l'interesse particolarissimo che egli portava al problema dei macchinari scenici. In questo senso egli ci fornisce alcune informazioni preziose, per esempio quando mostra il funzionamento di quei pezzi tagliati in sbieco che abbiamo già incontrato nel disegno del Tordinona, o quando ci dà modo di arricchire le nostre conoscenze, o piuttosto le nostre ipotesi, su Bernini. È difficile infatti ricondurre a Fontana l'orizzonte curvilineo che compare sul fondo del disegno; mentre nel palco corto berniniano esso trova la sua ragione più chiara. Non a caso ritroveremo una prospettiva curvilinea in un progetto di Filippo Juvarra per il piccolo teatro romano del cardinale Ottoboni[20]: un'altra probabile eredità berniniana. Anche Carapecchia si serve di telari scorrevoli, ma non abbiamo indicazione relativa a un sottopalco; mentre scrive e disegna un "canale di sopra li celli"[21] in cui i telari avrebbero dovuto essere inseriti. Questo, non per sostenere che a Roma non fosse conosciuto l'altro più funzionale metodo di mutuazione. Sappiamo che Fontana, almeno in un caso[22], si servì certamente del sottopalco e di due argani a cui tutte le quinte erano collegate. Anche Bernini conosceva certamente questo sistema: aveva infatti conosciuto Francesco Guitti, esperto quanto nessun altro in questo tipo di macchinari, quando questi era venuto a Roma per dirigere la costruzione del teatro effimero dei Barberini (1633-1634) e non a caso un "trave di mezzo" è documentato anche nel teatro Grande dei Barberini (1639)[23]. Ma è certo che quel "canale di sopra li celli" ci fa pensare a quella "machina de celi"[24] che è chiaramente indicata nel teatro Manoel di Malta: un teatro che è molto verosimilmente assegnabile all'architetto romano, attivo nella seconda parte della sua vita appunto nell'isola. Un teatro in cui sussistono spazi differenziati: una loggia per la Corte come nel Bernini e nel Fontana e ampie logge



4. *C.F. Adelcrantz, "Disegno per un teatro da fabbricarsi a Torre di Nona in Roma per ordine della Regina Cristina di Svezia, inventione di Carlo Fontana", progetto databile tra il 1688 e il 1695 (da Rotondi,* Il Teatro Tor di Nona*, cit., 1987, p. 20, fig. 22).*

indivise come nel Bernini; in cui, come nel Fontana, c'è uno dei primi studi per la facciata di un teatro; in cui i telari, come in entrambi, non sono divisi tra carretto e guide e il palco è profondo come quello del Fontana; e in cui alcuni pezzi sembrano incernierati lungo la prospettiva centrale, come si è visto nelle piante certamente autografe del Carapecchia; e in cui una "camera degli abiti" a sinistra del teatro ci parla di un architetto attento ai bisogni concreti del teatro come, a questo punto, furono tutti e tre gli architetti. Da questo breve excursus emerge con evidenza un assunto assolutamente coerente con quello offerto da Clelia Falletti nella drammaturgia[25]. Come il librettista era non un letterato ma piuttosto un artigiano al servizio delle singole svariate competenze teatrali, costretto a fornire nel libretto per musica un prodotto che si colloca decisamente al di fuori delle concezioni teoriche e delle regole dei classicisti, così anche qui, nell'edificio teatrale per musica, l'architetto non si fonda affatto sulla sua cultura 'alta'. Non quindi la ricerca della figura perfetta, il gioco teorico delle regole, la nobiltà e il decoro dell'eredità vitruviana (un cerchio diviso, tanto per gli spettatori, tanto per gli attori), ma una figura allungata, incoerente e irregolare, che non rifugge nemmeno da un prolungamento esterno che definire

antiestetico è certamente poco (la pianta del secondo Tordinona rappresenta probabilmente il momento in questo senso più significativo). Una irregolarità che non compare certo solo nei casi descritti, ma che è al contrario addirittura teorizzata. Nel 1688 Carini Motta, proponendo l'immagine ideale di un edificio per il teatro[26], accostava due rettangoli di cui uno più lungo per ampliarne al massimo la capienza, l'altro più largo per le necessarie operazioni scenotecniche. Un teatro dunque nato dalle concrete necessità del teatro, un po' come la drammaturgia nasce dalla concretezza delle singole parti, recitate o cantate, che devono trovarvi posto e che spesso le preesistono, così come i diversi elementi scenici sono spesso modificati, restaurati e riutilizzati. Una figura teatrale che agli "intendenti" doveva apparire mostruosa, così come mostruoso era giudicato, dal punto di vista letterario, il libretto di un'opera in musica. Non un caso della letteratura è la drammaturgia, né un caso dell'architettura è l'architettura teatrale: si tratta in entrambi i casi di produzioni pesantemente condizionate dalle esigenze di cultura materiale. In questa prospettiva si comprendono, mi sembra, anche le vere ragioni per cui i progetti più "belli" di Fontana non siano stati realizzati (fig. 4) e perché lo siano stati, invece, una figura schiacciata sul fondo (1695) e un orrendo "ponte" artificialmente proteso sul Tevere (1671). In entrambi i casi furono modifiche imposte dall'impresario[27], o dai gusti del pubblico, che è lo stesso.

Note

Ringrazio Marcello Fagiolo per la sua generosa disponibilità.

1 D. Del Pesco, *Bernini in Francia. Paul de Chantelou e il Journal de voyage du cavalier Bernin en France*, Napoli 2007.

2 Per un primo regesto delle fonti riguardanti Bernini e il teatro si veda *Gian Lorenzo Bernini. Fontana di Trevi*, a cura di C. D'Onofrio, Roma 1963, dove è pubblicata anche l'unica sua commedia conosciuta; ma si veda anche Maurizio e Marcello Fagiolo dell'Arco, *Bernini. Una introduzione al gran teatro del Barocco*, Roma 1967, dove si trovano anche i dati dei suoi apparati effimeri e le recensioni al testo di I. Lavin, in *Visible Spirit. The Art of Gian Lorenzo Bernini*, vol. 1, London 2007, pp. 15-32. Per le sue esibizioni attorali e per il complesso della sua multiforme e variegata attività nel teatro si veda anche il recente E. Tamburini, *Gian Lorenzo Bernini e il teatro dell'Arte*, Firenze 2012.

3 Per le ridicolose si veda L. Mariti, *Commedia ridicolosa. Comici di professione dilettanti editoria teatrale nel Seicento*, Roma 1978; in particolare su Bernini alle pp. CXLVII-CXLVIII, n. 56.

4 E. Tamburini, *"Naturalezza d'artificio" nella finzione scenica berniniana: la Comica del Cielo di Giulio Rospigliosi (1668)*, «Rassegna di Architettura e Urbanistica», 2000, 98-100, pp. 93-147, 174-179 a cui si rimanda in genere per le notizie relative a questo spettacolo e a Bernini.

5 Si vedano per esempio i suoi disegni per il Tordinona: S. Rotondi, *Il Teatro Tordinona. Storia, progetti, architettura*, Roma 1987. Sulle diverse attività teatrali di Fontana si veda anche E. Tamburini, *Due teatri per il Principe. Studi sulle committenze teatrali di Lorenzo Onofrio Colonna (1659-1689)*, Roma 1997, p. 188 e *passim*.

6 Per Carapecchia si veda: *Scenotecnica Barocca. Costruzione de' Teatri e Machine Teatrali di Fabrizio Carini Motta (1688) e Pratica delle machine de' Teatri di Romano Carapecchia (1689-91)*, a cura di E. Tamburini, Roma 1994, per es. alla fig. 23 di p. 131. Si noti che, secondo Carapecchia, anche il secondo Tordinona (1671) aveva il proscenio rientrante, in ciò contraddicendo i disegni del Fontana. Sui privati e familiari rapporti professionali tra Carapecchia e Fontana si veda pure: G. Bonaccorso, *Carlo Fontana, Romano Fortunato Carapecchia e il villino Vaini sul Gianicolo a Roma: il progetto, la controversa edificazione e il condono,* in *La festa delle arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi*, a cura di M. Bevilacqua, V. Cazzato e S. Roberto, 2 voll., Roma 2014, I, pp. 524-531.

7 L'espressione è di Georges Banu in *L'Acteur qui ne revient pas. Journées du théatre au Japon*, Paris 1993, p. 65.

8 F. Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Bari 1992, p. 64.

9 Per un profilo della sua attività scenografica si veda: M. Spicola, *Carlo Fontana, architetto teatrale*, in *Studi sui Fontana. Una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco*, a cura di M. Fagiolo e G. Bonaccorso, Roma 2009, pp. 181-210.

10 Cfr. E. Tamburini, *Filippo Acciajoli: un "avventuriere" e il teatro*, in *Teatro Oriente/Occidente*, a cura di A. Ottai, Roma 1986, pp. 449-476.

11 Cfr. M. Horn Monval, *La grande machinerie théatrale et ses origines*, «Revue d'Histoire du Théatre», 1957, pp. 291-308.

12 Lo si veda in pianta in Rotondi, *Il Teatro Tordinona*, cit., p. 14 (fig. 11).

13 Pubblicato in *Scenotecnica barocca*, cit., p. 126, fig. 20.

14 Ivi, p. 5, tav. I.

15 Per una sua ricostruzione, si veda le immagini e il testo del contributo di Dominique Lauvernier nel presente volume.

16 Si vedano entrambe a confronto in Rotondi, *Il Teatro Tordinona*, cit., p. 14.

17 Fontana aveva già affrontato questo studio in un altro progetto mai realizzato per il Tordinona (1680), che si segnala per essere il primo progetto conosciuto di un esterno di teatro: un esterno in cui la forma appare del tutto condizionata dalla struttura interna; ma solenne e monumentale. Data la sua natura impresariale, tutto lo spazio vi è accuratamente sfruttato; ma un grande recinto regale è previsto per Cristina di Svezia, committente di questo progetto impossibile; impossibile sia per il suo senso implicito di esaltazione di una regalità ovviamente mai accettata dal governo pontificio, sia per quello, altrettanto evidente e proibito, dell'importanza centrale ormai assunta dal teatro profano nella vita della città (Ivi, p. 20, fig. 22).

18 Ivi, p. 29, fig. 42.

19 Pubblicato in *Scenotecnica barocca.*, cit., p. 132, fig. 24.

20 J.E. Bielenberg, *A three-dimensional study of two scene designs by Filippo Juvarra*, «The Ohio State University Theatre Collection Bulletin», 1964, 11, p. 7 e alle figg. 7 e 13 (n. 10).

21 Si veda su *Scenotecnica barocca*, cit., p. 112, fig. 12.

22 Il caso è quello del teatro Colonna, da lui eretto nel 1682 ancora sotto la guida dell'Acciaioli: cfr. Tamburini, *Due teatri*, cit., p. 307. I due fusi erano probabilmente posti l'uno accanto all'altro.

23 La costruzione del teatro Grande dei Barberini fu diretta da Bernini. Il fuso centrale che governa la mutazione è un elemento importante per definire la qualità del sistema scenotecnico (cfr. Tamburini, *Gian Lorenzo Bernini*, cit., pp. 50, 88). Per la *Comica del Cielo* non abbiamo per ora documentata che una "barbora", cioè un argano, "in aria" (cfr. Tamburini, *"Naturalezza d'artificio"*, cit., p. 121).

24 *Scenotecnica barocca*, cit., p. XXXIV.

25 C. Falletti Cruciani, *Il teatro in Italia. Il Cinquecento e Seicento*, Roma 1999.

26 *Scenotecnica barocca*, cit., p. 5, tav. I.

27 Fontana lavorava alle dipendenze di Acciaioli che nel 1671 era l'impresario del Tordinona. Una pianta del teatro (Rotondi, *Il Teatro Tordinona*, cit., p. 17, fig. 15) che ricorda quella che sarà realizzata nel 1696 (ma che sembra più un progetto a memoria che altro, dal momento che il perimetro del fabbricato non sembra corrispondere a quello del teatro a quella data; ma non può riferirsi nemmeno al Tordinona del 1671, poiché il teatro non vi appare proteso sul Tevere) riporta la scritta «approvato dal cavalier Acciaioli»: dunque in entrambi i casi sono le esigenze e il gusto di un impresario ad essere determinanti.

Scenografia ed Effimero nell'eredità di Carlo Fontana: il mecenatismo del cardinale Carlo Colonna

Alessandro Spila

La figura del cardinale Carlo Colonna (1665-1739) ha recentemente suscitato l'interesse di diversi studiosi, soprattutto musicologi, a seguito delle celebrazioni del terzo centenario dalla morte di Arcangelo Corelli. In tale occasione è stato promosso il restauro del testamento del musicista conservato nell'Archivio di Stato di Roma, dove il porporato figura fra gli eredi assieme a Pietro Ottoboni e Benedetto Pamphilj[1]. La Biblioteca Apostolica Vaticana conserva i volumi della Computisteria privata del cardinale Colonna, ancora in fase di inventariazione[2], certamente la fonte più esaustiva sulla figura di un mecenate attivo a Roma nel primi anni del XVIII secolo, periodo di grande rinnovamento architettonico dominato dall'ultima generazione degli allievi di Carlo Fontana: Francesco Fontana, Filippo Juvarra, Nicola Michetti. Punto di incontro per diverse generazioni di architetti grazie all'intensa attività lavorativa, il celebre atelier di Carlo Fontana aveva costituito un vero e proprio polo attrattivo per giovani architetti alla ricerca di importanti commesse e desiderosi di perfezionare la propria arte. L'organizzazione lavorativa nello studio permetteva ai seguaci di confrontarsi e misurarsi nelle diverse discipline, dal rilievo sino alla progettazione strutturale, e nondimeno nell'importante settore della scenografia[3]. Sebbene si possa immaginare la scenografia, e più in generale l'architettura effimera, come ambito non propriamente congeniale, lontano per definizione dalle necessarie caratteristiche di "sodezza" perseguite da Fontana, invero l'attività teatrale e la realizzazione di apparati per feste e celebrazioni rappresentavano per l'atelier uno dei principali campi di intervento, nel solco dell'eredità del maestro Bernini. Maggiormente inquadrato dalla storiografia nel ruolo di ingegnere teatrale e scenotecnico[4], già agli esordi della carriera Fontana era

Da sinistra: 1. *S.F. Delino, festa per la guarigione di Luigi XIV a Trinità dei Monti, 1687, Paris, Galerie Prouté.* 2. *S.F. Delino, festa per la guarigione di Cristina di Svezia in San Salvatore in Lauro, 1689, Paris, Galerie Tarantino.*

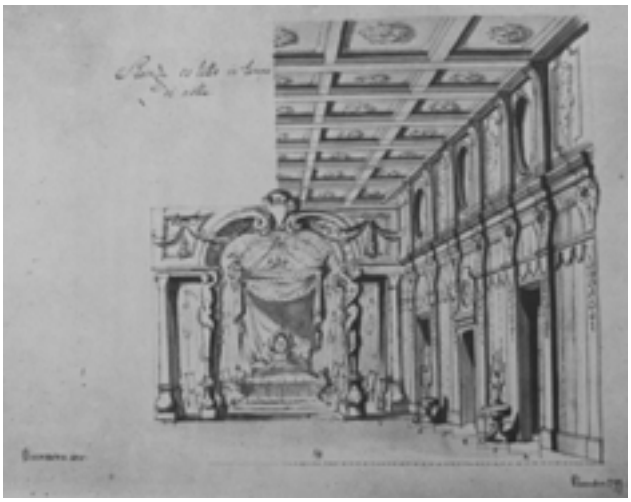
ben conscio dell'importanza del settore quale privilegiato veicolo promozionale. A testimonianza di ciò resta soprattutto la firma sulle celebri tavole relative alla festa per i Rospigliosi nel giardino Chigi del 1668[5]. Carlo Fontana era stato in un certo qual modo protagonista delle maggiori attività teatrali a Roma, quelle del contestabile Lorenzo Onofrio Colonna nei palazzi ai SS. Apostoli e in Borgo, di Benedetto Pamphilj e Cristina di Svezia, edificando in primo luogo i teatri e reclutando fra i suoi collaboratori numerosi specialisti nel disegno delle scene e altrettanti nella progettazione e allestimento di apparati effimeri[6]. Per il rapporto privilegiato con Cristina di Svezia spicca fra essi la figura di Simon Felice Delino, protagonista dei due celebri apparati per guarigioni: quella di Luigi XIV festeggiata a Trinità dei Monti nel 1687, e di Cristina di Svezia a San Salvatore in Lauro nel 1689, di cui oggi si conoscono i disegni forse preparatori per le già note incisioni celebrative (figg. 1-2)[7]. Il secondo in particolare vede articolare la composizione su repertori cari a Carlo Fontana, a sua volta derivati da Bernini, quali la cuspide a corona imperiale, utilizzata costantemente negli apparati funebri e già tradotta in architettura stabile nell'altare della Traspontina, e soprattutto il tema del frontone invertito, già ampiamente studiato da Marcello Fagiolo, su modello dei celebri portali di Buontalenti e Bernini[8] e più tardi utilizzato da Fontana in Santo Spirito dei Napoletani (1700 ca.-1708)[9] e nella facciata di Santa Maria dell'Umiltà (1703)[10]. La Morte di Cristina di Svezia nel 1689 segna per gli spettacoli romani l'inizio di una nuova stagione. Le rappresentazioni profane, sebbene sovente osteggiate dai pontefici, vedevano a Roma proprio in quegli anni una rinnovata stagione culturale anche in virtù del sostegno ai musicisti promosso dalla neo fondata Accademia dell'Arcadia con il favore di papa Alessandro VIII[11]. Dopo la morte di Lorenzo Onofrio, nello stesso anno, gli spettacoli del teatro domestico nel Palazzo Colonna ai Santi Apostoli proseguono sino al 1695. Fra gli architetti più attivi nel settore scenografico all'interno dell'atelier di Carlo Fontana troviamo in questi anni il nipote Girolamo, autore delle celebri scene per *La Caduta del Regno delle Amazzoni* del 1690, festa teatrale per le seconde nozze di Carlo II di Spagna, commissionata dall'ambasciatore Luis de la Cerda, che ne affida le musiche a Bernardo Pasquini[12]. Girolamo era divenuto architetto del nuovo contestabile Filippo II per il completamento della fastosa Galleria, opera grandiosa che impegnò l'intero studio Fontana sino al 1714[13]. Il fratello minore, l'allora monsignore Carlo Colonna, gli commissiona la facciata della Cattedrale di Frascati nel 1996, riferendo altresì di un progetto della mano di Andrea Pozzo che Colonna avrebbe sostenuto senza riuscire a ottenere l'approvazione[14]. Nella carenza di repertori iconografici a oggi disponibili, le tavole rappresentano un'importante documentazione sulla tipologia di rappresentazione scenica legata a Carlo Fontana, ancora dominata da un rigido impianto a prospettiva centrale (con l'aggiunta di assi 'per angolo' secondo lo schema berniniano)[15], scandito a partire dal proscenio da una successione ripetitiva di elementi verticali risolti secondo molteplici modelli decorativi desunti dal campionario barocco coevo. Destano curiosità per l'attribuzione a Girolamo Fontana, avanzata da Rudolf Berliner, due disegni scenici conservati al Cooper Hewitt Museum (figg. 3-4)[16]. Tale attribuzione appare plausibile per il primo disegno, dove l'impostazione grafica e compositiva risulta compatibile all'ambito dei Fontana, rivelando tuttavia nell'avvicinamento dell'architettura nel

Dall'alto: 3. *G. Fontana (?), progetto di scenografia, 1697-1701, New York, Cooper Hewitt Museum, 1938-88-24.* 4. *Anonimo, progetto di scenografia, prima metà XVIII sec., New York, Cooper Hewitt Museum, 1938-88-23.*

fondo – in grado di aumentare la percezione dei due assi prospettici aggiuntivi e la conseguente dilatazione dello spazio illusorio – un considerevole scarto evolutivo[17]. Certamente da escludere la paternità di Girolamo Fontana per la seconda tavola, collocabile in un ambito più tardo, certamente successivo alla sua morte (1701), tanto per composizione del proscenio che per l'ariosa architettura immaginaria. La scenografia teatrale subirà di li a poco una straordinaria evoluzione, dominata dalla presenza a Roma del veneziano Pietro Ottoboni, primo attore di una nuova fondamentale fase e il principale committente dello studio Fontana in questo settore[18]. I progressi nel campo della prospettiva applicati alle vaste applicazioni del quadraturismo, quindi anche alla rappresentazione scenica, vengono codificati e divulgati grazie al trattato di Andrea Pozzo (1693-1700)[19] e il successivo di Ferdinando Galli Bibiena (1711)[20], quest'ultimo presente nel 1697 a Roma[21]. In estrema sintesi le istanze introdotte possono essere ricondotte ad una nuova spazialità derivata dal preponderante utilizzo della prospettiva per angolo; il prevalente impiego di quelle che Richard Pommer denomina come "struture aperte"[22] fatte di forature, colonnati ariosi, setti e diaframmi liberi nello spazio; la ripresa del lessico borrominiano soprattutto per l'ornato[23]. Il recettore di queste istanze all'interno della scuola di Carlo Fontana è soprattutto il figlio Francesco attorno al quale si stringono giovani talentuosi architetti allievi, primo fra tutti Juvarra ma anche Nicola Michetti[24], stabilmente ingaggiati nell'*entourage* di Pietro Ottoboni distinguendosi per l'inventiva di immaginosi apparati e scenografie[25]. Il circolo culturale stretto attorno al cardinale Ottoboni e alla sua passione musicale determina nel primo decennio del Settecento una tendenza che coinvolge molti esponenti dell'aristocrazia romana, fra di loro in bonaria rivalità nell'assicurarsi i musicisti di maggiore fama e nel conferire grandiosità degli eventi messi in atto. Fra essi certamente Francesco Maria Ruspoli, la regina Maria Casimira di Polonia e suo figlio Alessandro Sobieski[26], il cardinale Benedetto Pamphilj[27] e Carlo Colonna. Questi, figlio di Lorenzo Onofrio e Maria Mancini, nel 1696 viene nominato da Innocenzo XII maggiordomo dei Sacri Palazzi, carica che manterrà sotto Clemente XI sino al 1706[28], divenendo committente, seppure indiretto, di Carlo Fontana, allora misuratore camerale e architetto dei Sacri palazzi assieme a Giovanni Battista Contini[29]. Fra i progetti di Carlo Fontana si registra in questi anni la proposta di decorazione della Galleria del Quirinale (1703) in cui doveva essere allestita la serie di colossali busti di 24 pontefici[30], a cui si aggiunge l'intensa attività di Fontana nella messa in scena dei numerosi avvenimenti e feste annuali di appannaggio dei sacri palazzi. Negli anni del controllo sui palazzi apostolici si collocano poi gli importanti lavori di Francesco Fontana al Belvedere Vaticano[31].

Carlo Colonna: mecenatismo e committenza architettonica

Lo spoglio archivistico dei documenti privati del cardinale evidenzia a suo servizio gli stessi architetti ingaggiati



Dall'alto: 5. *G. Fontana, "Stanze con Alcova e letto", da La Caduta del Regno dell'Ammazzoni, 1690, atto I, scena XII.* 6. *F. Juvarra, "Stanza co' letto in tempo di notte", 1706, Stockholm, Nationalmuseum, THC 599.*

dal contestabile e gli stessi che a partire dal 1702 sono i protagonisti della ricostruzione della basilica dei Santi Apostoli, vera e propria cappella palatina dell'attiguo Palazzo Colonna e per la quale il cardinale Colonna ebbe un ruolo decisionale. Si susseguono negli anni Francesco (1668-1708) e Carlo Fontana, Matteo Sassi, Ludovico Rusconi Sassi, Alessandro Specchi e Nicola Michetti di cui sono conservati numerosi rendiconti di rifacimenti e opere di manutenzione in diversi edifici di appannaggio del cardinale[32]: la villa cardinalizia di Palazzolo, un casino a Frascati avuto in legazione nel 1697[33], alcuni lavori alle abbazie come alla chiesa della Madonna SS. de Bisognosi nel Monte de Carsoli diretti da Francesco Fontana[34], e soprattutto la creazione, avviata sempre da Francesco, di un albergo «… posto in Campidoglio in facciata alle Carceri nella strada che dal Consolato de Muratori scende alla Consolazione e fa cantone con il vicolo Tarpeo e confina per di dietro con il Monte Caprino…». Una casa ricevuta in eredità nell'area aveva persuaso il cardinale nell'acquisto di proprietà limitrofe, già stimate da Carlo Fontana nel 1677, per la realizzazione di una struttura alberghiera[35]. Fra i lavori registrati nell'ala cardinalizia del palazzo ai Santi Apostoli spicca

l'allestimento, avviato da Francesco Fontana nel 1707, per la stanza dell'alcova che fu di Lorenzo Onofrio, dove era stato sistemato il celebre letto a conchiglia e cavalli marini di Giovanni Paolo Schor[36]. Il modello d'ispirazione della sala doveva plausibilmente derivare dalla scena dell'alcova di Girolamo Fontana (fig. 5), con la realizzazione di «sei termini intieri isolati… e quattro… due mezze figure di satiri coronati di alloro… due mezze donine a modo di baccanti con istrumenti in mano in atto di sonare» in legno scolpito e dorato[37]. Tale tipologia verrà poi riproposta dai Fontana nel progetto per il Palazzo Albani a Urbino[38], nonché ripresa da Juvarra con differenti varianti in alcune sue note scenografie[39] (fig. 6). Ciò che tuttavia contraddistinse il mecenatismo di Carlo Colonna fu soprattutto l'impegno musicale[40]. Come testimoniato dal citato testamento (di cui si segnala una copia in Archivio Colonna) fu fra i maggiori protettori di Corelli (che gli lasciò in eredità un dipinto di Brueghel)[41], oltre che uno dei committenti romani di Händel[42]. Va peraltro precisato che tale attività non può essere equiparata a quelle di Ottoboni, Pamphilj, Ruspoli, patrocinatori e spesso autori in prima persona dei libretti di commedie, cantate e oratori. Pur collocandosi nel seguito della moda del periodo, gli eventi promossi dal Colonna ebbero tuttavia risalto per la costanza annuale e il grande clamore fra l'aristocrazia romana. Sempre inseguendo lo stile Ottoboni, Carlo Colonna si distinse nella sua attività di collezionista quale committente di importanti pittori come Francesco Trevisani, di cui si registrano le commesse per diversi dipinti fra cui l'ipotetico ritratto[43] (fig. 7).

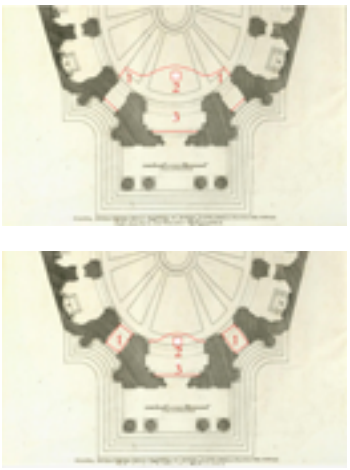
7. F. Trevisani. Ritratto dell'abate Carlo Colonna (?), 1691; foto Fondazione Zeri.

Cappella Pontificia

Fra le prime iniziative a vederlo impegnato in prima persona in qualità di maggiordomo del papa vi fu la supervisone della Cappella Pontificia, in particolare per la tradizionale Cantata che storicamente veniva offerta ai cardinali la notte di Natale[44]. Piccoli poemi in italiano ispirati al tema della natività venivano da celebri compositori quali Alessandro Scarlatti. Tale avvenimento fu causa di uno scontro nel 1702 fra Carlo Colonna e Pietro Ottoboni, protettore della Cappella, sull'approvazione del componimento da eseguirsi[45]. Negli anni in questione la cantata si svolgeva nella Cappella Paolina al Quirinale ed era seguita da un fastoso banchetto in uno dei saloni attigui. Il duplice evento, che comportava una spesa complessiva di circa duemila scudi, era allestito dagli architetti dei Sacri Palazzi per ordine del maggiordomo con i fondi della Camera Apostolica. Dai rendiconti delle diverse maestranze camerali (falegnami, indoratori, festaroli) si ricava la fattura di semplici palchetti e leggii per musicisti e coro, mentre il convito era organizzato secondo la consueta struttura a credenza e bottiglieria ove esporre cristalli, argenteria nonché altre strutture funzionali alla composizione del banchetto. Fra la documentazione è riportato ad esempio un « trionfo de cedrati fatta un'armatura con 4 pezzi di filagne che reggevano un'albero longo l'uno palmi 4, rustica per posare sopra l'albero … scudi -:35 … Per haver fatto uno scalino che fa riporto alla scalinata della credenza dove si posa il trionfo delli limoni fatto a guglia di tavole di albuccio»[46]. Tavole e assi per le impalcature venivano trasportate dal palazzo vaticano, dove venivano utilizzate per analoghe strutture da erigersi nelle festività pasquali. La competizione fra i due cardinali si traduceva anche nel maggior lusso da conferire a tali apparati, si pensi al clamore che suscitò un evento del 1701 quando il «cardinale Ottoboni mandò a sua Santità un bellissimo trionfo portato da dodici facchini di 12 palmi d'altezza, che rapresentava tre monti con stella sopra, composto di frutti e d'una quantità di cedrati di singolare grossezza»[47]. Il legame con la Cappella Pontificia verrà mantenuto anche successivamente alla revoca della carica di maggiordomo, offrendo di propria iniziativa la commissione dell'*Evangelium* da cantarsi per la messa di Pasqua del 1711[48].

Festa del Carmine in Santa Maria in Montesanto

Almeno dal 1693 l'allora abate Carlo Colonna era divenuto patrocinatore della musica per l'annuale festa di santa Maria del Carmine nella chiesa di Monte Santo. La festa del Carmine del 16 luglio era uno degli avvenimenti più sentiti a Roma, nella sua occasione venivano eretti archi e luminarie fra piazza del Popolo e parte del tridente. Per la composizione musicale della messa o dei vespri liturgici carmelitani Carlo Colonna ingaggiava i più grandi compositori e interpreti del periodo fra cui Alessandro Scarlatti nel 1703, nel 1707 Georg Friedrich Händel, nonché sovente lo stesso Corelli fra gli esecutori[49]. Il cardinale provvedeva anche all'allestimento scenico e l'evento nella sua interezza comportava una spesa di



A sinistra, dall'alto: 8. *Ipotesi di ricostruzione del palco per la Festa del Carmine in Santa Maria in Montesanto, elaborazione dell'autore (sull'incisione in D. De Rossi,* Studio d'architettura civile…, *pare terza, Roma 1721, tav. 30). Prima ipotesi, 1702-1709; seconda ipotesi, post. 1710. Legenda: 1, Suonatori. 2, Maestro di Cappella. 3. Coro.*
A destra: 9. *G. Ciolli (?), Cantoria di Santa Maria del Carmine alle Tre Cannelle, ca. 1724.*

circa duecento scudi. Diverse misure e stime di lavori di falegnameria documentano la tipologia delle strutture effimere impiegate. In particolare un rendiconto del 1702 a firma di Francesco Fontana descrive la realizzazione di tre palchi, posti in controfacciata e sorretti da cavalletti: il maggiore sopra il portale centrale e destinato al «coro» (voci) e al «maestro di cappella» (posto su di uno scranno rialzato di un palmo); due palchetti minori sopra le porte laterali per «li sonatori»[50]. Il palco centrale doveva presentare un parapetto dal profilo mistilineo, centinato nel mezzo e provvisto di una gelosia orizzontale nella fascia mediana. Conti successivi, a partire dal 1710, riferiscono di un «palco per la musica sopra la porta alla chiesa della Madonna di Monte Santo per la festa del Carmine, fatto da muro a muro che piglia tutta la chiesa», che potrebbe indicare un avanzamento delle strutture per la realizzazione di un unico ripiano[51] (fig. 8). Con un elevato grado di approssimazione possiamo immaginare tale struttura simile alla cantoria di controfacciata della Madonna del Carmine alle Tre Cannelle (fig. 9), altro tempio carmelitano legato ai Colonna tanto da essere annesso come cappella domestica a un ala ormai scomparsa di Palazzo Colonna. La sistemazione dell'interno si deve probabilmente a un intervento degli anni Venti di Giacomo Ciolli[52], architetto legato a Francesco Fontana, Juvarra e Michetti per la partecipazione al Concorso Clementino del 1706 per la Fontana di Trevi[53]. L'aggetto centinato in avanti, che rimanda alla particolare successiva conformazione della loggia di Palazzo Zuccari (struttura nata per l'esecuzione di serenate all'aperto)[54], deriverebbe dall'esigenza di avvicinare i cantanti al pubblico, o altresì di collocare il maestro di cappella alla giusta distanza dal coro e dai musicisti. Una tipologia simile si ritrova altresì nella balconata sul portale della villa di Francesco Fontana a Castel Gandolfo[55]. Il *Diario* di Valesio riporta che, almeno dal 1725[56], il cardinale commissionava la realizzazione di una macchina a soggetto mitologico da incendiarsi a piazza del Popolo per la chiusura dei festeggiamenti. I temi delle rappresentazioni riportati dovevano escludere il più delle volte la presenza di apparati architettonici effimeri e risultano essere spesso analoghi a quelli proposti per i festeggiamenti della Chinea a partire dal 1721[57]. Relativamente a questi apparati è stato reperito un importate conto che descrive la messa in opera dell'apparato nel 1733 realizzato da Ludovico Rusconi Sassi[58]. La descrizione delle armature lignee per sole figure, 11 personaggi, quattro cavalli, una sedia e una barca potrebbero rimandare a tipologie prive di fondali architettonici riprese più avanti in alcune rappresentazione per la Chinea, come quella sul mito di Nettuno e Anfitrite del 1741[59]. Fra i numerosi altri avvenimenti promossi da Carlo Colonna spiccano altresì le celebrazioni nelle tre basiliche di cui diviene titolare nel corso del suo cardinalato. Alla data della sua nomina nel 1706 il Titolo conferitogli è quello di Santa Maria della Scala dei carmelitani scalzi dove sostiene i festeggiamenti annuali di santa Teresa d'Avila ogni 15 ottobre[60]. A partire dal 1715 è titolare di Sant'Angelo in Pescheria, basilica in cui il 29 settembre di ogni anno promuove sontuosi festeggiamenti per la ricorrenza di san Michele Arcangelo, il più delle volte musicati dal celebre violinista Antonio Montanari (pupillo di Corelli) e di cui sono rendicontati sfarzosi paramenti della facciate e dell'interno[61]. Dal 1730, divenuto titolare di Sant'Agata dei Goti, fa allestire ogni anno un Teatro delle Quarantore sino alla data della sua morte nel 1739[62].

Le serenate sui ponti della Pilotta

Intensa fu altresì l'organizzazione di rappresentazioni profane. È documentata un'attività teatrale nel palazzo del contestabile di Genazzano, già sovente utilizzato dai principi forse per aggirare i rigidi divieti papali. Un conto tarato da Francesco Fontana nel 1705 riferisce di un lavoro del quadraturista Francesco Berardi «in haver dipinto in Genazzano una mutazione di scena d'anticamera d'ordine dell'Ill.mo et Ecc.mo monsignore Colonna maggiordomo ... n.° 8 telari di una scena di Anticamera con suoi cieli compagni con una balaustrata in fondo»[63]. Ogni anno, nei mesi estivi, il cardinale allestiva una "serenata" sui ponti di via della Pilotta e presso i giardini annessi, documentata almeno dal 1709[64]. Alla morte di Alessandro VIII la moda delle cantate e delle serenate aveva conquistato l'aristocrazia romana in sostituzione delle feste teatrali osteggiate da Innocenzo XII e Clemente XI. Le serenate, inscenate all'aperto nei mesi estivi con concorso di popolo e spesso seguite da spettacoli pirotecnici, riprendevano lo schema della cantata: composizione musicale a più voci, accompagnata da un concertino (archi solisti) e talvolta da un concerto grosso nelle rappresentazioni più complesse[65]. Celebri quelle offerte dal principe Ruspoli dal balcone di Palazzo Bonelli, ingrandito con ponti lignei per l'occasione[66]; la serenata a quattro voci del 1709 in piazza in Lucina voluta dal marchese Turinetti il giorno di san Carlo in onore dell'imperatore Carlo d'Asburgo, con macchine di Carlo Fontana descritte da Posterla[67]. Di particolare importanza quelle padroneggiate dalla regina di Polonia dal 1703 su impulso di Ottoboni, sopra un ponte ligneo sopra la Via Felice della sua residenza a Trinità dei Monti, a cui seguirà una fortunata serie allestita sulla citata loggia di Palazzo

Dall'alto: 10. *Ricostruzione volumetrica dello spazio destinato alla Serenata sui ponti della Pilotta. Elaborazione dell'autore (dalla veduta di F. Pannini, 1778).*
11. *N. Michetti, veduta dello "Stanzione della Ricreazione" (*coffee-house*) e delle ali basse di Palazzo Colonna, 1731-1737.*

Zuccari realizzata prima come struttura effimera e nel 1711 stabile, forse su progetto di Juvarra[68]. La particolare conformazione venutasi a creare lungo gli affacci dei possedimenti Colonna su via della Pilotta rendeva il sito particolarmente adatto a queste manifestazioni. Nel 1701 era infatti terminato da Girolamo Fontana il secondo ponte di pietra che collegava la galleria grande al piano del giardino dove dal 1703 Francesco Fontana iniziava i lavori per la «prospettiva dei capitani»[69], terminata nel 1713 (le statue laterali sono aggiunte da Nicola Salvi nel 1748)[70]. Tale scenario privilegiato permetteva la messa in scena di spettacoli tali da accogliere il pubblico nobile in una posizione elevata rispetto al popolo, a cui era probabilmente consentito accorrere dalla pubblica strada[71] (fig. 10). Già dalla prima rappresentazione del 1710 l'evento si registra subito grandioso con un allestimento di Matteo Sassi: lo spazio compreso fra i ponti, il muraglione verso il cortile e il terrapieno era stato decorato con graticci e archetti per luminarie. Vasi e alberi finti su cui venivano sistemati centinaia di lumini ricavati da bucce di merangoli riempite di olio; trenta sagome di monti con relativa stella inneggianti a papa Albani collocate sulle balaustre intorno. Sopra uno dei due punti era posizionato su di un podio il cembalo, presumibilmente i cantanti, e lo «scabello alto per il sonatore del violoncello». Un rinfresco veniva offerto all'interno del passetto ligneo sul muro verso il cortile. Il pubblico nobile assisteva verosimilmente dal *parterre* del giardino e la strada era forse accessibile dal popolo[72]. Particolarmente sfarzosa fu la serenata del 1721 in onore del neo eletto Innocenzo XIII sempre a firma di Matteo Sassi. Sei aquile grandi, di sei palmi e mezzo per otto, furono collocate sui ponti; 25 più piccole di carta trasparente con lumi all'interno di cui 14 sul parapetto del giardino. Le altre 11 aquile furono sistemate assieme ad alberi illuminati su di un palco di piane addossato al muro del palazzo fra i due ponti di pietra, lungo ben 400 palmi e ricoperto di teli, realizzato probabilmente per i rinfreschi e la collocazione di un concerto grosso vista la grandiosità dell'evento che si chiuse con una girandola di fuochi[73].

Scenografia e architettura

L'evoluzione architettonica che si registra a Roma nei primi due decenni del Settecento va inquadrata nel solco della personalità di Pietro Ottoboni e del clima culturale che seppe creare. L'esperienza scenografica vista come privilegiato luogo di sperimentazione architettonica condizionerà l'elaborazione di quel particolare linguaggio a «strutture aperte» che proprio grazie a Juvarra troverà la sua espressione più alta nelle grandi chiese piemontesi, soprattutto la Madonna del Carmine e San Filippo Neri. Si allinea a questa tendenza la figura di Michetti, il quale si servirà dei repertori scenografici, declinati di volta in volta a seconda delle esigenze, traducendoli in architettura stabile. Come dimostrato da John Pinto e Giovanna Curcio, la formazione di Michetti ricalca passo dopo passo quella di Juvarra[74]. Fra i più talentuosi allievi di Carlo Fontana e stretto collaboratore di Francesco, dapprima come pittore quadraturista per i palazzi apostolici e per Palazzo Colonna, Michetti condurrà un percorso analogo a quello dell'architetto messinese: le scenografie teatrale per l'Ottoboni, i progetti per Fontana di Trevi, il cantiere dei Santi Apostoli, il concorso per la Sacrestia Vaticana. Alla morte di Matteo Sassi nel 1723 Michetti si alterna a servizio di Carlo Colonna con Rusconi Sassi e Alessandro Specchi, quest'ultimo architetto ufficiale di Casa Colonna. Fra i diversi incarichi spicca nello stesso anno il rifacimento del frontone di San Barnaba a Marino a spese del cardinale con l'inserimento della croce, dei sei candelabri realizzati in legno di olmo e relativi basamenti in muratura, a cui seguirà nel 1737 la sostituzione con analoghi elementi in travertino[75].
La testimonianza materiale, forse la più rappresentativa di questa stagione che rispetto alla fortuna registrata altrove ebbe poco seguito a Roma soprattutto dopo l'avvento del pontificato Corsini, resta tuttavia l'intervento di Michetti a Palazzo Colonna (fig. 11). Un ampliamento che pur commissionato dal contestabile Fabrizio, possiamo collocare quasi con certezza nell'ambito del mecenatismo del cardinale Carlo, alla cui morte nel 1739 si registra non a caso l'allontanamento di Michetti dal cantiere non ancora concluso[76]. La soluzione delle due ali basse con loggia scoperta, che consentiva all'aristocrazia di presenziare in una posizione elevata, si allinea con istanze legate ai ripresi festeggiamenti per la festa della Chinea[77], da leggersi quale naturale evoluzione delle serenate

all'aperto del cardinale. Lo stesso *coffee-house*, il cui appellativo originario era «stanzione della ricreazione», era nato come luogo di svago anche per eventi musicali. La lettura di questo spazio resta quella suggerita da Pinto: un ambiente permeato di legami scenografici, bibieneschi e juvarriani, basato sull'applicazione della prospettiva per angolo e giochi di luce[78]. Si aggiungono alcune nuove acquisizioni ricavate dallo spoglio documentario, che riguardano in primo luogo l'assetto estremamente pratico e razionale degli ambienti secondari entro le ali basse (oggi inevitabilmente alterato), con la realizzazione di rimesse e botteghe da destinarsi alla locazione, a conferma di una preparazione architettonica a tutto campo frutto dell'apprendistato sotto Carlo Fontana[79]. E soprattutto lo studio analitico della ricca decorazione a stucco in funzione dell'esposizione dell'antico, nata forse dalla collaborazione con Nicola Giobbe, altro grande protagonista di questa impresa[80].

Note

Questo intervento anticipa i risultati della ricerca sulla committenza del cardinale Carlo Colonna. Per ulteriori approfondimenti si rimanda a: A. Spila, Palazzo Colonna nel Settecento *(di prossima pubblicazione).*

1 Nello specifico si veda L. De Rossi, *La Roma "in musica" nei giorni di Corelli: un crocevia di interscambi e di "sfide" virtuosistiche all'ombra dei grandi mecenati; il patronage del cardinale Carlo Colonna e la devozione del Carmelo*, in *Arcangelo Corelli (Fusignano di Romagna 1653-Roma 1713), 300 anni dopo*, «Arte documento/ Quaderni», 2013, pp. 113-126; Ead., *Benedetto Pamphilj, Pietro Ottoboni, Carlo Colonna: tre eminenti cardinali che esercitarono il loro ruolo di grandi mecenati delle arti nella Roma "in musica" a cavallo fra Seicento e Settecento*, «Arte documento», 29, 2013, pp. 68-71.

2 Il fondo Colonna della Biblioteca Vaticana è stato già oggetto di studio da parte di chi scrive per quanto concerne la figura del cardinale Girolamo II: cfr. A. Spila, *Interventi settecenteschi nel palazzo Colonna ai SS. Apostoli e giardino sul Quirinale*, tesi di dottorato in Storia dell'Architettura, Sapienza Università di Roma, XXII ciclo, Roma 2010, tutor M. Fagiolo.

3 G. Bonaccorso, *I luoghi dell'architettura: lo studio professionale di Carlo Fontana* in *Roma, le case, la città,* a cura di E. Debenedetti, «Studi sul Settecento Romano», 14, Roma 1998, pp. 95-125; Id., *Carlo Fontana e la didattica tecnica, regole e consigli per "gli apprendisti" negli scritti di architettura* in *"Architetto sia l'ingegnero che discorre". Ingegneri, architetti e proti nell'età della Repubblica*, a cura di G. Mazzi, Venezia 2004, pp. 105-124.

4 Sulla lunga carriera di ingegnere teatrale si veda: S. Rotondi, *Il Teatro Tordinona: storia, progetti, architettura*, Roma 1987; B. Tavassi La Greca, *Carlo Fontana e il Teatro di Tor di Nona*, in *Il teatro a Roma nel Settecento*, a cura di G.E. Viola e L. Buccellato, 2 voll., Roma 1989, 1, pp. 19-34; G. Casale, Il *"Teatro delle Commedie" di Carlo Fontana nel palazzo Pamphilj al Corso: il cantiere (1684-1687)*, «Palladio», n.s., 5, 1992, pp. 69-116; E. Tamburini, *Due teatri per il principe: studi sulla committenza teatrale di Lorenzo Onofrio Colonna, 1659-1689; con un'ipotesi di ricostruzione del teatro piccolo elaborata in collaborazione con Sergio Rotondi*, Roma 1997; M. Spicola, *Carlo Fontana, architetto teatrale*, in *Studi sui Fontana, una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco*, a cura di M. Fagiolo e G. Bonaccorso, Roma 2008, pp. 181-210. Si vedano inoltre i contributi di E. Tamburini e D. Lauvernier in questo volume.

5 C. Fontana, *Risposta del signor Carlo Fontana alla lettera dell'illustriss. sig. Ottauio Castiglioni*, Roma 1668. Sul celebre avvenimento si veda: *Corpus delle feste a Roma / 1. La festa barocca,* a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Roma 1997, pp. 460-461; C. Benocci, *I Chigi e la loro cerchia in età barocca a Roma: Domenico Salvetti, il principe Mario e il cardinale Flavio nel giardino alla Quattro Fontane*, in *I giardini Chigi tra Siena e Roma*, a cura di C. Benocci, Roma 2005, pp. 117-146.

6 Per una rassegna dell'attività teatrale e degli allestimenti effimeri si rimanda a H. Hager, *Fontana, Carlo* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 48, Roma 1997, pp. 624-636; per la realizzazione dei catafalchi, A. Braham, *Funeral decorations in early eighteenth century Rome*, London 1975; Per gli apparati settecenteschi, *Corpus delle feste a Roma / 2. Il Settecento e l'Ottocento*, a cura di M. Fagiolo, Roma 1997, p. 427; P. Ferraris, *I funebri regali in S. Antonio dei Portoghesi: due schede*, in *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*, a cura di S. Vasco Rocca e G. Borghini, Roma 1995, pp. 263-288; B. Tetti in questo volume.

7 Le due considerevoli tavole sono da poco comparse sul mercato antiquario parigino, cfr. *Les fastes du pouvoir, dessins et estampes du XVIe au XVIIIe siècle*, a cura di A. Tarantino, catalogo di vendita (Paris, 25 mars-28 mai 2014), Paris 2014. Sui due allestimenti cfr. *La festa barocca*, cit., pp. 532-534, 547; su Delino: M. Bevilacqua, *Documenti per il tardo barocco romano: casa Panizza e l'opera dell'architetto Simone Felice Delino*, «Palladio», n.s., 2, 1989, pp. 133-142.

8 Cfr. M. Fagiolo, *Introduzione alla "toscanità" di Bernini (e alla "romanità" di Michelangelo e di Buontalenti)*, in *Bernini e la Toscana*, a cura di O. Brunetti *et alii*, Roma 2002 pp. IX-LIX.

9 Il progetto per l'altare in Santo Spirito dei Napoletani (1700-1708c.) conservato a Windsor Castle, Royal Collection, RCIN 909495, cfr. A. Braham-H. Hager, *Carlo Fontana. The Drawings at Windsor Castle*, London 1977, n. 124; un altro disegno in M. Olin-L. Henriksson, *Nicodemus Tessin the Youngher. Source Works Collections. Architectural Drawings I, Ecclesiastical and Garden Architecture*, Stockholm 2004, cat. 255, p. 185.

10 Sulla perduta facciata cfr. A. Cicinelli, *S. Maria dell'Umiltà*, Roma 1970, p. 42, figg. 11-12.

11 M.T. Graziosi, *L'Arcadia: trecento anni di storia*, Roma 1991; T. Manfredi, *Il cardinale Pietro Ottoboni e l'Accademia Albana: l'utopia dell'artista universale*, in *Arcangelo Corelli fra mito e realtà storica, nuove prospettive d'indagine musicologica e interdisciplinare nel 350° anniversario della nascita*, a cura di G. Barnett, A. D'Ovidio, S. La Via, 2 voll., Firenze 2007, 1, pp. 117-137; T. Manfredi, *Carlo Fontana e l'Accademia Albana: arte e architettura in Arcadia*, in *Studi sui Fontana*, cit., pp. 171-180.

12 G.D. Totis, *La caduta del regno dell'Amazzoni festa teatrale fatta rappresentare in Roma dall'eccellentissimo signor marchese di Coccogliudo... per le augustissime nozze di Carlo secondo re' delle Spagne…*, Roma 1690; E. Tamburini, *Da alcuni inventari di casa Colonna*, in *Il teatro a Roma nel Settecento*, cit., 2, pp. 617-680: 637-655.

13 Su Girolamo si veda H. Hager; voce *Fontana*, cit.; per il completamento della Galleria Colonna C. Strunck, *Berninis unbekanntes Meisterwerk: die Galleria Colonna in Rom und die Kunstpatronage des römischen Uradels* (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana, 20), München 2007, pp. 327-353; Ead. *Il lieto fine di una lunga storia: l' apporto di Carlo e Girolamo Fontana alla realizzazione della Galleria Colonna di Roma*, in *Studi sui Fontana*, cit., pp. 225-236.

14 Cfr. H. Hager, *Il modello di Girolamo Fontana per la cattedrale di S. Pietro a Frascati* in *In Urbe architectus: modelli, disegni, misure; la professione dell'architetto, Roma 1680-1750*, catalogo della mostra (Roma, 1991-1992), a cura di B. Contardi e G. Curcio, Roma 1991, pp. 41-49.

15 Un celebre esempio beniniano di questo espediente è l'arsenale di Civitavecchia, cfr. M. Fagiolo Dell'Arco, *Bernini e Carlo Fontana: l' arsenale di Civitavecchia*, «Arte illustrata», 4, 1971, 43-44, pp. 26-41; M. Fagiolo in questo volume.

16 Le relative schede in *An American museum of decorative art and design: designs from the Cooper-Hewitt Collection, New York*, catalogo della mostra (London, 1973), a cura di E.E. Dee *et alii*, London 1973, nn. 2-3, pp. 3-4. L'accostamento a Girolamo Fontana non è supportato da argomenti rilevanti, inoltre viene erroneamente riportata la data di morte (1714). Per l'attribuzione, le schede rimandano a R. Berliner, *The Stage Designs of the Cooper Union Museum*, «Chronicle of the Museum for the Arts of Decoration of the Cooper Union», 1, 1941, 8, p. 229.

17 Caratteristiche affini quali l'accostamento fra prospettiva centrale scandita da statue (che presentano una raffigurazione affine allo stile di Girolamo Fontana) e veduta per angolo nello scenario terminale, sono riscontrabili in un disegno romano di autore anonimo raffigurante quasi certamente un teatro sacro per le Quarantore, collocabile alla fine del XVIII secolo. Il disegno è conservato presso il Canadian Center for Architecture di Montreal, DR 1984.0641.

18 T. Manfredi, *Nascita di un architetto di corte: l'ingresso di Juvarra al servizio del cardinale Ottoboni*, in *La forma del pensiero. Filippo Juvarra; la costruzione del ricordo attraverso la celebrazione della memoria*, a cura di C. Ruggero e T. Caserta, Roma 2008, pp. 71-87; Id., *Filippo Juvarra, gli anni giovanili*, Roma 2010, pp. 316-350.

19 A. Pozzo, *Perspectiva Pictorum et architectorum…*, 2 voll., Roma 1693-1700. Su Pozzo si veda da ultimo: *Artifizi della Metafora*, atti del convegno (Roma, 2009), a cura di R. Bösel e L. Salviucci Insolera, Roma 2011, in particolare B. Filippi, *L'illusione prospettica di Andrea Pozzo e la scena teatrale dei gesuiti di Roma*, pp. 213-219; E. Kieven, '*L'occhio avrebbe libertà di penetrare per tutto*', pp. 177-183.

20 F. Galli Bibiena, *L'architettura civile preparata su la geometria, e ridotta alle prospettive: considerazioni…*, Parma 1711.

21 E. Tamburini, *Percorsi e "imprese" teatrali romane di Francesco e Ferdinando Galli Bibiena tra Sei e Settecento*, in *I Galli Bibiena, una dinastia di architetti e scenografi*, atti del convegno (Bibbiena, 1995), a cura di D. Lenzi e W. Bergamini, Bibbiena 1997, pp. 55-77. Sull'importanza delle ricerche di padre Pozzo nella successiva opera di Bibiena si veda: A.M. Matteucci Armandi, *Andrea Pozzo e i Bibiena*, in *Andrea e Giuseppe Pozzo*, atti del convegno (Venezia, 2010), a cura di R. Pancheri, pp. 201-216.

22 R. Pommer, *L'architettura del Settecento in Piemonte: le strutture aperte di Juvarra, Alfieri e Vittone*, Torino 2004 (New York 1967).

23 Sulla fortuna di Borromini in questi anni si veda in generale *Borrominismi*, a cura di E. Debenedetti, G. Bonaccorso *et alii*, Roma 1999; sul tema specifico dell'ornato, T. Manfredi, *Ferdinando Galli Bibiena e il disegno di ornamento architettonico. L'album presso la BiASA*, a cura di E. Debenedetti, «Studi sul Settecento Romano», 30, Roma 2014, pp. 21-58.

24 G. Curcio, *Andrea Pozzo e gli 'architetti moderni': Carlo e Francesco Fontana, Nicola Michetti, Filippo Juvarra*, in *Artifizi della Metafora*, cit., pp. 185-201.

25 M.L. Volpicelli, *Il teatro del cardinale Ottoboni al Palazzo della Cancelleria* in *Il teatro a Roma*, cit., 2, Roma 1989, pp. 681-782; Manfredi, *Filippo Juvarra*, cit.; su Michetti scenografo di Ottoboni si veda: J.A. Pinto, *Nicola Michetti and ephemeral design in eighteenth-century Rome* in *Studies in Italian art and architecture, 15th through 18th centuries*, a cura di H.A. Millon, «Memoirs of the American Academy in Rome», 35, Roma 1980, pp. 289-322.

26 M.C. Cola, *Francesco Maria Ruspoli mecenate e collezionista (1672-1731)*, in *Cultura nell'età delle Legazioni*, a cura di F. Cazzola e R. Varese, Firenze 2005, pp. 507-535; T. Manfredi, *Mecenatismo e architettura per la musica, il cardinale Ottoboni, la regina di Polonia e il principe Ruspoli*, in *Georg Friedrich Händel in Rom,* atti del convegno (Roma, 2007), «Analecta musicologica», 44, Kassel 2010, pp. 307-329.

27 Si veda da ultimo *The Pamphilj and the Arts: Patronage and Consumption in Baroque Rome*, a cura di S.C. Leone, Boston 2011.

28 Brevi cenni biografici in G. Moroni, voce *Colonna, Carlo*, in Id., *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, XIII, Venezia 1842, p. 306.

29 Nel 1680 è Soprintendente ai Palazzi Apostolici, cfr. B. Contardi, *Fontana Carlo*, in *In Urbe Architectus*, cit., pp. 368-372 (p. 370); S. Pascucci, *Contini Giovanni Battista*, Ivi, pp. 341-344: 441. Nei registri camerali di Carlo Colonna entrambi gli architetti sono registrati come misuratori, cfr. Archivio di Stato di Roma, Entrata e uscita del Maggiordomo, n. 1441 (1696-1700), c. 88: "Elenco dei camerali".

30 Braham-Hager, *Carlo Fontana*, cit. pp. 156-158, nn. 479-491, figg. 397-405.

31 A sovrintendere tali lavori fu tuttavia il cardinale Panciatichi, cfr. G. Curcio, *Fontana Francesco*, in *In Urbe Architectus*, cit., pp. 372-374: 373; Ead. *Andrea Pozzo*, cit.; si veda anche A. Pampalone, *Nuovi documenti sui modelli architettonici nel "Casino del Belvedere" di Clemente XI e l'attività di Francesco Fontana*, «Annali della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon», 3, 2003, pp. 207-239.

32 La documentazione relativa a Carlo Colonna nella Biblioteca Apostolica Vaticana annovera i registri della sua contabilità al completo (giornali, filze di giustificazioni, mandati, libri mastri e rincontri coi banchi). Altri documenti quali carteggi e l'inventario dei beni *post mortem* sono in Archivio Colonna a Subiaco. L'elenco completo e la trascrizione parziale, per esigenze di spazio, sono rimandati a una imminente pubblicazione.

33 Alcuni lavori tarati da Francesco Fontana in data 1702, cfr. Biblioteca Apostolica Vaticana, *Archivio Colonna*, Carlo Colonna, *Giustificazioni di Rocco Ant. Iacobilli Mastro di Casa. Dal gennaio 1702 a dicembre 1703*, cc. sn: «A di 13 Gennaio 1702 … Lavori di Carlo Brogio capo mastro muratore della terra di Marino per lavori alla villa di Palazzolo». Sulla villa voluta Girolamo I Colonna si veda G. Nisio, *La Villa del Cardinale a Palazzolo*, «Lazio ieri e oggi», 39, 2003, pp. 314-315; *Il convento di Palazzolo sul lago Albano*, a cura di M. Cogotti, Roma 2002. Sulla villa di Frascati si veda M.B. Guerrieri Borsoi, *Casini seicenteschi di villeggiatura ai piedi di Frascati*, «Quaderni del Dipartimento Patrimonio Architettonico e Urbanistico», 37-40, 2009, pp. 89-106: 99-102. La documentazione sui lavori voluti dal cardinale Carlo resta ancora da esaminare.

34 Biblioteca Apostolica Vaticana, *Archivio Colonna*, cit., *Cassa di Gio: Francesco Bigordi dal 1709*, cc. sn: «…diversi lavori fatti alla chiesa della Madonna SS. De Bisognosi nel Monte de Carsoli dal P.° settembre 1704 a tutto novembre 1707 in conformità della misura e stima del S. Cav. Francesco Fontana...».

35 Ivi, *Scritture amministrative e contabilità spettanti al card. Carlo Colonna e riguardanti gli interessi della Casa (1693-1711)*, fasc. 5.

36 Si veda da ultimo T. Checchi, *Lusso e magnificenza a palazzo Colonna: la galleria grande e il contestabile Filippo II*, in corso di stampa.

37 Ivi, *Libro Mastro B, 1708-1717*, c. 179v; Ivi, *Cassa di Gio: Francesco Bigordi da 1709*, cc. sn, giust. n. 162, conto di Tommaso Corsini scultore.

38 Braham-Hager, *Carlo Fontana*, cit., fig. 510, n. 661.

39 *Filippo Juvarra. Drawings from the roman period, 1704-1714. Corpus Juvarrianum. 1*, a cura di H.A. Millon, Roma 1984, pp. 161-162, 341-342.

40 Il mecenatismo del Colona in campo musicale è spesso citato anche se privo di studi specifici. Si veda ad esempio S. Franchi, O. Sartori, *Drammaturgia romana. 2, 1701-1750*, Roma 1997, *ad indicem* "Colonna Carlo".

41 Subiaco, Archivio Colonna, II A, b. 33, fasc. 12. Per l'originale conservato in Archivio di Stato di Roma si veda ad es. M. Rinaldi, *Arcangelo Corelli*, Milano 1953, p. 449.

42 La prima composizione romana, la cantata *Donna che in ciel* per la festa della Purificazione del 1707, fu commissionata dal Colonna: cfr. Franchi-Sartori, *Drammaturgia*, cit., p. 45.

43 Subiaco, Archivio Colonna, ser. 48, n. 7, fasc. 20: «ricevuta dell'acquisto da parte del cardinale Colonna di un quadro di Trevisani: la Resurrezione di Lazzaro», anno 1700; un riferimento indiretto alla commessa di un altro dipinto in Biblioteca Apostolica Vaticana, *Archivio Colonna*, cit., *Cassa di Gio: Francesco Bigordi da maggio 1705 a decembre 1706*, cc. sn: «A 6 luglio [1705]». Sul ritratto cfr. K. Wolfe, *Acquisitive tourism: Francesco Trevisani's Roman studio and British visitors*, in *Roma Britannica, art patronage and cultural exchangein eighteenth century Rome*, a cura di D.R. Marshall *et alii*, Roma 2010, pp. 83-102: 94; si veda anche Ead., *Il pittore e il musicista: il sodalizio artistico tra Francesco Trevisani e Arcangelo Corelli*, in *Arcangelo Corelli*, cit., 1, pp. 169-188. L'ancora inedito inventario dei beni (Subiaco, Archivio Colonna, III QB D, fasc. 9), e la quadreria sono attualmente oggetto di studio da parte di Tiziana Checchi.

44 A. Adami, *Osservazioni per ben regolare il coro della cappella pontificia. Tanto nelle funzioni ordinarie che straordinarie...,* Roma 1711; G. Moroni, *Le cappelle pontificie, cardinalizie e prelatizie*, Venezia 1841, pp. 340-341; C. Gianturco, *"Cantate spirituali e morali", with a description of the Papal sacred cantata tradition for Christmas 1676-1740*, «Music&Letters», 73, 1992, pp. 1-31.

45 Franchi-Sartori, *Drammaturgia*, cit., p. 13.

46 Archivio di Stato di Roma, Camerale I, *Giustificazioni di tesoreria*, b. 257, cc. sn (anno 1696): «Misura e stima … Marco Antonio Ravasi e Sebastiano Cartoni capi mastri falegnami delli Palazzi Apostolici…». Conti tarati da Carlo Fontana e Francesco Contini.

47 Cfr. *Il Settecento e l'Ottocento,* cit., p. 8.

48 Biblioteca Apostolica Vaticana, *Archivio Colonna*, cit., *Libro Mastro B*, 1708-1717, c. 201r.

49 Fra la vasta letteratura musicale sul tema da ultimo si segnalano L. Della Libera-J.M. Domínguez, *Nuove fonti per la vita musicale romana di fine Seicento: il giornale del diario di Roma del fondo Bolognetti all'Archivio Segreto Vaticano*, in *La musique à Rome au XVII siècle*, a cura di C. Giron Panel e A.M. Goulet, Roma 2012, pp. 121-185, p. 132.

50 Biblioteca Apostolica Vaticana, *Archivio Colonna*, cit., *Cassa di Gio: Francesco Bigordi da maggio 1705 a decembre 1706*, cc. sn: «A di 18 febbraio 1702. Conto de lavori fatti di legname… fatti da me Gio. Canavese».

51 Ivi, *2° F.a/Conti saldati del Libro Mastro B,* cc. sn: «A primo fb.o 1710. Conto di lavori fatti da Giuseppe Ferini e compagno… A 14 luglio/E più fatto il Palco alla chiesa di Monte Santo…».

52 O. Melasecchi, *S. Maria del Carmine alle Tre Cannelle*, «Roma Sacra», 16, 1999, pp. 2-5. La controfacciata potrebbe rientrare altresì fra i successivi lavori (1750) di Michelangelo Specchi.

53 J.A. Pinto, *The Trevi Fountain*, New Haven-London 1986, pp. 70-91.

54 Da ultimo, F. Curti, *Adel, Künstler und Gelehrte: die Eigentümer und Bewohner des Palazzo Zuccari (1660-1904)*, in *100 Jahre Bibliotheca Hertziana, 2. Der Palazzo Zuccari und die Institutsgebäude 1590-2013*, a cura di E. Kieven e J. Stabenow, München 2013, pp. 50-71; T. Manfredi, *Arcadia at Trinità dei Monti: the urban theatre of Maria Casimira and Alexander Sobieski in Rome*, «Melbourne Art Journal», 13, 2014, pp. 178-217.

55 Sulla Villa Cybo, già di Francesco Fontana cfr.: A. Roca De Amicis, *Castel Gandolfo*, in *Lazio 1. Provincia di Roma* (Atlante del Barocco in Italia), a cura di B. Azzaro *et alii*, Roma 2002, pp. 96-101, n. 3: 100; G. Bonaccorso, *Casino in Castel Gandolfo*, in *Studi sui Fontana*, cit., p. 471.

56 F. Valesio, *Diario di Roma*, a cura di G. Scano, 6 voll., Milano 1977-1979, IV (1978), p. 551.

57 *Il Settecento e l'Ottocento*, cit., pp. 57, 84, 90, 92, 95, 98.

58 Biblioteca Apostolica Vaticana, *Archivio Colonna*, cit., *Conti di artisti diversi. Dal n.° 76 al n.° 98*, cc. sn: «n. 83. Conto de lavori … fatti da mastro Michele Righi falegname … A di 15 luglio [1732]. Segue al fuoco di Monte Santo».

59 *Il Settecento e l'Ottocento*, cit., pp. 120-121, fig. 9.

60 Biblioteca Apostolica Vaticana, *Archivio Colonna*, cit. *Libro Mastro B, 1708-1717*, cc. 111r, 198r, 237r, 297r.

61 Ivi, cc. 321r, 351r, 378r; Ivi, *2° F.a./Conti saldati del Libro Mastro B*, cc. sn: «n. 58/Conto delli lavori … principiando a di ottobre 1714 … Conto/Dell'apparato fatto nella chiesa di S. Angelo in Pescheria per la festa di S. Michele Arcangelo A di 29 settembre 1715 … Gio: Fornari e Dom:co G.ppe Fornari festaroli a S. Marco».

62 Ivi, *Conti di Artisti saldati dopo la morte dell'E.mo Card. Carlo Colonna/Dal n.° p.° al n.° 31*, cc. sn: «26 [Michele Righi Falegname]/Conto delli lavori fatti nella chiesa di S. Agata alli Monti per la festa di q.a Santa a 40 hore per servizio dell'E.mo et R.mo Sig. Cardinal Colonna a di 5 febbraro 1738».

63 Ivi, *Cassa di Gio: Francesco Bigordi da maggio 1705 a decembre 1706*, cc.sn: «A di 30 aprile 1705…».

64 Valesio, *Diario*, cit., IV, p. 318; Franchi-Sartori, *Drammaturgia*, cit., p. 73.

65 Si veda *La serenata tra Seicento e Settecento. Musica, poesia, scenotecnica*, atti del convegno (Reggio Calabria, 2003), a cura di N. Maccavino, 2 voll., Reggio Calabria 2007.

66 Da ultimo M.C. Cola, *Palazzo Valentini a Roma. La committenza Zambeccari, Boncompagni, Bonelli tra Cinquecento e Settecento*, Roma 2012, pp. 150-152.

67 F. Posterla, *Esattissima descrizzione di tutte le feste, illuminazioni, e fuochi, fatti fare la sera di S. Carlo 4 del presente Novembre 1709*, Roma 1709.

68 Manfredi, *Arcadia*, cit., p. 193.

69 Strunck, *Berninis unbekanntes*, cit., pp. 557-558.

70 Cfr. Spila, *Interventi*, cit., cap. 1, par. IV.

71 La maggior parte delle serenate e delle cantate all'aperto erano allestite in spazi pubblici a cui l'aristocrazia presenziava dalle carrozze. L'organizzazione spesso carente era origine di frequenti diverbi, cfr. Valesio, *Diario*, cit., II, p. 163. Per un ciclo di serenate precedenti (1692-1696) volute dal contestabile Filippo II si segnala: C. Pelliccia, *Nel cortile di palazzo Colonna: un ciclo arcadico per il contestabile, in* Ead., *L'età di Filippo II Colonna (1689-1714). Mecenatismo e collezionismo musicale. Con un'ipotesi di ricostruzione del fondo musicale della Libraria Colonna*, tesi di dottorato, Università degli studi di Roma Tor Vergata, a.a. 2013-2014, tutor B.M. Antolini. Sul rapporto fra il contestabile e l'Arcadia, anche in relazione alla realizzazione della prospettiva dei Capitani, si veda Checchi, *Lusso*, cit.

72 Biblioteca Apostolica Vaticana, *Archivio Colonna*, cit., *2° F.a/ Conti saldati del Libro Mastro B*, cc. sn: «A primo fb.o 1710/Conto di lavori fatti di legname … dagl'eredi del quondam Gio: Canavese e per essi da Giuseppe Ferini e compagno … A 9 agosto/Lavori fatti per la serenata …».

73 Ivi, *Conti di artisti diversi. Dal n.° 76 al n.° 98*, cc. sn: «83/Conto di lavori fatti di legname … in occasione della serenata fatta alla Pilotta, e fatti da mastro Michele Righi falegname. A di' 9 agosto 1721».

74 J.A. Pinto, *Nicola Michetti (circa 1675-1758) and eighteenth-century architecture in Rome and Saint Petersburg*, tesi di dottorato, Harvard Univ. 1976; Id., *Nicola Michetti and ephemeral,* cit.; Id., *Nicola Michetti and Eighteenth-Century architecture in St. Petersburg*, in *An Architectural Progress in the Renaissance and Baroque: Sojourns In and Out of Italy. Essays in Architectural History Presented to Hellmut Hager on his Sixty-sixth Birthday,* a cura di H.A. Millon e S. Scott Munshower, «Papers in Art History from The Pennsylvania State University», 8, University Park 1992, II, pp. 526-565; Id., *Il modello della Sagrestia vaticana* in *In Urbe Architectus*, cit., pp. 58-69; G. Curcio, *Michetti Nicola*, in Ivi, pp. 401-404; Ead. *Andrea Pozzo*, cit.

75 Biblioteca Apostolica Vaticana, *Archivio Colonna* cit., *Conti di artisti diversi/Dal n.° 106 al n.° 131*, cc. sn: «117/Conto di lavori di intaglio … a tutto li 3 gennaio 1722 per candelieri da servirsi nella facciata della chiesa di Marino», conto revisionato da Alessandro Specchi; Ivi: «123/Anno 1723. Conto e misura di lavori da farsi nel frontespizio del duomo di Marino … fatti a tutte spese e fatture di mastro Domenico Crivelli capo mastro muratore … A di 24 novembre 1737/Conto e misura de lavori fatti ad uso di muratore fatti da Domenico Crivelli capo mastro muratore nel mettere in opera li ornamenti di travertino fatti nella facciata della chiesa di S. Barnaba posta nella terra di Marino», conti revisionati da Nicola Michetti.

76 Cfr. Spila, *Interventi*, cit., cap. 1, par. IV.

77 Tale interpretazione è stata recentemente ribadita in relazione alle modifiche introdotte da Michetti per le scenografie della Chinea, cfr. J.A. Pinto, *Nicola Michetti and the "Festa della Chinea" of 1733*, in *La festa delle arti, scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi*, a cura di M. Beliacqua, V. Cazzato e S. Roberto, 2 voll. Roma 2014, II, pp. 990-993; si veda anche Spila, *Interventi*, cit., cap. 1, par. II.

78 Cfr. Pinto, *Nicola Michetti (circa 1675-1758)*, cit., I, p. 170.

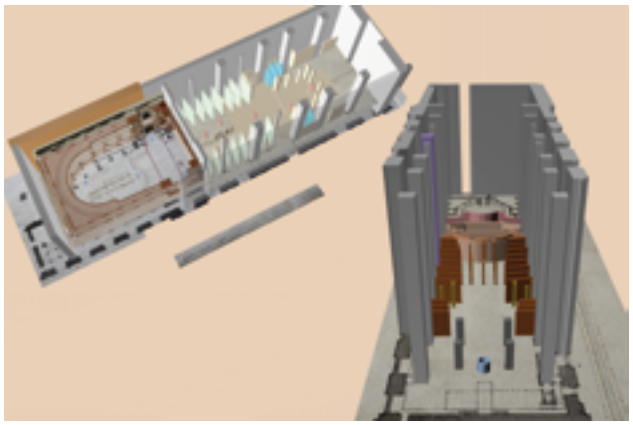
79 Per la ricostruzione delle quattro fasi del cantiere e la trascrizione della documentazione di fabbrica, per gran parte inedita, si veda Spila, *Interventi*, cit., vol. I, cap. 1, par. III, e vol. II, documentazione 9.

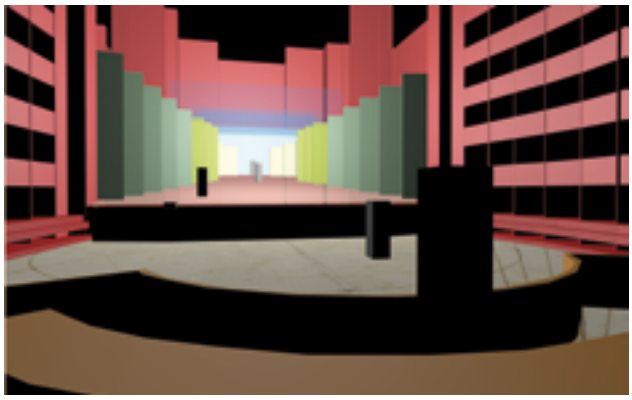
80 Da ultimo, A. Spila, *"Come si possa in nuove forme fare un lodevole uso de' ritrovati de' nostri maggiori". Cenni su Giobbe, Piranesi e le antichità dei principi Colonna*, «Ricche Minere», in corso di stampa.

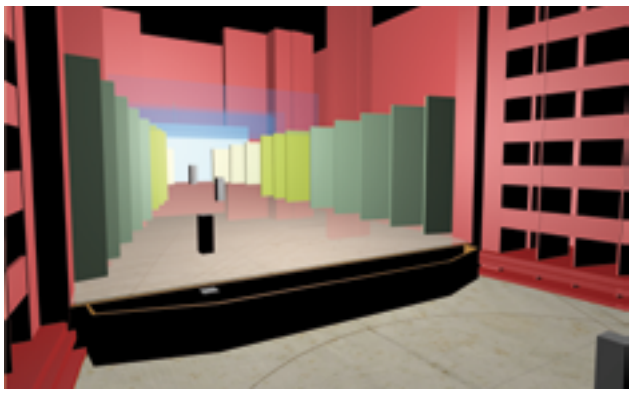
Carlo Fontana, stage designer

Dominique Lauvernier

Several collections of drawings, by Carlo Fontana himself, or copied by his students, are related to projects for theatres in Rome. These drawings, with accurate details about the stage itself, have raised some interest among scholars, but mainly from the point of view of history of art and architecture, and design of the auditorium[1]. Not much has been written about the stage and its machinery, although the sketches of the floor plans in the area that is called *palcoscenico* – the stage, and rare figures accompanied by a caption do speak of its form. On a wider scale, the most accurate studies of the stage technique during baroque time in Rome can be found in Elena Tamburini's publications. My own interest has been triggered by similarities in the stage design in Fontana's projects and puzzling floor plans for theatres at the Court of France at the same period. Therefore, in this paper, the focus is on the elements constituting the stage and the arrangement of its wings. Based on the experience of 3D modeling for restitutions of the theatres built or proposed for the Court of France, the same methodology is applied to Carlo Fontana's theatres, and to other samples of contemporary theatres using similar stage devices[2]. As far as I was able to establish, these are the first virtual computer based restitutions of the Italian baroque theatres. Since I am concentrating on the relation between stage and the auditorium, parts of the restituted buildings are still missing, as well as the ornaments of the opulent interiors. Therefore, I shall speak of mainly of spaces. Due to many difficulties, this research is rather a methodological attempt. Fontana's drawings in Soane and in Stockholm collections have not been re-photographed for years, and the only available reproductions for this paper were in old publications, black-and white, and mostly badly printed – lacking the accuracy and color data for a solid study. Today, only the drawings in Vincennes have been digitized in high resolution[3]; this is why we offer 3D models for this paper based on Vincennes collection (compared with Soane) and Elena Tamburini – Sergio Rotondi – Maria Argenti's restitution of the Piccolo Teatro Colonna. Lacking both time and good copies, I omit the first Tordinona with its backstage built above the Tiber, and Fontana's project for other theatres in Rome. Carlo Fontana drew projects of theatres for Queen Christine, d'Alibert and the Colonna family. There are no surviving drawings for the Colonna theatres, but the theatre for the Queen, located at Tordinona, is known through numerous drawings, by both Fontana and his students. For the Colonna family, Elena Tamburini has published a wide amount of documents from the family archives, which helps us restitute what was likely the layout of the theatre[4]. Tordinona is well documented by many drawings, floor-plans and elevations, but the process leading from the first Tordinona built in 1669, to the second one built only after Queen Christina's death, after a long delay, is far more difficult to restitute[5]. The historic background of the theatre in the 18th century, with the demolition of Fontana's auditorium and stage, is documented rather well[6]. The first floor-plan I was aware of was the Adelcrantz's copy of the project for a completely rebuilt new Tordinona, and Adelcrantz gives the scale in *palmi*, as well as a caption for the different parts of the building[7]. Both the words used for identifying each part of the stage and the design of the stage itself was a kind of «Rosetta stone» for our understanding of the stage in the Salle des Machines, located in the Palace of Les Tuileries in Paris. This new theatre was commissioned by Louis XIV and Mazarin to celebrate the Peace Treaty and the wedding in 1659. It was first a temporary wooden building, soon integrated to the extended palace. The architect was Gaspare Vigarani, helped by his sons, and the extension of the building was Le Vau's concept. Due to many difficulties and conflicting interests, the theatre was inaugurated only in 1662, with Cavalli's *Ercole amante* and ballets by Lully. For this first phase, few archival documents are known (most used here is the contract for the stage paintings), but there are also the description sent by Carlo Vigarani to the Duchess of Modena, and a later problematic drawing of the performance on the stage. Libretto and scores, indeed, are preserved[8]. On Le Vau-d'Orbay's plans for the complex of the palaces, immediately posterior to *Ercole*, there are previously unnoticed dots locating the position of the 8 pairs of oblique wings and the backdrop or closed perspective, from the proscenium up to the middle of the "stage", corresponding to the archival evidence[9]. A second set of floor-plans of the Palace, dated 8th November 1700, and signed André Desgodets[10], are later than the 1671 performance of Molière's *Psyché* (with Lully's ballets, lush scenography by Carlo Vigarani, and costumes by Gissey). They provide some accurate data, and the stage design is the same as in 1662, but with a complex set of extensions behind the first eight oblique pairs of wings, which is a unique feature (fig. 1). Three pairs of straight wings are followed by a puzzling structure closing the perspective. Other floor plans of the same period give







All 3D models are made by D. Lauvernier (work in progress).

In alto, da sinistra: 1. *Salle des Machines as in 1700. A late floor-plan by Gabriel (F-PAN, VA LIX 25, may 1763), the most accurate, is used as an architectural base, joined to Desgodets's layout and other sources. The perspective view and the restitution of the basement under the scenis space show the 8 original pairs of oblique wings for* Ercole amante*, followed by later added devices, likely for* Psyché*. The pink blocks on the stage give the volume occupied by a performer.* A destra, dall'alto: A sinistra, dall'alto: 2. *Tordinona 2 project after Juavarra's copy. Points of view from the Queen's platform, and fron the third floor of boxes, towards the stage: arbitrary colors. The first pair of wings is 7,5 m high, the grey blocks simulate the size of a standing human.*

the same information and confirm the layout of the stage as at the end of the 17th century, since the theatre was not used for thirty years. The interesting point is that Fontana (on Adelcrantz's copy) has the same kind of concept for the first part, *prima scena* with oblique wings, *secunda scena* with *rette* wings, and added parts for rendering the perspective. Therefore, it is interesting to compare all Fontana's projects, and other similar designs, in Pergola 2, Siena, Andrea Pozzo's work, and, in France, projects for court theatres by Louis Le Vau and François Hardouin-Mansart. The main point, unnoticed as far as I know, is that these French drawings of Louis XIV time, differently from the theatres designed during the 18th century, divide the stage in successive parts, two or three at least. Hence, the Italian model was clearly to be assumed. The project designed by Carlo Fontana for Queen Christine provided a key for understanding the Salle des Machines. This is a completely rebuilt building, with the demolition of all the existing structures, a *tabula rasa*. The actually built Tordinona 2 will be, however, included in the block of the later jail. Two drawings permit us to imagine this revolutionary concept: two known copies by Adelcrantz, with their captions, and a version with slightly different details, by Juvarra, in the collections of Vincennes[11]. Bjuström and Sergio Rotondi have already stated the novelty of the auditorium, its accesses and the general semi-circular shape of the building, but the stage itself is yet to be studied (fig. 2).
From front to the back of the stage, we read the following captions:

- *M. Prime scene avanti il primo foro*.

Five pairs of likely three oblique wings (in washed shapes) of irregular length.

- First couple of pillars.

- *N. foro detto che divide le scene obblique dalle rette.*
This is likely a sliding opening, which requires the full width of the stage as they were used earlier in the Teatro Medicei for the Intermezzi.

- *O. Seconda scena retta per variationi.*
Three pairs of straight wings, less wide than the former, and shorter; also, the location of the alignment of wings for a regular perspective is marked with dotted lines, in order to achieve a continuous even alignment of all the wings of the two first *Scene.*

- *P. Secondo Foro che divide il Tragico dal Satirico.*
Same as the *Primo Foro*, but a little shorter. The mention of *Tragico* and *Satirico* is a hapax for this type of scenography at this moment. It is obviously a reference to the Vitruvian stage[12]. In the humanist interpretation of Vitruvius, the set was either tragic, comic, or satyric. Things change a little with the Florentine Intermezzi, for instance[13]. By using these words, Fontana (if Adelcrantz's copy is reliable) clearly references to late Renaissance stage, used more than fifty years ago in Florence. The explanation may be that the *Tragico* refers to the urban/palatial decoration, the noble architecture, with space consting of the *prima scena* and the *seconda scena*, the eight *obblique* and *rette* wings, the *Primo foro* being an alternation of shorter and deeper space, as it is common in the stage descriptions found in the libretti of the operas. The *Satirico*, that means the wild landscape decoration, the set for pastorals, asks for more space,

and deeper perspectives. There is no mention of the Comic stage, maybe because the great Tordinona was clearly designed for *dramma per musica*, and not as a theatre for dramas. This becomes obvious when refered to the set specified in the libretti of this period (and to the engravings).

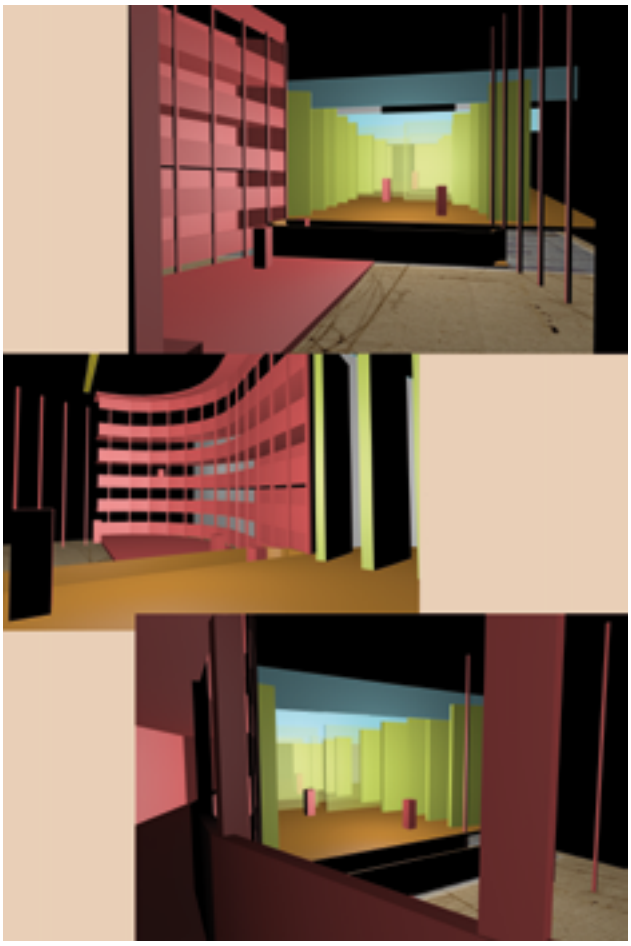
- Second couple of pillars.

- *Q. Pontorni per far lontananze.*
These are likely backdrops or ceilings, as restituted for Teatro Colonna by Elena Tamburini, Sergio Rotondi and Maria Argenti.

- *R. Scene variabili accanto all'orizonte.*
A set is likely a *Foro* (the longest of the system) followed by three pairs of *rette* wings.

- *S. Quarto foro che divide con l'Orizonte.*
The words are a little puzzling; this may be the final painted perspective, the dotted oblique lines showing that the point of sight is located just after the two back walls in front of *T. Stanzone per comparse*, etc.

- Back wall of the stage and two spiral stairs, one on each side (a design that will be the norm on most theatres later). This complex stage design will be reused for the final version (fig. 3), with some important modifications: fewer pairs, and first graduated oblique pairs of wings, Fontana hesitating in the drawing Soane 15 between two combinations. There are also, both in Soane and Juvarra's copy, parallel lines between each pairs of wings, which is uncommon (the only design we know before 1695 is Peruzzi's layout for *The Bacchides*, celebrating a wedding in Colonna family, 1531)[14]. Per Bjurström gives a short analysis of the design[15]: «An original by Fontana and Adelcrantz's copy shows how Fontana divided the stage into different sections. First come four or five pairs of wings and behind these an arrangement for introducing a background or an open partition; then one or two more pairs of wings, a new background and finally a third section at the back where milieux could be formed with wings and a backdrop. This articulation of the stage [...] represents a development of the Venetian system and was used chiefly in Florence and in France. The idea, of course, was to break the monotony of a long line of wings and make it possible to present more complicated arrangements». Indeed, Juvarra's copy in Vincennes adds solid information to these two sources. Not only Per Bjurström does not justify his references to Venice and France, but the analysis does not give a sufficient account of all the data provided by Adelcrantz's drawing. Here, I would like to emphasize that in the first layout of the Salle des Machines, the parallel moving decorations occupied only the half of the empty space of the last building (built as a pendant of the southern part of the palace), and that the North Pavilion was not used, and was likely not finished. These eight parallel pairs of oblique wings are attested by the mention of 144 wings to paint on 2d April 1660, and the following contract between Gaspare Vigarani and Charles Errard, 18th May 1660. The consequence is that for *Ercole amante*, the stage was not so deep as assessed before: this opinion was based on the floor-plans without taking into consideration stage layout, but only a long continuous empty space with the caption "*theatre*" (meaning "stage" in French). Previous researcher seems not to have been aware of the plans attesting the design of the stage after *Ercole*. Yet eight pairs of oblique wings differ slightly from the most attested Italian models, where the oblique pairs range from three to four for little stages and up to six for the bigger opera stages. Since Gaspare Vigarani was a fierce adversary of Torelli, the stage designed for *Ercole* was very close to the effects produced by the deep stages. We shall find later in some designs for French court (Hardouin-Mansart), or in Fano (unknown), Nancy (by Francesco Bibiena) this long succession of wings, but on greater scale! Gaspare Vigarani's choice is deeper in a paradoxical way, without any attested *secunda scena*. Yet, on Desgodets's plan, a line separating the five first pairs of wings from the last three could be a step or something dividing the long range of eight wings, following the model of Italian complex Baroque stages. It corresponds to two different areas in the substructions under the floor (wooden pillars for the first five pairs), and is not marked on the upper level. We must notice that when Carlo Vigarani designed the stage ten years later for *Psyché*, with more



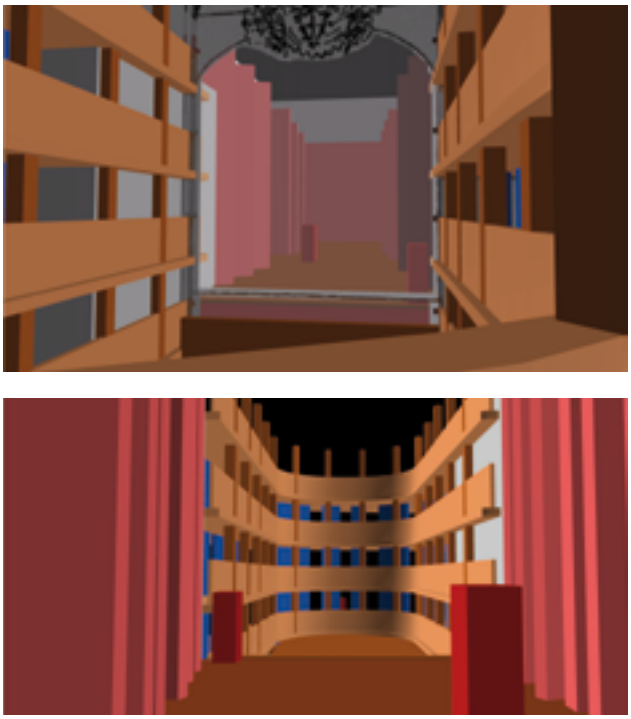
3. Tordinona 2 final, 1695, after Juvarra's and Fontana's drawings. Points of view from the first and the third floors of boxes, towards the stage, and from the prima scena*: arbitrary colors. The first pair of wings is 7,5 m high, the blocks simulate the size of a standing human.*

room for managing the performance (maybe in the North Pavilion), he reused some of his father's wings (the Inferno, the Garden...) and extended the stage deeper towards the back wall, with at least a *secunda scena* on the model of Pergola, and close to Tordinona 1. Nobody in public found that the decorations for *Psyché* were too deep! Therefore, in my opinion, the Salle des Machines evolved during the first years of Louis XIV's reign. Gaspare Vigarani, a Lombard architect, designed a stage made only with oblique wings, maybe in a way he previously did for the former Court theatre in Modena. These were followed by an empty space of the second half of the stage, for the heavy machines transporting the King and the Court, or mostly for giving some space to the performers. If I understand correctly Bernini's critic, the floor of the stage was horizontal. A few years later, Gaspare's son was in charge, his technological skills obvious in all his drawings for stages, with clear Italian influences (*secunda scena*, *tertia scena* at least for *Psyché*[16], *secunda scena* for the first Opera in Paris, in the renewed Theatre at the Palais Royal). Another document from the Swedish collections is puzzling[17], with only five pairs of oblique wings, and a long straight one occupying the whole width of the stage – similar to the Italian theatres studied in this paper. In the same collections, an aquarelle view of the stage with a Doric palace is based on similar layout[18], but this decoration is not at all attested in the documentation for *Ercole* nor *Psyché*. During Bernini's stay in Paris, mainly documented by the manuscripts for the Account by Chantelou[19], the stage in the Salle des Machines, after the performance of *Ercole,* was most probably empty, the decorations being stored somewhere, or put in the backstage. Only the machines were visible. Is Bernini's critic objective and reliable? Putting aside his aversion for the Lombard, and his different understanding of theory of drama and stage from the concept promoted by powerful royal dynasties in France and even in Vienna, he could have been misled by the view of an empty stage, and some bad feedback for the performances of *Ercole amante*. More puzzling is his silence about the space designed by Le Vau in the Louvre, but the French architect's space is far closer to Bernini's concepts[20]. Anyway, in the three copies of Chantelou's work still existing, and mainly in the copy after the original manuscript ("*page 596. de l'original*"), there are only two drawings, and among them the rectification of the Salle des Machines that Bernini drew during the meeting on the last day of his stay, as a testimony whose importance Chantelou understood well. A plain drawing, schematic, uneasy to understand, as the Salle itself is not really shown, similar to the dotted lines in the figures displaying the right *prospettiva* made by Italian architects in their treatises – and to Fontana's projects. Sergio Rotondi, likely after Per Bjuström, attributes the oblique arrangement in Tordinona to Carlo Fontana's invention[21]. In fact, the oblique wings were already used in the first Pergola theatre (1657 ff.), and on a wider scale, as commented above, by Gaspare Vigarani for the setting of *Ercole amante* in the Salle des Machines (1659-1662). Carapecchia's precious floor plan of the stage of Tordinona as it was in 1689, published by Elena Tamburini[22], like Fontana's own plan of the complex in 1670[23], does not clearly show a graduated arrangement, while on the same year this design was not used in the renovated and enlarged stage of Pergola Theatre in Florence. As far we know, floor plans of stages for the 17th century being rare, the origin for the graduation of the oblique wings scheduled for Tordinona 2 – and actually built – is still unknown. It could be Fontana's own contribution, but no sources can confirm it. The dating of the projects for Tordinona clearly shows a progress from parallel oblique wings towards a more complex design with the graduated first pairs of wings, which could be related to the concept of a continuum between the auditorium and the stage[24]. The Piccolo Teatro for Colonna family has been extensively studied by Elena Tamburini, and with the help of Rotondi and Argenti, she has published[25] a restitution, with a floor-plan and two elevations, of the theatre Fontana built for private spectacles, namely *commedie* and *dramma per musica* by Bernardo Pasquini and other composers. The restitution is based on the collection of archives, accounts for the expenses, building and refurbishment. Tamburini also publishes in the same study a collection of drawings that could be the most comprehensive still existing for a 17th century theatre. My 3D model is based on these pages, but a more accurate restitution of all the machines and decorations will be possible in the future (fig. 4). As said, the priority here is understanding the Court of France. This little court theatre, with an auditorium of about 12 meters long and 9 meters high max, a stage of 10 meters deep and 6 meters wide, was very similar to the size of future little French court theatres in the 18th century. Considering the theme of this paper, the most interesting fact is the restituted range of three successive set of wings, *prima scena*, *secunda scena*, *terzia scena*, as for bigger Tordinona or Pergola: three oblique wings, three shorter *rette* wings, and four longer *rette* plans for the back stage, all separated by (sliding?) props on all the width of the stage[26]. In the Soane series, two other Fontana's drawings related to d'Alibert's projects can be found, and have been studied by Sergio Rotondi[27]. The first one set a theatre near Via Corso, in the 1670s, the second one Via Margutta, likely in 1690. Clearly, the Via Margutta project is related to the concept of rebuilding entirely Tordinona, with a stage on a wide scale, six pairs of oblique wings followed by two stages (without details). The Via Corso project features more archaic plan for the auditorium, similar to the first Tordinona, but the stage looks based on a greater scale, with the first five pairs of oblique wings. Outside Rome, some theatres are fitted with stages analog to Fontana's concepts. As soon as 1657, the Teatro alla Pergola in Florence had a stage with first pairs of oblique wings, and the same disposal was kept in the 1689 extension, with a far deeper stage and an attested range of *prima scena* (five pairs of oblique wings), *secunda scena*, *terzia scena*[28]. We offer a first rough restitution for this second version (fig. 5). In Siena, l'Accademia degli Intronati built a theatre in 1669-1670, closer to the future Teatro Colonna with a *prima scena* of three pairs of oblique

wings and a *secunda* of three pairs of *rette*, or even to the Bernini's theatre in Palazzio Barberini[29]. Three treatises are illustrated by plates with similar stages, and even give elevations. Andrea Pozzo's theatre is the most known, and we give a 3D model after his figures (fig. 6). Clearly, it is a theatre designed for drama and plain musical forms, of average size, with the same structure of three *scene*: the first is a range of six pairs of oblique wings, but the depth of the stage is not impressive. The whole theatre is accompanied by captions, detailed text, and figures for designing the decorations on the stage, two on a smaller size (only four pairs of oblique wings)[30]. The familiarity of this master of perspective in documenting the design of the stage, and the correspondence with Fontana's geometrical research as it appears on his and Juvarra's drawings, is obvious[31]. Troili's work is not so well known, yet he gives the way for designing the *prospettiva* of oblique wings, and how to solve the difficulties[32]. Oblique wings also appears on a few layouts, in Carapecchia's manuscript[33], on a floor-plan for San Giovanni and Paolo in Venice[34], and for a theatre close to the Teatro di Gaetani in Venice[35]. Most of them only show oblique wings. While later in the 18th century oblique wings are still used here and there[36], in France – as far as I know – they are obsolete very soon, already in the 1670s, the Salle des Machines being an exception. Previously, ten years earlier, Louis Le Vau designed projects for private court theatre in the Louvre with straight wings, which would become the rule in France. However, the Tordinona 2 theatre is immediately seen in 1695 as the most perfect theatre in Rome, and maybe in Europe. In 1696, La Teulière, French director of the *Académie*, asks Fontana to give him as soon as possible the engravings the architect was about to publish, in order to send them to Paris[37]. The question is why – as a scholarship reference? Or as a model for new theatres in Paris, the Opera, or the Salle des Ballets in Versailles? During the last thirty years of the 17th century, and up to Louis XIV's death, and even later... up to the 1760s, building a modern theatre, for the Académie Royale de Musique, and for Versailles, was regularly delayed. A last comment, the Roman model, as the French one, do not use the rear pit for machines, while it is attested in the Venitian Burnacini's Teater auf der Cortina in Vienna, for the performance of *Il pomo d'oro* in 1668 and the following operas[38].

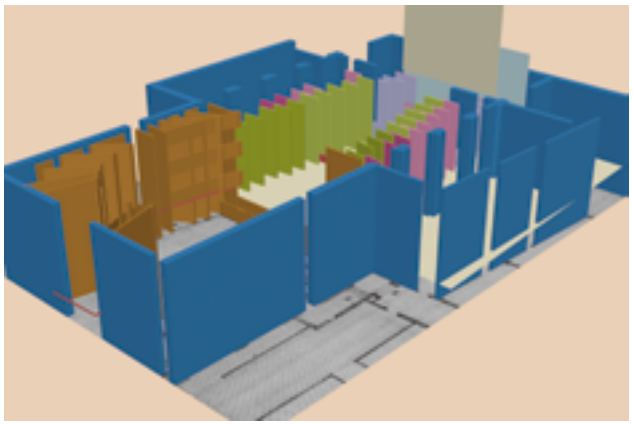
What do we learn from our 3D models of these restituted stages?

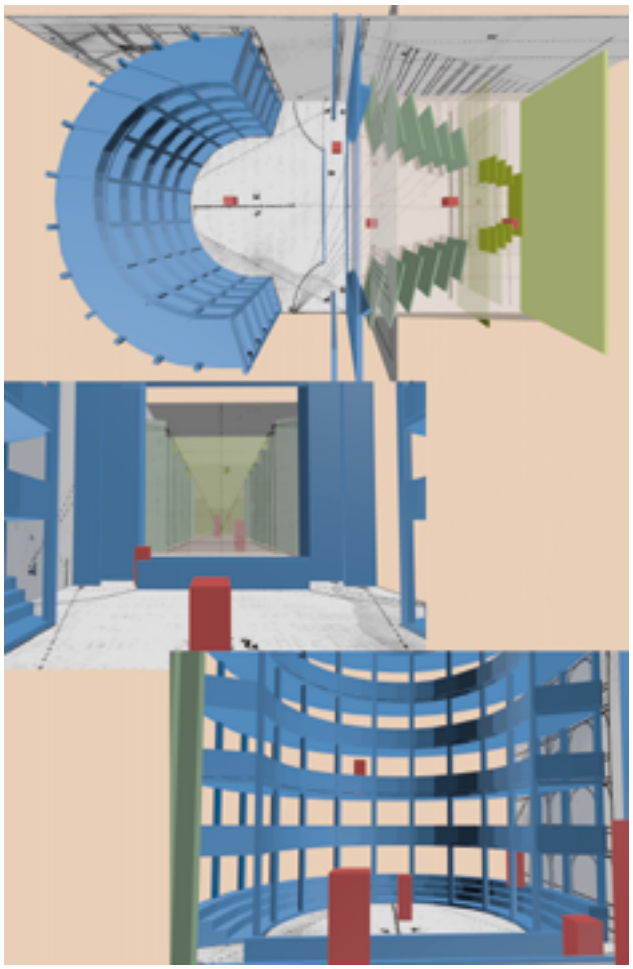
The virtual models displayed during the presentation of this paper allow researchers to explore, by walking through in real time, all the modeled areas of the building, and experiment all the points of view, including the spectators looking at the Queen, or the way an actor or a singer could look and address his gesture to the audience. Even the orchestra area can be explored from a musicologist's point of view. A selection of still renderings and screen captures gives the reader some preview of what the virtualization can offer in terms of enhancing the research. When these models will be completed, a fully textured and lit version will be available to the wider public. This will provide a



4. *Teatro Colonna, 3D model after restitution by Tamburini-Rotondi-Argenti. Screen captures of realtime walkthrough inside the 3D model with Autodesk Naviswork Manage 2015. Arbitrary colors. The blocks and the volume occupied by performer on the stage.*

documentation for understanding the scenic art during the second half of the 17th century in Italy, and restitute lost buildings of academies and Roman aristocracy. From this range of models, the first conclusion is that the Teatro Colonna (restituted without any original floor-plans, but after archives analyzed by Elena Tamburini), the Teatro alla Pergola, and the theatre designed by Pozzo, are all excellent, in terms of visibility, easiness for playing, etc. The project for a free-standing building, Tordinona 2, as documented by Juvarra and Adelcrantz, is clearly a gorgeous edifice, in terms of practicability, with its semi-circular design inspired by antique buildings, and a spacious stage (which was one of the problems specific to the Salle des Machines, not enough wide). The general shape of the auditorium anticipates, one century in advance, the shape of a theatre like the recently renewed Teatro sociale in Bergamo, without the proscenium boxes indeed, and closer, the Teatro d'Alibert. However, it was surprising to discover the width of the opening, about 80 palmi, 17,80 m, and the induced problem of the height of the wings. No known wings used during the Ancient Regime (archives, remains) are higher than 7-8 meters, enabling them to be removed quickly and easily, and providing the moving of decorations in safe mode. The problem is open, and I hope to give better proposals in the future. The actually built Tordinona 2, with a narrower stage than the "concept" project (13 m in 1695, 56 palmi after captions in Soane 35, 13m in the following layout of the 18th century), does not seem to be problematic, and the first modeling confirms enthusiast reactions by French visitors to Rome. Clearly, the auditorium





Dall'alto: 5. *Teatro alla Pergola 2. Arbitrary colors.* In basso: 6. *Pozzo's theatre. Pasting in the 3D model of the diagram for drawing the perspective of oblique wings, Figura 74; arbitrary colors. The blocks show the volume occupied by human body.*

and the stage had no counterpart in France. Sergio Rotondi qualifies the great project for a reconstructed Tordinona, «*inventione*», according to Adelcrantz's words, «Le théâtre «baroque» était ramené à une unité et à une concision architecturale de type «classique»[39]. The French sentence is a quotation from Rotondi's paper, and the words "baroque" and "classique" are used with quotes in the original. Indeed, but the stage was quite different. In an uninterrupted process, the stages Fontana designed for the Tordinona 1a, 1b, and 2 are quite conservative. When the theatre becomes larger, he manages solutions in order to achieve the best optical effect, by the sequence of oblique and straight elements, and even, in the final state, by graduated oblique wings – the aim is clearly, after the caption transmitted by Adelcrantz, to conceive a polyvalent stage. The result is not so convincing, with a sequence of separate machines and finally contrasting areas. For most theatres, in the mid-18th century, the baroque machines have disappeared, replaced by a unique comprehensive machinery more or less normalized, and a few lighter machines, while the stage became less and less deep. Pergola 3 and Tordinona 3 are proofs of this obsolescence[40]. However, this normalized and simplified structure will be enough adaptive to stage the whole process of scenography evolution up to the beginning of the 20th century.

Can we speak of a Roman school when speaking about Fontana's theatrical work?

While divergences between Italian artists themselves have been noticed, – Gaspare Vigarani *vs* Torelli, Bernini *vs* Vigarani father and son, borrowings and influences are obvious, both in Italy and in France. Louis Le Vau suggests for the Prince and the City a wider stage, as deep as Gaspare Vigarani's Salle des Machines in 1659, but more functional[41], and smaller theatres destined to comedies, and close to Bernini's aesthetics. Carlo Vigarani designs for *Psyché* a scenic device probably after the great opera stages in Italy, such as Pergola, and the same is true for the first projects of a Salle des Ballets in Versailles, which look at Tordinona 1, and an opera in Paris with at least an Italian backstage behind the walls. The Tordinona 2 was of great interest for the French Academy, and Hardouin Mansart remembers the three Italian stages, *prima, secunda*, *tertia*. On a more general view, the succession of the three stages and the use of different types of wings and sliding devices is not really documented, as all the sources here used were drawn in the years 1660. Even worse, the origin of the oblique wings is not sure, even though scholars affirm their presence in the Venetian public operas. In my opinion, the model of the stage in two or more successive and separated areas with their own mechanisms and ways of creating the perspective could be the Renaissance stage, first humanistic and court related, later transposed to a permanent stage linked to a fixed repertory. Criteria for a classification of stages could be the destination, a light stage with few machines et scenic effects, not much dancing, and a greater scale stage for operas with change of decorations, machines, and, finally, court operas where the Prince himself (and Court) dances. In this way, we must emphasize Fontana's versatility, his projects describing both great stages for operas, and more intimate stages as the one at Teatro Colonna. Finally, within the circle of Fontana's relationships, French or persons who had connections with France were numerous. Maria Mancini, who married the *contestabile* Lorenzo Onofrio Colonna, played certainly an important part in the creation of the permanent public theatre of Tordinona (she was

a theatre, music and opera fanatic, and is pictured as Armida in a painting from Palazzo Colonna). Giacomo d'Alibert was stage contractor and played a leading role for the opening of Tordinona 2, after having scheduled theatres in via Corso and Via Margutta. Years before, Bernini's company had an important influence on the development of French stage design. In a further study, it could be fructuous to examine the cultural exchanges, which could give more information about the French stages during Louis XIV's reign. With only three preserved plans for Siena and the three for La Pergola, the Fontana *corpus*, consisting of drawings from his own hands and copies by Juvarra, Carapecchia and Adelcrantz, is unquestionably the most comprehensive set of drawings providing documentation for the history of the Italian stage during the second half of the 17th century. In a context of studies dedicated to the architect's work, one must acknowledge the importance of all Carlo Fontana's theatrical designs that still exist, from his own hand, or copied by students. The set is clearly different from most of the graphic documents produced by him and his studio, as it shows architect's research, with visible steps towards geometric systematization and growing importance of the perspective. Fontana had extensive knowledge of what was necessary for a perfect performance, either dramatic or lyric. He can be defined as heir of the Renaissance architects who invented the modern scenic spaces, such as Peruzzi and Serlio. He also appears close to Andrea Pozzo's expertise: the methodology of designing a stage with the right perspective using oblique and straight wings is the same in Pozzo's text and figures, and in Fontana's projects.

Chronology

Florence, Pergola

1657-1661: Pergola 1, 3 pairs of *obl.* wings +backstage (or 5 pairs of *obl.* wings)

1689: Pergola 2, *Il Greco in Troia*, 5 pairs of *obl.* wings +5 *r.*, + 1 backstage

1719-1720 (?): Pergola 3, *r.* wings

1726-1734: enlargement

1738-1746: Stage decorations from Nancy Francesco Bibiena's Ducal opera are reused

Rome, Tordinona

1669: Tordinona 1a, 4 pairs of *obl.* wings

1670: Tordinona1b, Back stage over the Tiber, 4 wings added

1670-1675: Fontana's projects for Tordinona 2

1678: Public theatres forbidden up to 1690

1689 (19th apr.): Queen Christine's death

1689: Carapecchia visits Tordinona and draws the floor-plan of the stage.

1690: End of interdiction for public theatres in Rome

1695: Tordinona 2, 4 or 5 pairs of *obl.* wings + 2 backstages

1697: closed

1704-1714: Copies by Juvarra in Roma

1704-1714: Copy by Adelcrantz

1733-1734: Tordinona 3 by Gregorini and Passalacqua, 4 (6?) pairs of *r.* wings

Rome, Piccolo Colonna

1682-1690: 3 pairs of obl. wings +3 pairs of r wings + backstage

1693-1734: Unused most of the time

Paris, Salle des Machines

1659-1662: *Ercole amante* 8 pairs of *obl.* wings.

1669-1675: unused

1671: *Psyché* same plus 2 extra back stages.

1672-1718: unused

1719-1720 (?): New stage with wings and one pair of *obl.* wings?

Varia

1670: Siena, Teatro dell'Accademia degli Intronati, 3 pairs of *obl.* wings + 3 pairs *r.* wings

1670-1675: Fontana's project for Teatro Via Corso, Rome, 5 pairs of *obl.* wings + 2 backstages

1672: Troili *obl.* wings

1678: Venice, Teatro SS. Giovanni e Paolo 5 pairs *obl.* Wings

1688: C. Motta , no *obl.*wings

1689: Carapecchia (1689-91), floor-plan of Tordinona 1 with backstage; theatre for a *camera regia* , 4 *obl.* wings, and Marcello de Rosis theat. in Pal. Sant'Onofrio, 4 *obl.* wings + a curved backdrop, a personal project, 3 pairs of *obl.* wings + 2 backstages.

1690: Fontana's project for Teatro Via Margutta Rome, 6 pairs of *obl.* wings + 2 backstages, after Tordinona project ?

1693: Pozzo 6 pairs of *obl.* wings + backstage *r* wings

1718: L. Chr. Sturm, *Civil Baukunst* 6 pairs *obl.* + backstage, likely after Pozzo

Note

1 See P. Bjurström, *Feast and theatre in Queen Christina's Rome*, Stockholm 1966; S. Rotondi, *Il Teatro Tordinona. Storia, progetti, architettura*, Roma 1987; *Scenotecnica Barocca. Costruzione de' Teatri e Machine Teatrali di Fabrizio Carini Motta (1688) e Pratica delle machine de' Teatri di Romano Carapecchia (1689-91)*, introduzione e cura di E. Tamburini, Roma 1994 and A. Barghini, *Juvarra a Roma*, Torino 1994.

2 Our dissertation in progress at École Pratique des Hautes Études (EPHE), Paris, virtual restitution of French Court theatres, tutor Sabine Frommel.

3 Some folios are not digitalized, and since the digitalization campaign, the originals are not available for consulting!

4 E. Tamburini, *Due teatri per il principe. Studi sulla commitenza teatrale di Lorenzo Onofrio-Colonna (1659-1689) Con un'ipotesi di ricostruzione del teatro "piccolo" elaborata in collaborazione con Sergio Rotondi*, Roma 1997.

5 We shall quote the three Tor di Nona by the code Tordinona 1a (1669), Tordinona 1b (1670-1671), Tordinona 2 (1695), Tordinona 3 (1733); same for the Teatro della Pergola; please report to: M. De Angelis-E. Garbero Zorzi, *Lo 'spettacolo maraviglioso': il Teatro della Pergola; l'opera a Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, 2000), Firenze 2000.

6 For a comprehensive study of Tor di Nona, please report to Rotondi, *Il Teatro Tordinona*, cit.; Id. (fr. tr. by A. Surgers), *L'architecture théâtrale et l'espace urbain dans la recherche de Carlo Fontana*, in *Les Lieux du spectacle dans l'Europe du XVII^e siècle, Actes du Colloque du Centre de recherches sur le XVII^e siècle européen* (Bordeaux 2004), Tübingen 2006, Biblio 17, volume 165, pp.153-171, 2006, and Bjurström, *Feast and theatre*, cit.

7 National Museum, Stockholm, THC 8509.

8 Most recent studies in *Colloque Vigarani*: E. Tamburini, *Culturale materiale del teatro; le technice scenografiche di Bernini e quelle dei Vigarani*, in *Gaspare e Carlo Vigarani, Dalla Corte degli*

Este a quella di Luigi XIV, a cura di W. Baricchi e J. de La Gorce, Versailles 2009, pp. 96-112; S. Rotondi, *L'architettura del teatro; le concezioni romana e lombarda a confronto*, in *Gaspare e Carlo Vigarani*, cit., pp.195-199; D. Del Pesco, *Gian Lorenzo Bernini e Carlo Vigarani alla corte di Luigi XIV*, in *Gaspare e Carlo Vigarani*, cit., pp.205-218.

9 F-PAN O[1] 1683 n. 292, c. 1664-1665.

10 F-PAN VA LIX n. 10.

11 There are slight differences between the two copies, mainly for the outside of the semi-circular part, the stairs, the openings in the rectangular part (the stage). The shape of the two first couple of pillars is different, oblique in Adelcrantz, perpendicular in Juvarra. The wash drawing of the pairs of wings is not exactly the same. Obviously, the two copies refer to two original variations of the same project.

12 I would like to thank the participants at the conference for pointing this out to me.

13 Our paper at the workshop Technologies *of Spectacle. Knowledge Transfer in Early Modern Theater Cultures* 14 nov. 2014, University of Amsterdam (unpublished), with virtual restitutions of the stage in the Uffizi, after new manuscript sources studied during the workshop.

14 Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, UA 269r.

15 Bjurström, *Feast and theatre*, cit., pp. 110-111.

16 The stage floor could have been modified in 1671.

17 Stockholm, National Museum, THC 8503.

18 Ivi, 8894.

19 D. Del Pesco, *Bernini in Francia*, Napoli 2007, and E. Tamburini, *Gian Lorenzo Bernini e il teatro dell'Arte*, Firenze 2012.

20 P-BN Estampes HA- 18 (A, 1) -FT 4; contract from 1661.

21 Rotondi, *L'architecture théâtrale et l'espace urbain*, cit., p. 154: «l'inclinaison des châssis par rapport à l'axe de la scène constituait une nouveauté absolue: cette solution fut inventée par Fontana pour éviter les "découvertes"». Likely after Bjurström, *Feast and theatre*, cit., p.110 (but about Adelcrantz's copy) «Fontana adopted certain ideas for preventing the audience from seing in between the wings by setting these at an angle. However, he produced an independant solution by arranging the wings so that they gradually became more parallel to the background the closer they stood to this».

22 *Scenotecnica Barocca*, cit., pp. 71 ff., fig.20 (ms. c.122), «Originale. Pianta del teatro di Tordinona presa da me Romano Carapecchia in ordine del Signor Cavaglieri fontana dove ne ebi la assistenza per il detto teatro. 1689». In the same manuscript, Carapecchia draws a similar floor-plan for another stage, fig.26 (ms. c.127). See also: R.F. Carapecchia, *Disegni d'architettura del Com. Carapecchia. Riposti in cancellaria per ordine di S. Em.,* ms, f. 112-129, Conway Library, Courtauld Institute of Art, London, Witt Coll. 4649.

23 Archivio di Stato di Roma, Atti Perelli, 1670, Uff.25, prot. 346, c. 242, Rotondi, *Il Teatro Tordinona*, cit., fig. 9.

24 Rotondi, *L'architecture théâtrale et l'espace urbain*, cit., p. 160 «Une autre nouveauté importante concernait le plan de la salle: il n'était plus évasé, mais refermé vers la scène. Cette solution permettait à la salle d'accompagner le «canal perspectif» des châssis et du décor en perspective: elle offrait ainsi une meilleure visibilité».

25 E. Tamburini, *Due teatri per il principe. Studi sulla commitenza teatrale di Lorenzo Onofrio-Colonna (1659-1689) Con un'ipotesi di ricostruzione del teatro "piccolo" elaborata in collaborazione con Sergio Rotondi*, Roma 1997, pp. 397-401.

26 Tamburini (*Due teatri per il principe*, cit.) discusses the proposed arrangement of the stage pp.308 ff. One of the difficulties found in our documents is the use of unclear words.

27 C. Fontana, drawings, Sir John Soane's Museum, London, AL5B, vol. 117,13 and 31; Rotondi, *Il Teatro Tordinona*, cit.; Id., *L'architecture théâtrale et l'espace urbain*, cit.

28 Soane vol. 115, 32.

29 Tamburini's paper in this Congress.

30 A. Pozzo, *Prospettiva de' pittori e architecti*, Rome 1693, figg. 72-75.

31 We consider that Sturm's figures are a copy, with slight modifications, after Andrea Pozzo, inserted in what is the first Sturm's interest, the civilian building.

32 Op. 48-49. On Troili, see also: D.H. Ogden, *The Italian Baroque Stage, Documents by Giulio Troili, Andrea Pozzo, Ferdinando Galli-Bibiena, Baldassare Orsini*, University of California Press, 1978. But his book too: G. Troili, *Paradossi per praticare la prospettiva*, Bologna 1672.

33 *Scenotecnica Barocca*, cit., figg. 21, 23, 24, 26 and comments.

34 Soane AL5B, 31. The 18th c. Schouwburg in Amsterdam, with its complex graduation of oblique wings is a case *per se*, it could be uneasy to pin the Italian influence from the memory of the former theatre.

35 Soane B(M) 119, 9250.

36 Remains of decorations in Lambach, Austria, cf. etching of Pantalone and Pandora by Puschner for G. Lambranzi, *Neue und Curieuse Tantz Schul*, Nürnberg 1716.

37 Rotondi, *Il Teatro Tordinona*, cit., p. 66, n. 50.

38 P. Fleishacker's restitution and our paper with a 3D model, 16th Biennial International Conference on baroque music, Salzburg 2014 (unpublished).

39 Rotondi, *L'architecture théâtrale et l'espace urbain*, cit., p. 162.

40 Pergola and TdN3 were fitted only with straight wings, and the decorations from Bibiena's opera in Nancy could be used.

41 Paris, Musée du Louvre, ArtsGraph, rec. Louvre T1, f. 21.

L'AMBIZIONE DELL'ARCHITETTO:
PROGETTI E ARCHITETTURE PER LASCIARE UN SEGNO

Chiesa di Santa Maria Maddalena, Roma. Fotografia O. Savio.

«La Maestria di eccellenti artefici»
Note a margine di un rilievo della Cappella Cybo di Carlo Fontana

Fabio Colonnese

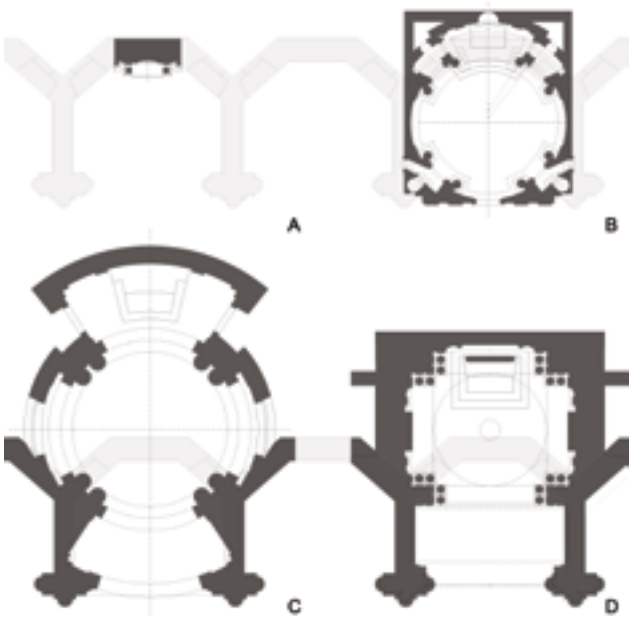
Da più di quarant'anni gli studi di Hellmut Hager su Carlo Fontana contribuiscono a definire il profilo storico dell'architetto tardo-barocco e ad alimentare nuovi approfondimenti sulle sue opere. In particolare la disamina condotta da Hager nel 1974 sulla Cappella Cybo[1], successivamente integrata da ulteriori documenti e osservazioni[2], ha avuto il merito di sottolineare l'attenzione dell'artista nei confronti degli esiti percettivi della propria architettura. D'altro canto gli artisti della seconda metà del XVII secolo, che si dividevano continuamente tra le arti figurative e gli spettacoli teatrali, si dibattevano pure tra il predomino del punto di vista fisso, che li convinse spesso ad affrontare lo studio e l'applicazione in edifici sacri e secolari di anamorfosi e prospettive solide[3], e il fascino narrativo della coreografia ossia dell'indirizzare i propri spettatori lungo un percorso di progressivo disvelamento del proprio apparato architettonico[4]. La Cappella Cybo, sia nella sua versione costruita che nelle versioni che sono state identificate come sue fasi progettuali o come vere e proprie alternative, sembra esprimere tutta la tensione di questa contraddizione, sia perché concepita come una vera *chiesa nella chiesa*, sia perché alcuni disegni attribuibili a Fontana riportano le tracce delle proprie considerazioni percettive. La realizzazione di un rilievo[5], recentemente integrato anche con tecniche laser, sia dell'ambiente interno che della cupola esterna e il ridisegno contestualizzato dei documenti grafici associabili all'iter progettuale della cappella e alla sua diffusione *post operam*, consentono di verificare le intuizioni di Hager sul dispositivo prospettico, di stabilire alcuni aspetti modulari della cappella e di valutarne la ricezione storica.

Cenni storici

La chiesa di Santa Maria del Popolo (fig. 1) ebbe origine da una piccola cappella eretta da Pasquale II nel 1099, forse in ringraziamento per la liberazione del Santo Sepolcro, sul mausoleo dei Domizi, dove era stato sepolto Nerone. Papa Gregorio IX ne favorì l'ampliamento nel 1227; nel 1250 il complesso passò agli Agostiniani della Tuscia e nel 1472 a quelli della Congregazione Lombarda, che impressero all'edificio un carattere *settentrionale*, ancora oggi apprezzabile nelle cornici in cotto, nella matrice ottagonale delle cappelle e nella forma conica del campanile. I lavori voluti da Sisto V e diretti da Baccio Pontelli, si avvalsero dei contributi di molti prelati: assieme a Basso della Rovere, Millini e Monte Mirabile, Lorenzo Mari Cybo, eletto cardinale nel 1483 dallo zio Innocenzo VIII, si assicurò in questo modo la seconda cappella sul fianco destro della chiesa e vi fece costruire

1. *Chiesa di Santa Maria del Popolo: al centro il volume della Cappella Cybo; in alto uno stralcio della pianta della chiesa (J.P. Letarouilly,* Edifices de Rome Moderne, *Novara 1992, pl. 233).*

il proprio sepolcro murario, nel quale fu sepolto alla sua morte nel 1503. Un disegno conservato a Windsor[6] descrive il sepolcro come un sarcofago sormontato da un arco sostenuto da due pilastri ornati di sculture – oggi parzialmente conservato nella chiesa di San Crisogono – che racchiudeva un affresco del Pinturicchio. Dopo alcuni passaggi di proprietà all'interno della famiglia, la cappella fu ceduta nel 1605 da Ansaldo Mari ad Alderano Cybo-Malaspina, principe del Sacro Romano Impero e di Massa, ma di essa si occupò soprattutto il giovane Alderano Cybo (1613-1700). Cresciuto tra le raffinate opere della collezione di famiglia, sparse tra i possedimenti a Massa e Genova, Alderano fu immediatamente indirizzato alla carriera ecclesiastica e intorno al 1640 giunse a Roma in compagnia del fratello Odoardo, per risiedere nel loro palazzo in piazza Navona. Nonostante gli impegni da prelato e giurista, egli si lasciò rapire dal fascino dei *Mirabilia Urbis*, esplorando chiese e catacombe. Entrò in contatto con gli ambienti artistici romani e divenne rapidamente esperto di oggetti sacri: egli era infatti in costante ricerca di antichità e reliquie da inviare ai familiari di Massa, che accompagnava con indicazioni e perfino disegni circa la loro corretta disposizione nelle chiese della città toscana. Conobbe presto Gian Lorenzo Bernini e negli anni successivi probabilmente ne frequentò l'atelier, riuscendo ad accaparrarsi uno dei suoi allievi, Carlo Pellegrini, per alcuni lavori da svolgere a Massa. Poco dopo la nomina a Segretario di Stato di Innocenzo X nel 1676, le imprese artistiche e immobiliari di Alderano Cybo crebbero e intorno al 1677 commissionò a Gian



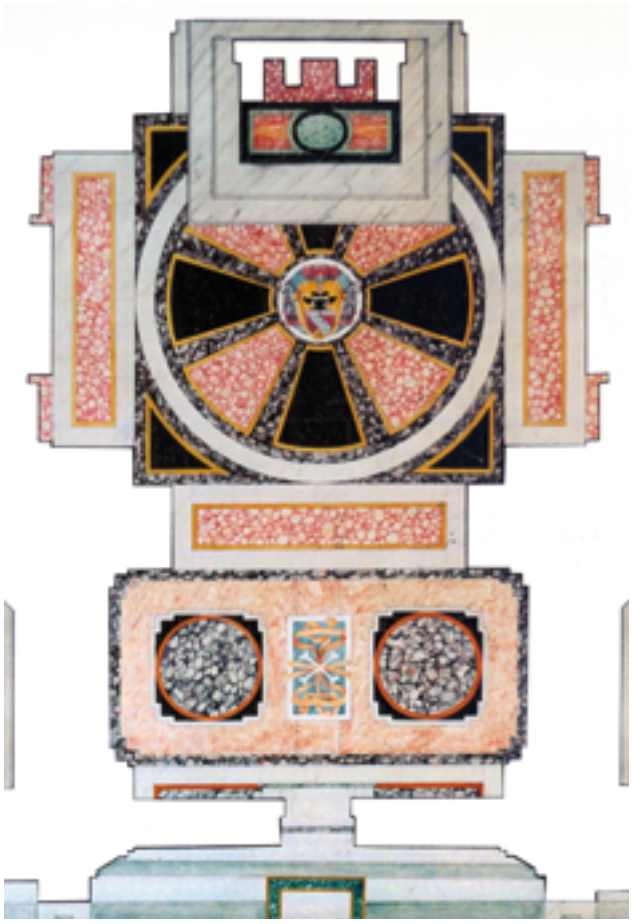
2. *C. Fontana, Cappella Cybo (1682-87), sequenza delle piante di progetto:* A. *Ricostruzione planimetrica dal disegno Windsor Castle, Royal Collection (RCIN 970334, RL11740);* B. *Ridisegno dalla pianta Oxford (AM, WA1944.102.02);* C. *Ridisegno dalla pianta Lanciani (BIASA, Ms. Lanciani 101); D. Ricostruzione planimetrica dalla sezione (Firenze, Uffizi, Disegni, 3189 A).*

Lorenzo Bernini il rifacimento della cappella di famiglia in Santa Maria del Popolo. Nel frattempo ordinò il distacco dell'affresco di Pinturicchio con la Madonna in trono e il suo trasferimento a Massa allo scopo di arricchire la nuova Cappella dei Principi nella chiesa di San Francesco[7]. Il Cavaliere ebbe appena il tempo di impostare uno schema oggi perduto e forse raffigurato in un disegno conservato a Windsor, associato alla Cappella Cybo esclusivamente per il testo che lo accompagna[8] e quindi probabilmente attribuibile ad Antonio Valeri, l'allievo di Bernini a cui passò il progetto dopo la sua morte nel novembre del 1680. Il disegno mostra il sepolcro di un cardinale tra due colonne che sorreggono un timpano triangolare sotto un arco o, forse, una volta a botte. Una ricostruzione della pianta è stata qui redatta (fig. 2A), a partire dall'ipotesi che, in prima battuta, fosse stato richiesto un monumento con cui sostituire quello vecchio e che quindi la sua larghezza coincida con quella della parete di fondo della vecchia cappella poligonale. In questo modo l'arco superiore corrisponde approssimativamente all'altezza degli archi delle altre cappelle[9]. D'altro canto il disegno lascia adito alla possibilità di una cappella concava, sull'esempio della Cappella Poli realizzata da Bernini in San Crisogono pochi anni prima, che avrebbe dato l'impulso a Fontana per il suo progetto circolare[10].

Il primo progetto: il disegno Lanciani e il disegno Oxford

Dopo Antonio Valeri, l'incarico passò, per ragioni da chiarire, a Carlo Fontana che nell'arco di cinque anni, dal 1682 al 1687, completò la sontuosa cappella a pseudo-croce greca totalmente rivestita in marmo (fig. 3). Quando ricevette l'incarico, Fontana aveva già costruito la Cattedrale di Montefiascone (1670-1674) e, dopo la morte di Carlo Rainaldi, stava concludendo il cantiere di Santa Maria di Monte Santo in Piazza del Popolo, mentre aveva iniziato a dedicarsi al progetto per una chiesa da realizzarsi nel Colosseo. Il primo progetto di Fontana per la cappella era però diverso da quello realizzato. Esso è stato identificato da Hager in una pianta conservata nella collezione Lanciani[11] che è facilmente collocabile sulla pianta della chiesa grazie alla presenza della traccia muraria della precedente cappella poligonale (fig. 2C). Il disegno descrive una cappella radiale articolata in tre vani principali lungo un asse longitudinale all'ingresso. Il vano dell'altare è appena più profondo di quello d'ingresso ma entrambi hanno una pianta a forma di settore di corona circolare delimitata da murature allineate a raggi irradiati dal centro della cappella e ad archi di circonferenza concentrici al perimetro circolare del vano centrale, il cui diametro è pari alla larghezza totale della cappella precedente (circa 28 palmi). Altri settori di corona circolare definiscono le espansioni trasversali del vano centrale. Colonne binate parzialmente alveolate nei quattro setti concavi posti sulle ideali diagonali del vano centrale, avrebbero probabilmente sorretto una cupola su tamburo ma non è chiaro se tale apparato sarebbe stato raccordato da pennacchi sferici, come ipotizzato da Hager in una sua ricostruzione[12] oppure direttamente appoggiato sull'anello della trabeazione, come sono più propenso a pensare. Il progetto è ambizioso sotto vari aspetti,

3. *Cappella Cybo, pianta di rilievo dei pavimenti e abaco dei marmi.*



primo fra tutti quello dimensionale: l'ambiente è lungo 55 palmi, come quello realizzato; presenta una cupola di 35 palmi di diametro, contro i 25 di quella realizzata, e più della metà della sua superficie eccede lo spazio definito dal perimetro poligonale della cappella esistente. Il perimetro del vano di ingresso e del vano centrale sono parzialmente scavati nelle murature di divisione dalle cappelle limitrofe, con apposite strombature per incanalare la luce nelle finestre centrali. Altre finestre nascoste avrebbero illuminato *alla bernina* l'altare maggiore sul fondo. Secondariamente esso è ambizioso da un punto di vista formale, ispirandosi sia al primo progetto dei Santi Luca e Martina di Pietro da Cortona che alla Cappella Lancellotti di Giovanni Antonio De Rossi del 1680[13]. Forse ai committenti il progetto apparve perfino troppo innovativo e caratterizzato da valori squisitamente architettonici. Come notato da Bentivoglio e Valtieri, tale soluzione, «per quanto brillante e funzionalmente risolta in pianta, avrebbe creato problemi tecnici nella costruzione in elevazione; inoltre non si prestava ad una ricca ornamentazione, proprio per il deciso ed essenziale segno della sua planimetria»[14]. Un altro schema circolare, conservato ad Oxford[15], è stato individuato da Hager e può essere associato alle vicende progettuali della cappella. Recentemente Giovanni Santucci ha confermato tale attribuzione ipotizzando che si tratti di una precoce versione del primo progetto[16]. In questa pianta circolare il vano di ingresso è soppresso per ridurre la profondità complessiva e la cappella viene parzialmente chiusa da una quarta parete articolata da paraste che ne limita l'ingresso ad una stretta apertura, avanzando fin dentro la navata laterale. Le colonne binate sulle diagonali sotto la cupola si allontanano reciprocamente per rivelare l'accesso a quattro vani di servizio che servono pure al collegamento con le cappelle limitrofe. Santucci ha messo in evidenza come alcuni elementi che sembrerebbero allontanare il disegno dalla commissione per i Cybo siano in realtà dovuti ad interventi di abbellimento grafico successivi che hanno travisato il disegno originale sottostante, alterando, ad esempio, il passaggio di sinistra o murando l'arco della cappella di destra. L'analisi del disegno attraverso la sua riproduzione digitale e il suo ridisegno (fig. 2B) ha rivelato alcuni elementi di difformità rispetto alla simmetria perfetta che appare al primo sguardo. Gli assi radiali che individuano i centri delle colonne, che sembrerebbero essere disposti a 30° rispetto agli assi principali della cappella, formano invece angoli che variano dai 28 ai 32 gradi, peraltro diversi tra la metà di sinistra e quella di destra, come se l'autore avesse testato piccole variazioni geometriche per accentuare certe gerarchie visive.

L'analisi del disegno ha pure rivelato l'esistenza di un secondo centro spostato verso l'altare e di alcuni segni e allineamenti delle murature che sembrano distaccarsi in modo impercettibile rispetto alle radiali principali, come ad assecondare il punto di vista di un osservatore che gradualmente si avvicina all'altare. Pur rimandando ad altra sede la verifica di tali osservazioni, tale fatto farebbe pensare ad una ibridazione della matrice circolare con quella ovale allo scopo di accompagnare otticamente il percorso verso l'altare, secondo una sensibilità che si ritrova, ad esempio, nel Sant'Andrea di Bernini[17]. Resta però qualche dubbio sulla effettiva appartenenza del disegno al processo progettuale per la Cappella Cybo. A differenza della pianta Lanciani, il perimetro della pianta Oxford non si inserisce facilmente nello schema planimetrico dettato dalle murature preesistenti. Inoltre la dimensione della cupola di 33 palmi riscontrata da Hager[18], sembra incompatibile con lo spazio a disposizione nella cappella. La nostra soluzione, nella quale sono state corrette le manomissioni più evidenti, si basa sugli allineanti delle murature e permette di ottenere una cupola dal diametro di 25 palmi, esattamente come quella realizzata. È bene sottolineare che i due principali elementi di riferimento presenti nel disegno (la muratura indicata a tratteggio e i circoli delle semicolonne lungo la navata laterale, che appaiono *interpretati* come vani circolari) forniscono soluzioni contraddittorie, evidentemente a causa dello stato di compromissione grafica del documento volta ad una sua conversione da soluzione specifica per la Cappella Cybo a progetto di valore più generale.

In conclusione, è possibile affermare che queste due soluzioni esprimono soprattutto due elementi in comune: la volontà di articolare gli spazi della cappella in forma di settori di corona circolare che echeggiano un vano cilindrico che fosse il più ampio possibile per competere con la Cappella Chigi, e di poggiare il tamburo della cupola direttamente su colonne libere, o quasi. È questo, in particolare un tema che era stato riportato alla ribalta dai progetti di Francesco Borromini per l'irrealizzato mausoleo di Innocenzo X Pamphilj presso la chiesa della Vallicella e per la chiesa di Sant'Agnese in Agone, e ripreso da Carlo Rainaldi in varie proposte di architetture ecclesiali[19]. Carlo Fontana potrebbe aver ricevuto stimoli in tal senso proprio dai progetti rainaldeschi per le chiese di Piazza del Popolo, lavorando a contatto col maestro tra il 1674 e il 1677, anno della sua morte, e concludendone il cantiere negli anni successivi. Occorreva sfogliare il tamburo in due piani in modo da separarne il ruolo estetico da quello statico ed eliminare i pennacchi per evitare la complicazione di aprire archi in curva: un problema che però Fontana sembra disposto ad affrontare nella Cappella Cybo, in particolare nel disegno Oxford, dove la proiezione delle cornici dichiara la presenza di archi in corrispondenza sia dell'asse longitudinale che di quello trasversale.

La cappella realizzata

Hellmut Hager ha ipotizzato un diretto collegamento tra un progetto a croce greca elaborato da Fontana al tempo della sua collaborazione con Carlo Rainaldi nelle chiese di Piazza del Popolo, e il progetto realizzato per la Cappella Cybo[20]. Adeguatamente ridotta di scala, la cappella si configurerebbe così come un modello della chiesa non realizzata. Comunque si sia arrivati alla soluzione, è certo che Fontana interpretò i desideri di Alderano, realizzando una cappella in grado di reggere il confronto con la contrapposta Cappella Chigi sulla navata sinistra della chiesa, andando quasi a costituire un secondo monumentale transetto, peraltro più profondo di quello *ufficiale*. La pianta adottata si configura come una croce greca profonda 55 palmi e più stretta di due palmi e mezzo rispetto al progetto Lanciani. La registrazione di

Da sinistra: 4. *Cappella Cybo, vista dall'ingresso.* 5. *La cornice di diaspro di Sicilia definisce il ruolo di tamponamento della parete laterale.*

forniture da parte della fabbrica di San Pietro di marmi policromi al cardinale Cybo testimonia che nell'estate del 1682 l'edificazione procedeva[21] e quando, nell'anno successivo, venne collocato il sarcofago di Lorenzo Cybo, la costruzione al rustico doveva essere finita. Fu completata nel 1686 e consacrata l'anno seguente (fig. 4). Il progetto trasformò lo spazio rettangolare contenuto nella vecchia cappella nel vestibolo voltato a botte della nuova e sfruttò gli smussi del perimetro poligonale delle cappelle limitrofe per impostare il vano centrale. Il passaggio che conduceva dall'ingresso aperto nel muro su piazza del Popolo al corpo di fabbrica del convento e quindi al chiostro retrostante, non consentì a Fontana di attribuire la stessa profondità del vestibolo al vano dell'altare e lo stesso accadde per i due bracci laterali, anch'essi vincolati da preesistenze esterne, forse le stesse visibili nella pianta del Nolli del 1748. Se avesse mantenuto il solo recinto murario scandito da lesene, avrebbe realizzato una cupola ancora più ampia ed alta e un ambiente interamente visibile già dall'arco di ingresso: un esito che probabilmente non rispondeva ai suoi intenti scenografici e coreografici a cui pose rimedio con l'uso di colonne libere. Le sedici colonne in diaspro rosso su piedistalli posti a ridosso degli spigoli interni del vano centrale quadrato, riducono il diametro del tamburo e si incaricano di sopportare almeno parzialmente il carico della cupola di copertura a doppia calotta con lanterna, mediante quattro archi raccordati da pennacchi. Si tratta di un tema planimetrico innovativo, anche se Hager ne ha individuato un precedente in un progetto irrealizzato per la Cappella Sistina in Santa Maria Maggiore[22]. Le pareti laterali dei due bracci accolgono i sarcofaghi di Lorenzo e di Alderano Cybo, al di sotto di ampie finestre termali, mentre la parete di fondo dietro all'altare retto dai putti e cromaticamente vicino ai sarcofaghi, è completamente occupata dalla tela *Immacolata Concezione e santi* di Carlo Maratti (1686), con la terminazione superiore semicircolare in corrispondenza della quale si interrompe anche la trabeazione continua su tutte le pareti della cappella. L'utilizzo di colonne libere su un piano sia strutturale – fatto piuttosto raro e quindi decisamente rischioso per Fontana – che figurativo, ripropone sia pure in modo traslato, il modello antico della cupola sorretta

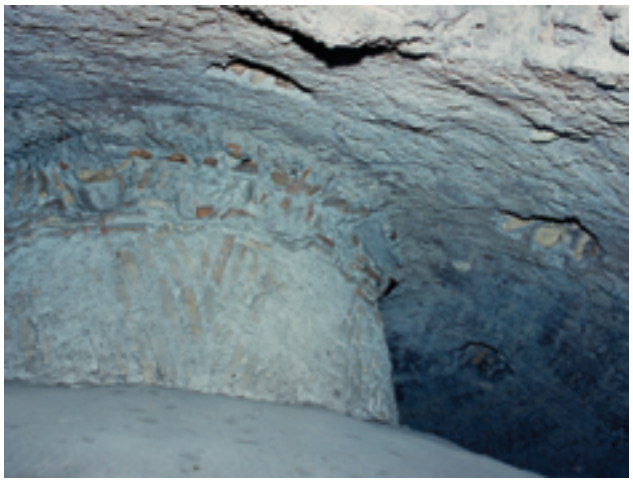
6. *Cappella Cybo, sezione trasversale e stralcio di pianta di rilievo.*

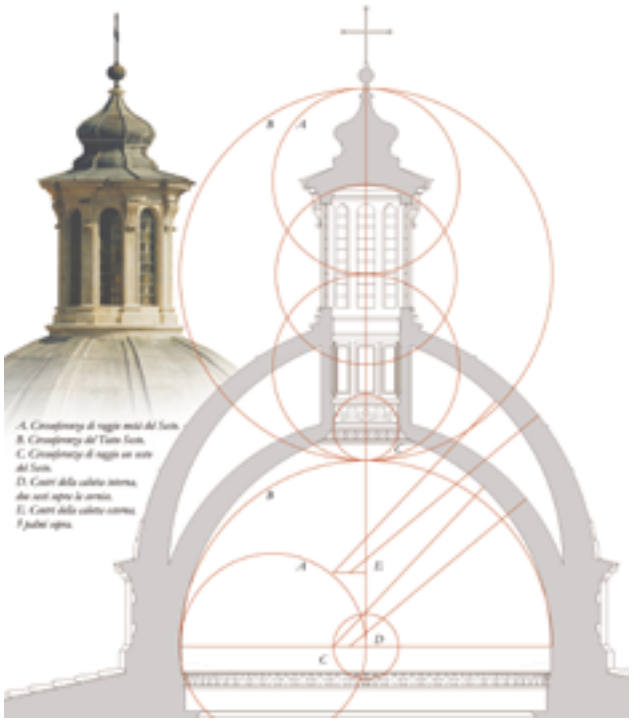
da colonne già presente nel primo progetto e, soprattutto consente di mettere in risalto la qualità dei marmi fatti venire appositamente dai possedimenti dei Cybo che, nel contesto storico delle tante cappelle realizzate in economia di mezzi, con gli intonaci dipinti ad imitare i marmi, costituivano il più concreto manifesto del loro potere economico e, contemporaneamente, una solenne celebrazione delle loro nobili origini.

La percezione della cappella

La cappella realizzata da Carlo Fontana si colloca in un filone apparentemente distante dalle sperimentazioni prospettiche più azzardate condotte negli stessi anni da Andrea Pozzo sul piano pittorico e da Antonio Gherardi e Antonio Gaspari su quello propriamente architettonico. La necessità di offrire un ampio spazio per le cerimonie

familiari e di assecondare le richieste di un committente così educato alle arti, non rendevano attuabili soluzioni ardite, come quelle del disegno Lanciani. Tuttavia, pur nell'apparente linearità della cappella, Fontana non rinuncia alla consueta teatralizzazione dello spazio sacro. La prima sensazione dell'osservatore in piedi all'entrata del vestibolo, garbatamente arrestato dalla bassa balaustra marmorea, è di trovarsi di fronte ad uno spazio in cui il confine tra rappresentazione e realtà si fa improvvisamente più labile, in cui l'architettura costruita allude ad un'altra architettura, virtuale, che richiede la partecipazione della sua immaginazione. In primo luogo, il *palcoscenico*. Come insegnato da Bramante, colonne e lesene della cappella non poggiano sullo stesso piano dove cammina il fedele: questo stratagemma è indirettamente riconducibile all'esperienza della *Trinità* del Masaccio ossia all'idea che l'evento sacro avvenga su un livello a cui il fedele non può accedere fisicamente ma solo otticamente. In questo modo il piano della rappresentazione, su cui poggiano anche i sarcofaghi, non corrisponde al piano del movimento umano e in qualche modo il fedele resta al di sotto di questo invisibile *geometrale*, virtualmente diviso a metà tra due mondi. La sezione degli Uffizi rivela che il piano di imposta delle colonne avrebbe dovuto essere posizionato esattamente alla quota dell'occhio dell'osservatore posto fuori dalla cappella, in virtù del fatto che il pavimento sarebbe stato rialzato di un gradino, come in altre cappelle presenti nella chiesa. Non sappiamo il motivo che invece indusse Fontana a rinunciarvi. Probabilmente questo alterò l'effetto che avrebbero dovuto produrre le colonne sui piedistalli, ma è sufficiente sedersi o inginocchiarsi sull'inginocchiatoio marmoreo dietro la balaustra per apprezzarne l'effetto originale. In secondo luogo, le *quinte* che nascondono i limiti. Lo spazio a croce greca appare più ampio delle sue dimensioni effettive e suggerisce persino l'esistenza di una ulteriore intera navata laterale nascosta dietro la prima serie di cappelle poligonali, forse anche per l'assenza del suddetto gradino. D'altro canto, il cervello umano, in condizioni di evidente somiglianza, tende ad attribuire agli spazi più distanti le proprietà spaziali di quelli più vicini. In questo caso l'osservatore si trova ad immaginare – e quindi a percepire – i quattro bracci come egualmente profondi. L'introduzione delle coppie di colonne libere presso gli spigoli della crociera, stringe il campo visivo dell'osservatore rivolto verso l'altare e nasconde la scarsa profondità trasversale della cappella e gli stessi sarcofaghi dei committenti. Non deve essere un caso che Carlo Maratti e gli altri pittori coinvolti nella realizzazione della cappella, quando furono chiamati a *ritrarla* in un quadro[23], abbiano scelto un punto di vista alzato e decentrato, per svelare almeno parzialmente la presenza del monumento funebre di Lorenzo Cybo nel braccio sinistro, ponendo peraltro le figure fuori dalla cappella, presso il luogo scenograficamente prescelto per godere della *messa in scena*. Quando Francesco Milizia cercò una definizione per la cappella, la descrisse come «una selva di colonne e pilastri Corintji agli angoli»[24]. Effettivamente la metafora arborea è facilmente associabile alle suggestioni che si possono ricevere cercando di scorgere cosa si cela dietro alle colonne, come tra i fusti di alberi distanti. I frammenti di luce e colore che si intravedono acuiscono il desiderio di scoperta dell'osservatore e al suo movimento fanno corrispondere dei gradevoli effetti di parallasse che stimolano l'illusione che le colonne stesse si stiano muovendo[25]. È interessante notare che la soluzione di Fontana si pone all'avanguardia rispetto alle moltitudini di colonne sotto lunghe trabeazioni rettilinee che nel XVIII secolo verranno adottate da architetti come Jacques Germain Soufflot anche in virtù degli effetti percettivi che esse inducono e che furono una conseguenza anche dell'esperienza dei colonnati barocchi romani: l'Abbate Jean Louis de Cordemoy arriverà ad affermare che «se solo l'interno di San Pietro fosse stato risistemato alla maniera del colonnato esterno del Bernini, allora sarebbe stato il più bel pezzo di architettura del mondo»[26]. Analogo stratagemma viene posto in essere nei confronti della superficie di copertura. Nei disegni della cappella conservati agli Uffizi[27], Hager ha infatti messo in risalto la presenza di linee puntinate con cui Fontana controllò gli esiti percettivi della sua creazione spaziale: in pianta egli segnò un cono visivo di 48 gradi di ampiezza dal centro dell'arco[28], verificando poi che anche dall'estremità dell'arco di ingresso non si vedesse l'attacco tra il monumento funebre e il muro retrostante; in alzato riportò tre coni visivi rispettivamente di 36, 43 e 53 gradi sopra l'orizzonte[29], lungo il percorso di avvicinamento dalla navata centrale all'ingresso della cappella (fig. 9A). È probabile che tanta attenzione fosse necessaria ad almeno due obiettivi: verificare la visibilità della cupola dal punto di vista preferenziale e stabilirne la porzione visibile, così da indicare forse egli stesso al pittore Luigi Garzi, dove collocare le figure più importanti della composizione, in modo da porle in diretta relazione con le figure sottostanti dipinte da Maratti, con le quali intrecciano un fitto scambio di sguardi. Una volta superata la balaustra ed entrati nella cappella, il piccolo inganno di Fontana è svelato. I bracci laterali rivelano tutta la loro scarsa profondità ma appaiono i sarcofaghi gialli, con specchiature nere ad aumentarne l'effetto di contrasto, che catturarono l'attenzione e la spostano verso i busti incassati negli ovali, che la ridirigono verso l'altare e poi in alto, verso la lanterna che diventa visibile solo dopo aver superato il centro del vestibolo. La coreografia allestita da Fontana si articola perciò in tre momenti chiave, lungamente preparati dal controllo visivo esercitato sul punto di vista preferenziale sulla soglia della cappella: il vestibolo oscuro predispone l'evento, smorzando la luminosità calda della navata centrale della chiesa e comprimendo lo sguardo col boccascena formato dalla colonne rosse; il vano centrale offre l'esperienza dell'espansione spaziale che esalta i cromatismi, guidata dalla discreta luminosità obliqua delle finestre termali, oggi parzialmente perduta; l'altare e la tela verticale che spezza il limite orizzontale e metaforico della trabeazione, conducono infine lo sguardo verso la cupola affrescata e la luce zenitale della lanterna. Dall'interno della cappella, il basamento e la trabeazione, caratterizzati dal marmo paonazzetto con specchiature e fregio verdi, scompongono visivamente le pareti in tre nastri ondulati orizzontali quasi indipendenti tra loro. Mancano fasce o costoloni che arrampicandosi lungo la cupola, possano esaltare la verticalità della struttura e attribuire un valore spirituale alla luce zenitale della





Da sinistra: 7. *Cappella Cybo, l'intercapedine tra le due cupole.* 8. *Analisi proporzionale della lanterna.*

lanterna. Qui il movimento è piuttosto orizzontale, accentuato anche dal brusio costante delle 16 colonne rosse di diaspro di Sicilia che, associate a paraste e lesene in marmo nero e verde scuro, esprimono tutto lo sforzo che sono chiamate a sostenere e contribuiscono a spostare la lettura delle superfici da valori chiaroscurali a quelli puramente cromatici. Una cornice di diaspro di Sicilia che inquadra le due pareti laterali della croce greca ha il compito di denunciare il loro ruolo di tamponamento, staccandole cromaticamente dall'apparato strutturale scandito dall'ordine corinzio (fig. 5). Ugualmente i sarcofaghi laterali sono gialli, ben distinti dai marmi scuri del perimetro murario, mentre i due busti incassati nelle cornici ovali gialle in alto, appaiono intenti a guardare verso l'altare, suggerendo implicitamente al fedele di fare lo stesso. Altre fasce di giallo Siena annullano visivamente le superfici di volte e pennacchi, caricando sugli archi tutta la tettonica apparente della costruzione. Attorno alla cornice verde della tela di Maratti, Fontana pone invece una fascia di alabastro chiaro tagliato contro vena, in modo che le sue striature a macchia riescano nella difficile impresa di far visivamente fluttuare il quadro e smaterializzare l'intera parete, allontanando in modo indefinito il fondo della cappella. In questo modo lo scenario dipinto sul quadro e quello dipinto sulla cupola, anch'essa adeguatamente separata dalla struttura sottostante da un abbondante numero di cornici in marmo e legno dorato, sembrano fondersi in un unico fondale illusionistico, al quale contribuiscono sia la scala simile delle figure dipinte che la paletta cromatica scelta dagli artisti. L'effetto complessivo oscilla quindi tra la lettura delle parti di un impianto rigorosamente matematico e quasi meccanicistico, e lo slancio trascendente offerto dai riflessi sui marmi e dalle superfici dipinte. Si potrebbe quasi ipotizzare il tentativo di fissare un percorso interno alle arti, nel quale i rivestimenti marmorei sono usati per distinguere cromaticamente i compiti strutturali del telaio architettonico da quelli invece prettamente figurativi, gli elementi scultorei di busti e capitelli servono a guidare lo sguardo verso fuochi visivi certi, mentre la pittura ha il ruolo di dissimulare distanze e giaciture delle superfici e spalancare finestre verso dimensioni distanti.

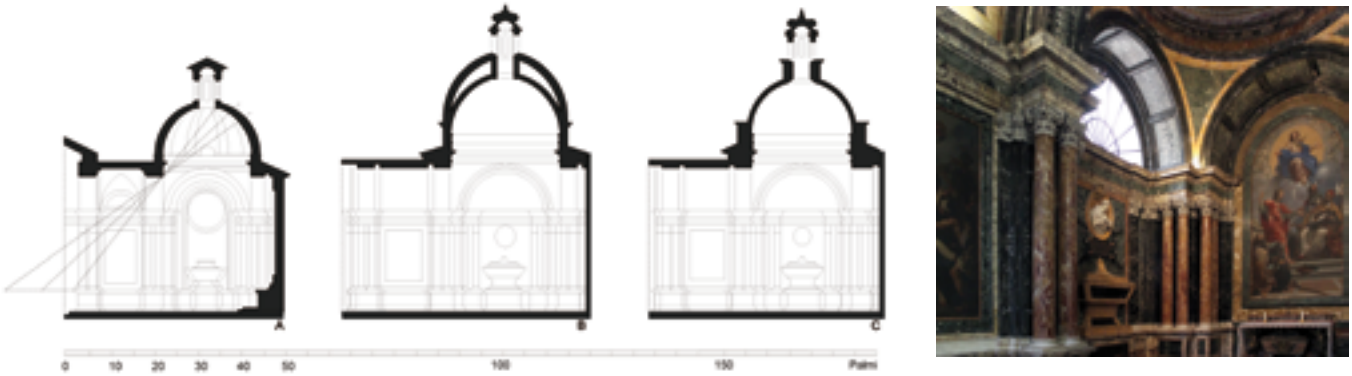
La cupola a doppia calotta

Un manoscritto conservato nella Biblioteca Estense[30] contiene la relazione con cui Carlo Fontana difese il proprio progetto per la cupola della chiesa di Montefiascone contro i dubbi espressi dagli esperti locali, prendendo a riferimento le dimensioni delle cupole delle più importanti chiese di Roma. Hermann Schlimme ha dimostrato che in realtà Fontana non rilevò le cupole documentate nella relazione, ricavando invece i dati da una moltitudine di fonti letterarie mai citate e manipolando le misure a suo comodo per supportare i propri argomenti[31]. Ad ogni modo, tale esperienza costituì il nucleo di una serie di esperienze e osservazioni raccolte nel volume *Il Tempio Vaticano* (1694), pubblicato a seguito di una consulenza sulla stabilità della cupola di San Pietro, in cui peraltro i dati riportati sulle cupole sono ancora diversi[32]. Nel volume Fontana criticò il Maderno per la forma ovale delle cupole laterali di San Pietro, ricordando le difficoltà incontrate nella Cappella Ginetti e dichiarandosi sostenitore delle cupole a direttrice circolare, sia semplici che a doppia calotta. Fontana descrisse la cupola vaticana costruita con la tessitura di mattoni *a guisa di spina pesce* che furono usate per le falde tra i sedici costoloni, il cui estradosso risponde a funzioni puramente estetiche, esattamente come nella Cappella Cybo. Esaminò la cupola di Santa Maria del Fiore e quella del Pantheon prima di illustrare le *regole occulte* della cupola e della lanterna di San Pietro. Infine esaltò le qualità delle cupole a doppia calotta, citando il *Tempio Vaticano*, la chiesa di Santa Maria di Loreto alla Colonna Traiana e proprio la sua Cappella Cybo: «[…] le loro dupplicate Cupole ci somministrano quel bel pago di vista, tanto esteriore, come interiore per vietare più che si puote quelle uniche, che non permettono totale abilità per la somministrazione suddetta»[33]. Invece le cupole a doppia calotta, concedono agli edifici «non

solo miglior garbo, ma anche la difesa magiore d'essi contro l'ingurie de' tempi»[34]. Così la scelta di una tale soluzione, forse a cantiere già iniziato, permise a Fontana di dimensionare la calotta interna della Cappella Cybo in funzione del ruolo figurativo interno e, allo stesso tempo, mantenere un profilo rialzato all'esterno, così da innalzare la cappella (fig. 6) a fuoco visivo degli assi del Tridente che proprio in quegli anni iniziavano ad affermarsi come nuovo cuore nevralgico della capitale. In questo caso, il rilievo della cappella permette di verificare il grado di applicazione delle norme che l'architetto formalizzerà solo 8 anni dopo. L'intradosso della calotta inferiore segue la regola dettata da Fontana per le *cuppole semplici*. Dato come modulo fondamentale il raggio della circonferenza di base, si parte dalla quota di imposta, segnata dal gocciolatoio della cornice, e si sale di due sesti del modulo, occupando la parte inferiore del cilindro interno, alta quindi due sesti, con modanature e cornici floreali. Eppure nella cappella solo il sesto inferiore è occupato in questo modo, forse per far iniziare l'affresco un sesto più in basso del dovuto e renderlo più visibile dalla soglia della cappella. Dalla quota raggiunta si traccia la curvatura della cupola a partire da due centri diversi, posti ad un sesto di distanza dal centro geometrico: in questo modo si ottiene una calotta il cui sesto leggermente acuto verrà dissimulato dall'inserimento della lanterna sul cervello. L'estradosso della calotta superiore, oggettivamente nascosto dal rivestimento in lastre di piombo, si può ricondurre ad una costruzione del tutto simile alla precedente ma impostata cinque palmi più in alto. Per questioni logistiche, sarebbe azzardato affermare qualcosa di certo sulla natura geometrica delle calotte che formano l'intercapedine (fig. 7), ovvero dell'estradosso della calotta inferiore, rifinita ad intonaco liscio, e dell'intradosso di quella superiore, assai irregolare, rimandando ad altra sede il compito di calcolare la riduzione di spessore delle calotte[35]. Il cilindro murario che raccorda le due calotte e sostiene la lanterna presenta invece un diametro che corrisponde ai due sesti del modulo fondamentale e quindi ha le generatrici allineate ai citati centri della calotta inferiore. La sua altezza risulta complessivamente il doppio di quella prescritta per le calotte semplici, misurata graficamente da Fontana mediante un circolo tangente inferiormente alla cuspide dell'arco a sesto acuto dell'intradosso della calotta inferiore e superiormente secante il perno che sorregge la sfera di travertino con la croce sopra (fig. 8). Da notare infine che il cupolino della lanterna non è emisferico, come nel trattato e in tutte le sezioni note delle cappella, ma è ribassato, forse per favorire la struttura nascosta sotto la cuspide *a cipolla*. Questo significa che Fontana ha certamente innalzato la copertura della Cappella Cybo, per dare luogo ad un segnale urbano consono al luogo e all'importanza dei committenti, ma nell'ambito di un processo di sperimentazione e verifica dei criteri di proporzionamento delle cupole. Se a questo si aggiunge che il rilievo ha rivelato l'esistenza di un modulo pari a 5 palmi romani (1 palmo = 22,34 cm) che scandisce tutte le quote principali lungo la sezione verticale (basamento, trabeazione, cornice superiore, quote dei centri di rotazione del profilo di entrambe le calotte, cornice inferiore e superiore della lanterna e attacco della sfera), allora si può considerare l'intera costruzione come un passo importante in vista di una sistematizzazione teorica delle sue regole del costruire a vantaggio dei suoi numerosi allievi internazionali[36].

Il confronto con i disegni esistenti

L'unica rappresentazione tridimensionale storica della Cappella Cybo resta il quadro di Maratti oggi al Museo di Roma, cui si è già fatto cenno. Esistono invece diversi disegni noti. Per il suo volume dedicato ad altari e cappelle delle chiese di Roma Giovanni Giacomo De Rossi ne aveva inciso la sezione trasversale e la sezione longitudinale con due stralci della pianta al di sotto, forse disegnandola ancor prima che fosse conclusa[37]. A Vienna si conserva infatti il disegno preparatorio per la sezione verticale, che include già la tela di Maratti ma è ancora priva degli affreschi sulla cupola[38]. Si è già accennato ai due disegni degli Uffizi: una pianta e una sezione trasversale ombreggiata piuttosto omogenei e coerenti, ma con evidenti difformità dalla cappella costruita, su cui torneremo in seguito[39]. A Stoccolma si trovano una pianta e una sezione longitudinale forse dello medesimo autore, in cui la cupola appare già affrescata ma manca la calotta superiore[40]. Lo stesso Giuseppe Valadier eseguì dei rilievi della cappella, prima come esercizio di rilievo grafico all'età di 11 anni (?) di cui restano una pianta, una sezione trasversale[41] e poi ne studiò il prospetto esterno e la cupola nell'ambito dei lavori di trasformazione di piazza del Popolo[42]. Il confronto col rilievo mette in evidenza come tali disegni presentino discrepanze a volte cospicue rispetto alla forma costruita che sono riconducibili a vari motivi e rivelano sia gli elementi più ostici alla ricezione sia chi tra i loro autori si fosse documentato, magari anche sui disegni dello studio di Fontana. Ad esempio, il giovanissimo Valadier, che forse sapeva dell'esistenza di due calotte, ipotizzò una cupola composta da due volte emisferiche a sezione costante, con una cornice di imposta molto bassa e una lanterna schiacciata: tutti segni della difficoltà di un disegnatore ad interpretare dal basso la forma e le dimensioni degli elementi più distanti. La pianta e la sezione agli Uffizi si possono identificare come elaborati appartenenti ad una fase progettuale intermedia. Nonostante alcune parti siano ancora poco definite, come i monumenti funerari indicati come generici rettangoli, o i finestroni privi di modanature, la pianta è dimensionalmente confrontabile con le altre soluzioni in virtù della presenza della traccia del perimetro murario poligonale e risulta essere molto vicina all'impianto finale, nella sezione prevalgono le differenze. La sezione mostra alcune soluzioni poi cambiate o abbandonate, come i finestroni ovali sopra i monumenti, che avrebbero interrotto la continuità della trabeazione, i fregi floreali lungo gli archi, lunette nella volta a botte sopra il vestibolo. Il profilo della lunetta ricorda quello della Cappella dell'Assunta al Collegio Clementino, realizzata negli stessi anni mentre la memoria dei costoloni mai realizzati sulla cupola si deve essere sedimentata nel disegno del pavimento realizzato al disotto, le cui fasce binate riprendono esattamente quello dei costoloni in sezione. D'altro canto, nel disegno dei pavimenti realizzati si riscontra una notevole corrispondenza, che potremmo definire proiettiva, con



Da sinistra: 9. *Cappella Cybo, sequenza di schemi tratti da sezioni longitudinali:* A. *Ridisegno dall'incisione della sezione longitudinale di G. G. De Rossi,* Disegni di vari altari e Cappelle delle Chiese..., *Roma, 1688 (?), tav. 4;* B. *Ridisegno dalla sezione (Firenze, Uffizi, Disegni, 3189 A);* C. *Ridisegno dalla sezione Tessin (NMH 1954).* 10. *Vista dell'interno della cappella.*

gli elementi in alzato, come la fascia scura che nel vestibolo ribatte a terra lo zoccolo dello stesso marmo e gli angoli di riquadri interni tagliati a suggerire una relazione con le cornici superiori dei piedistalli e della trabeazione. Si tratta di dettagli che suggeriscono la volontà di esprimere una forte continuità tra le superfici dell'involucro, perfettamente in linea con l'idea di mostrare, già dall'ingresso, l'inizio della cupola. L'analisi e il ridisegno della sezione degli Uffizi rivela inoltre che l'intero impianto è più piccolo: a parità di altezza dell'arco di ingresso e del cornicione dell'ordine corinzio, la cappella risulta più corta, il vano centrale più piccolo e, di conseguenza, la cupola nettamente più bassa, oltre che a calotta unica. La ricostruzione della pianta relativa a questa sezione (fig. 2D), sempre basata sulla larghezza della cappella rinascimentale, rivela una ipotetica soluzione intermedia, in cui la cappella è inscritta in un perimetro rettangolare, suddiviso in due ambienti da ciò che resta della vecchia parete di fondo, attorno a cui germogliano le coppie di colonne libere. Essa farebbe pensare che solo nel corso del processo progettuale Fontana deve essere riuscito ad ottenere l'opportunità di estendere ulteriormente la cappella e di ampliarne il vano cupolato sfruttando gli smussi delle cappelle limitrofe. Le sezioni incise da De Rossi (fig. 9B) esibiscono una precisione che si potrebbe spiegare con l'accesso dell'autore ai disegni di progetto. Le differenze con la cappella edificata sono perciò minime, ma sono fondamentali e riguardano soprattutto le coperture. C'è qualche differenza nel profilo degli archi sulle volte a botte e il tamburo esterno è impostato più in basso, con uno spessore murario minore rispetto al reale; l'altezza delle due cupole è di poco inferiore a quella reale ma la lanterna ne risulta come schiacciata e più bassa di circa 5 palmi; ma la discrepanza maggiore risiede nella geometria della calotta inferiore, che nella sezione risulta perfettamente semicircolare. Queste differenze potrebbero essere spiegate dalla incapacità del disegnatore di cogliere la vera forma della cupola o dal fatto che il sistema cupolato venne cambiato in corso d'opera e la lanterna innalzata, quando l'incisore era già al lavoro; oppure che in quel momento Fontana preferisse far circolare una immagine quasi idealizzata della sua cappella e certamente più vicina al canone rinascimentale e che, in virtù degli spessori esigui delle calotte, costituisse una ulteriore risposta alla *querelle* legata alla chiesa di Montefiascone. La sezione portata a Stoccolma (fig. 9C) probabilmente da Carl Tessin[43], figlio di quel Nicodemus il giovane che frequentò direttamente lo studio di Fontana, mostra anch'essa molti elementi di fedeltà rispetto alla cappella realizzata, tra cui anche l'indicazione della cupola affrescata, ma è curiosamente priva della calotta superiore, pur essendo presente il cilindro murario di imposta di adeguato spessore, quasi che l'autore avesse rimandato il suo disegno in attesa di migliori misurazioni, o che il foglio sia stato opera di autori diversi. La semi-pianta ad essa associata peraltro appare redatta piuttosto frettolosamente: non è neppure correttamente tagliata sull'asse della cappella e la proiezione della cupola appare sovrapposta a quella degli archi che la sostengono. La stessa fretta potrebbe essere la causa di quella imperdonabile lacuna e farebbe pensare a delle copie eseguite rapidamente da disegni dello studio, magari per motivi didattici. I disegni che ritraggono la cappella formano quindi un *corpus* eterogeneo ma in generale sembrano denunciare la difficoltà di cogliere la corretta forma di una cupola dipinta e priva di elementi geometrici utili a decifrarne la forma, oltre che la impossibilità ad esprimere i valori cromatici della cappella, tradotti inevitabilmente in accenti chiaroscurali, secondo quel criterio di rappresentazione che oggi chiamiamo proiezioni ortogonali e che proprio la scuola di Carlo Fontana contribuirà ad affermare come il disegno principe per l'architettura. Viceversa, Pier Francesco Garoli (o Garola), il pittore di prospettive identificato come l'autore della struttura grafica del quadro di Carlo Maratti al Museo di Roma[44], fa ampio uso di stratagemmi visivi e cromatici per esaltare l'opera di Fontana. In quella che è l'unica rappresentazione coeva tridimensionale dello spazio della cappella, l'articolazione spaziale è esaltata dagli effetti di luce, mentre accorgimenti cromatici ispirati alla *prospettiva aerea* di Leonardo da Vinci ne allontanano virtualmente il vano cupolato e accentuano la profondità del vano dell'altare, fino a creare l'effetto di una galleria. L'orizzonte ottico è sopraelevato ad una quota intermedia tra il pavimento e i capitelli, in modo da mostrare il disegno del pavimento, mentre le figure umane sono rimpicciolite, fino a farle apparire alte quanto il basamento delle

colonne: questo diffuso artificio non solo aumenta la dimensione apparente dell'architettura ma qui fa apparire i visitatori *immersi* al di sotto del piano del palco fittizio. Il punto di vista eccentrico serve invece a nascondere la parete ancora senza tela, a rivelare il sarcofago di Lorenzo ma anche ad esibire la colonna di diaspro rosso ben staccata dalle retrostanti paraste. Ma tutto questo non sarebbe possibile senza l'artificio più arbitrario, ovvero l'allargamento forzato dell'oscuro boccascena del vestibolo, tanto che le trabeazioni delle colonne rosse, non risultano più allineate. Così, slittando e scalando il vano della cappella rispetto al boccascena del vestibolo, in fondo non fa altro che enfatizzare la sua natura profondamente teatrale. Il quadro infine dimostra come l'esigenza del pittore di dover fissare gli elementi fondamentali in un'unica immagine entri in conflitto con la concezione peripatetica dello spazio elaborato da Fontana: Garoli, guidato da Maratti e forse affiancato dallo stesso Fontana, almeno a giudicare dalla sensibilità con cui certe peculiarità architettoniche sono registrate, si trova quindi costretto a manipolare le relazioni geometriche fra le parti in modo da annullare la componente temporale per ottenere una immagine sintetica efficace ed esaustiva.

Conclusioni

Il rilievo della Cappella Cybo ha confermato l'attenzione ai rapporti matematici e proporzionali fra le parti che già emergevano intuitivamente dal disegno della pianta. La presenza di un passo di cinque palmi che stabilisce le quote fondamentali dell'alzato, oltre che a favorire le logiche di cantiere, sembrerebbe attribuire un valore paradigmatico all'opera, sintomatico della propensione di Fontana verso lo studio delle fonti storiche, la teorizzazione e l'insegnamento. Allo stesso modo l'idea di un ritorno alla colonna libera portante sembrerebbe esprimere la volontà di abbandonare l'uso prettamente decorativo e teatrale degli ordini e confrontarsi direttamente con una certa tradizione antica e con le conseguenze tettoniche dello sdoppiamento tra sistema portante e recinto murario. È il tema del *guscio nel guscio*, che si ritrova sia in forma concava nella pianta Lanciani, sia in forma convessa e aperta nella pianta definitiva. Il risultato è che il sistema delle colonne binate libere che sorreggono le volte a botte, si configura come l'elemento tettonico principe che contribuisce a far sembrare atettonico il perimetro murario otticamente diviso in nastri orizzontali. Allo stesso tempo esso guida la percezione dell'ambiente e garantisce le sue corrette proporzioni, rimandando non solo al tema imperiale della serliana ma anche alle fortunate applicazioni prospettiche nella galleria della Scala Regia di Bernini e in quella borrominina di Palazzo Spada. La forma della cupola risponde alle prescrizioni che Fontana riporterà nel 1694 nel trattato sul *Tempio Vaticano* ma in questa fase egli probabilmente stava ancora verificando gli esiti di tali formule sulle cupole a doppia calotta ed appare pronto a derogare alle sue stesse norme per favorire la corretta percezione dei contenuti espressi nella sua opera. Così la *comodità percettiva*, che in qualche modo egli ritiene garantita da un angolo visivo sul piano verticale di 53° ed evidenziata dai raggi visivi segnati nella sezione agli Uffizi, appare un motivo valido per infrangere una delle regole ed abbassare di un sesto del modulo la linea di inizio dell'affresco sulla cupola. La lettura percettiva dell'interno della Cappella Cybo (fig. 10) dimostra tutta *la maestria di eccellenti artefici* messi in campo da Fontana per soddisfare i suoi illustri committenti e garantirgli lo spazio necessario alle cerimonie e, allo stesso tempo, una certa riservatezza. La cappella è spalancata sulla chiesa, per competere spazialmente con la Cappella Chigi ed esibire sulle sue superfici la magnificenza della famiglia Cybo con opere d'arte e gran varietà di marmi dei loro possedimenti. Il processo di teatralizzazione, volto ad evocare un virtuale palco a metà tra la Terra e il Cielo, dove ha luogo la rappresentazione della salvezza e della gloria di Lorenzo e Alderano, utilizza strumenti consolidati, assegnando in particolare alla pittura il compito di *sfondare*, facendo peraltro scarso ricorso alla prospettiva. La *poltrona del principe* è virtualmente collocata all'ingresso della cappella ma il quadro che Fontana allestisce a beneficio dei fedeli serve soprattutto a mostrare che non tutto è stato esibito e che per seguire il discorso spaziale occorre entrare e percorrere l'asse della cappella. I frammenti dei sarcofaghi, dei pavimenti e della cupola che Fontana lascia arrivare allo spettatore diventano promesse di *altro* che lo spettatore crede invece di aver *rubato*, alimentando un gioco seduttivo che è poi il motore della silenziosa coreografia che guida la percezione in movimento della cappella.

Note

1 H. Hager, *La Cappella del Cardinale Alderano Cybo in S. Maria del Popolo*, «Commentari», 1974, 4, pp. 47-61.

2 H. Hager, *La Cappella Cybo,* in *Santa Maria del Popolo*, a cura di I. Miarelli Mariani e M. Richiello, 2 voll., Roma 2009, II, pp. 653-658.

3 Cfr. F. Colonnese, *Reconstrucción grafica del templete proyectado por Bernini para la escultura del Felipe IV en el pórtico de Santa Maria Maggiore*, in *Bernini: Roma y la Monarquía Hispánica*, a cura di D. Rodríguez Ruiz, Madrid 2014, pp. 60-61; *Perspective, Illusion and Devotion. The Chapel of S.Agnese in Sant'Agnese in Agone*, in *The Most Noble of the Senses*, a cura di L. Zirpolo, Ramsey 2016, pp. 87-110.

4 Cfr. F. Colonnese, *Movimento Percorso Rappresentazione. Fenomenologia e codici dell'architettura in movimento*, Roma 2012.

5 I primi studi e rilevamenti risalgono al 1994 e sono stati condotti dall'autore assieme a Rosanna Cappuccino e Francesca Pierdominici, sotto la guida di Mario Dal Mas. In quell'occasione è stato possibile rilevare direttamente la copertura della cappella e seguire alcune fasi dei restauri della lanterna e del rivestimento in piombo della cupola. Successivamente l'autore ha approfondito gli studi, ha integrato le rappresentazioni di rilievo mediante modelli info-grafici e ha sviluppato le ricostruzioni grafiche a corredo di questo articolo.

6 Windsor Castle, Royal Collection, RCIN 970334, RL11740. Cfr. F. Federici, W. Garms, *Tombs Of Illustrious Italians At Rome: L'album di disegni RCIN 970334 della Royal Library di Windsor*, «Bollettino d'Arte», volume speciale, 2010, pp. 95-97.

7 Fabrizio Federici ha messo in luce le strette relazioni che legano la Cappella Cybo con la cappella di famiglia a Massa, anche per quanto riguarda i marmi colorati. Ma è soprattutto «nell'intitolazione del nuovo edificio che il ruolo di modello svolto dalla Cappella Cybo si palesa in sommo grado: infatti la dedica alla Natività della Vergine […] è giustificata soltanto dalla volontà di agire "ad immitazione" del cardinale, adottando per il sacello massese un'intitolazione affine a quella della cappella al Popolo». F. Federici, *La diffusione della "prattica romana": il cardinale Alderano Cybo e le chiese di Massa*

(1640-1700), «Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria per le antiche Provincie Modenesi», 9, 2003, 25, pp. 315-389.

8 *Design for a tomb of a Bishop* (c.1670-80), Windsor Castle, Royal Collection, RCIN 905607. Il testo sul disegno riporta: «Disegno fatto dal Cavre. Gio: Lorenzo Bernino di età d'anni 81 per uno delli Depositi della Capella che doveva fare il Cardinal Cibo al Popolo». Hager ha espresso riserve sull'attendibilità della localizzazione offerta dal testo. Cfr. Hager, *La Cappella del Cardinale Alderano Cybo,* cit., p. 47.

9 Se, viceversa, si volesse scalare l'alzato per farlo corrispondere alla larghezza della cappella, l'arco raggiungerebbe un'altezza superiore anche alla cupola realizzata.

10 F. Federici, *Un giovane prelato, Bernini e Borromini: il primo soggiorno romano di Alderano Cybo*, «Ricerche di storia dell'arte», 79, 2003, p. 99.

11 Roma, Biblioteca Nazionale dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte, Ms. Lanciani 101.

12 H. Hager, *Balthasar Neumann's Schönborn Chapel at Würzburg Cathedral and Its Berninesque Prototype*, «Architectural History», 26, 1983, pp. 78-79.

13 Sono già state rilevate le relazioni tra questi studi circolari e i progetti di Fontana per la Chiesa gesuita a Loyola, la Cappella del Collegio Clementino e la Chiesa dei Martiri nel Colosseo. Cfr. Hager, *La Cappella del Cardinale Alderano Cybo,* cit.

14 E. Bentivoglio-S. Valtieri, *S. Maria del Popolo*, Roma 1976, p. 129.

15 Oxford, Ashmolean Museum, WA1944.102.02 (Large Talman Album, fol. 2).

16 G. Santucci, *Progetto non realizzato per la cappella Cibo in Santa Maria del Popolo*, in http://talman.filosofia.sns.it [13 aprile 2015].

17 Cfr. F. Colonnese, *Kepler, Galileo, Bernini e Gaspari. Note sulla controversa associazione tra Ellisse e Barocco*, in *Society and Culture in the Baroque Period,* Proceedings of ENBaCH General Conference, Sapienza University, Rome, 27th–29th March 2014, Paris 2014, http://www.enbach.eu/media/158181/colonnese.doc; *Keplero, Bernini e l'ellisse: da geometria celeste a prassi architettonica?*, «Quaestio. Studi e ricerche per il disegno e la documentazione dei beni culturali», 25-26, 2012, pp. 67-74.

18 H. Hager, *Carlo Fontana and the Jesuit Sanctuary at Loyola*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 37, 1974, p. 285, nota 37.

19 F. Lenzo, *Una cupola su colonne. Nuovi elementi per la comprensione di Sant'Agnese in Agone*, «Annali di architettura», 24, 2012, pp. 122-124.

20 Cfr. Hager, *La Cappella del Cardinale Alderano Cybo,* cit., p. 51.

21 *Ibidem.*

22 Anonimo, Cappella di Sisto a S.ta Maria Maggiore, 1580. Roma, Accademia di San Luca, Fondo Mascherino, n. 2333.

23 Museo di Roma, MR 41377. Il quadro, destinato ad Alberico II, fratello di Alderano, mostra il committente mentre ispeziona la cappella in compagnia di Fontana e altri personaggi, per verificare il bozzetto del pittore Seiter per il quadro di Santa Caterina che occuperà la parete destra del vestibolo. Cfr. F. Federici, *Tre pittori per un dipinto: l'Interno della Cappella Cybo del Museo di Roma*, «Bollettino dei Musei Comunali di Roma», 16, 2002, pp. 49-66.

24 F. Milizia, *Memorie degli Architetti*, Parma 1781, II, p. 285.

25 Colonnese, *Movimento*, cit., pp. 227-232.

26 J.L. de Cordemoy, *Nouveau traité de toute l'architecture ou l'art de bastir*, Paris 1706-14, p. 110 (trad. dell'autore); cfr. anche: R.A. Etlin, *Symbolic Space. French Enlightment Architecture and its Legacy*, Chicago-London 1994, p. 118.

27 Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, 3188 A (pianta), 3189 A (sezione). Per apprezzare la sensibilità di Fontana alla visione in movimento, si veda l'alzato, la sezione e il dettaglio dell'altare per la chiesa gesuita a Frascati. Stockholm, Nationalmuseum Handteckningar, CC 878 r.

28 Se misurato appena più indietro, ovvero dal punto corrispondente al terzo punto di vista in sezione, l'angolo misura 45 gradi. Nella cappella realizzata tale angolo è invece di 48 gradi.

29 Nella cappella costruita tale angolo è proprio di 53 gradi.

30 C. Fontana, *Dichiaratione Dell'operato nella Cuppola di MonteFiascone Colla difesa dalla censura*, 1673. Modena, Biblioteca Estense, *Ms. Campori*, 379, γ.B.1.16.

31 H. Schlimme, *Santa Margherita at Montefiascone and Carlo Fontana's Knowledge on Dome Construction*, in *Proceedings of the Third International Congress on Construction History*, a cura di K.E. Kurrer, W. Lorenz, V. Wetzk, Berlin 2009, pp. 1317-1324.

32 N. Marconi, *La teoria delle cupole nei trattati di architettura tra Seicento e Settecento*, in *Lo specchio del cielo*, a cura di C. Conforti, Milano 1997, pp. 231-232.

33 C. Fontana, *Il Tempio Vaticano e sua origine, con gl'edifitii ... antichi e moderni, fatti dentro e fuori di esso / Templum Vaticanum et ipsius Origo cum aedificiis maxime conspicuis antiquitas et recens ibidem constitutio*, Roma 1694, p. 361.

34 Ivi, p. 362.

35 Il sopralluogo effettuato sulla terrazza in occasione della campagna di rilievo ha rivelato l'esistenza di una porticina nella calotta superiore, in corrispondenza di uno degli spicchi rivolti verso l'interno del convento e perciò invisibile dalla piazza. Tale sportello consente di accedere nell'intercapedine tra le due calotte, di mantenerla areata e di poterne monitorare e manutenere le superfici.

36 Cfr. Schlimme, *Santa Margherita*, cit., p. 1323.

37 G.G. De Rossi, *Disegni di vari altari e Cappelle delle Chiese di Roma con le loro facciate, fianchi, piante e misure de più celebri Architetti date in luce da Gio. Giacomo De Rossi nella sua Stamparia in Roma alla Pace, con Privilegio del Sommo Pontefice*, Roma 1688 (?), tavv. 3, 4.

38 Vienna, Albertina Graphische Sammlung, s.n. Cfr. Hager, *La Cappella Cybo,* cit., p. 650.

39 Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, rispettivamente 3188 A e 3189 A.

40 Stockholm, Nationalmuseum Handteckningar, THC 1963 (pianta); Ivi, THC 1954 (sezione). Già attribuite a Carlo Bassi, che le avrebbe realizzate tra il 1802-1815

41 Giuseppe Valadier, Cappella Cybo in S. Maria del Popolo, 1773. Roma, Biblioteca Nazionale dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte, Coll. Lanciani, Roma XI.100, vol. I, n.81 (pianta), 82 (sezione trasversale).

42 Giuseppe Valadier, Cappella Cybo in S. Maria del Popolo, 1818-1824. Roma, Biblioteca Nazionale dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte, Coll. Lanciani, Roma XI.100, vol. I, n. 49 (prospetto). Quando nel 1772 l'Accademia di San Luca indisse un concorso "per ornare di fabbriche decorose e disposte in buona simmetria, la piazza davanti a Porta Flaminia", le proposte che giunsero ipotizzavano significative demolizioni e trasformazioni del convento di Santa Maria del Popolo. Valadier, architetto del Dipartimento del Tevere, propose nel 1793 una prima versione per la sistemazione della piazza che avrebbe dovuto collegare il Pincio con il fiume. In questa proposta era previsto l'abbattimento del convento con esclusione del piccolo chiostro e della facciata, eliminando le emergenze asimmetriche del campanile della chiesa e la cupola della Cappella Cybo. Il progetto realizzato presenta invece due esedre, una delle quali costeggia le cappelle del lato destro della chiese, a discapito del convento che venne spostato a ridosso delle mura Aureliane. Il Valadier ritenne fondamentale per l'unità architettonica della piazza la sagoma esterna della Cappella Cybo con la sua cupola in piombo, tanto inglobarla nel nuovo disegno della cortina muraria pensato per la piazza e addirittura da replicarne simmetricamente il volume nell'edificio della caserma fatto costruire di fronte alla chiesa. Così, la cappella che era nata come un modello in scala di un progetto ecclesiale assai più grande e realizzato con disegno diverso sulla stessa piazza, divenne a sua volta modello per una replica in scala reale nell'edificio di fronte.

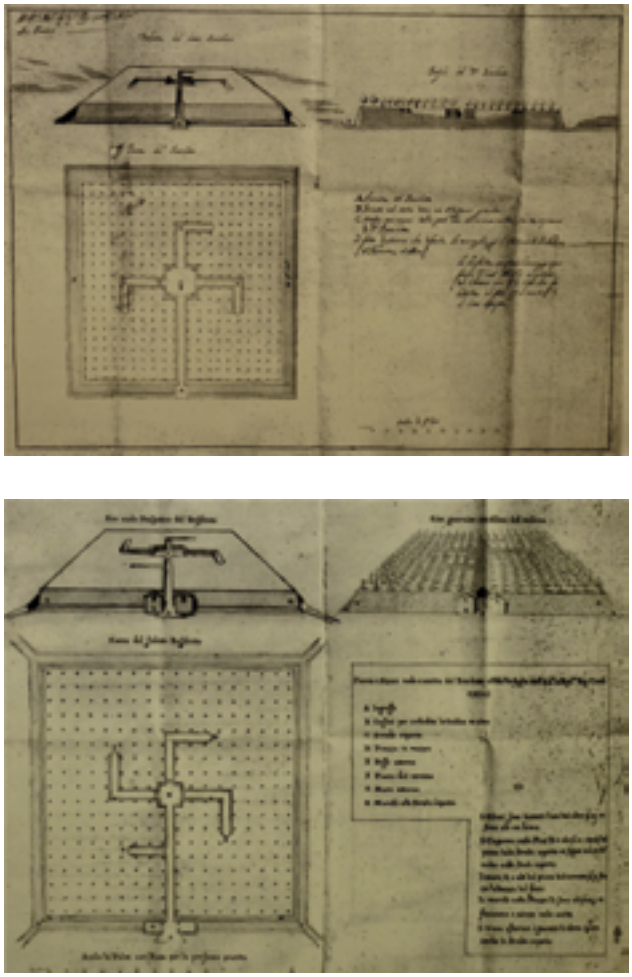
43 M. Olin, L. Henriksson, *Nicodemus Tessin the Younger. Architectural drawings: Ecclesiastical and garden architecture*, Stockholm 2004, p. 96.

44 Federici, *Tre pittori*, cit., p. 53.

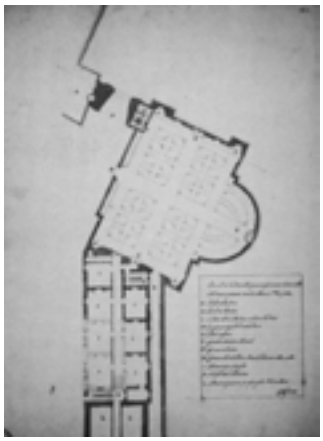
Carlo Fontana architetto di giardini nelle ville Chigi e a Villa Colonna sul Quirinale: indagini preliminari

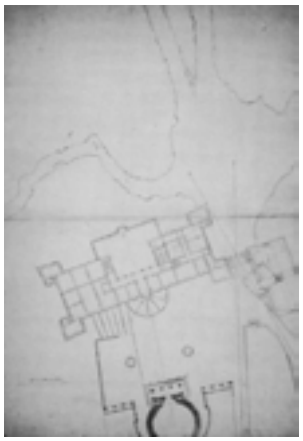
Carla Benocci

«Il Boschetto, e il Paretaio / Ch'avran presto e vischio e maglia»[1]: così nel 1667 Sebastiano Baldini sintetizza in una celebre canzone due luoghi significativi della Villa Versaglia, fatta costruire a partire dalla fine del 1664 dal cardinale Flavio Chigi come risposta italiana e della corte pontificia alla reggia che Luigi XIV stava edificando a Versailles, appena visitata dallo stesso cardinale[2]. Per un gaudente, raffinato buongustaio ed abile cacciatore qual è il cardinale Flavio il boschetto è tutt'altro che un'opera secondaria della sua villa, dove all'ingresso principale è posta un'alta torre, richiamante nelle forme la *Tour d'eau* di Versailles ma adibita nella versione romana a piccionaia. La gustosa e audace ironia posta dal cardinale nel riprendere i motivi d'orgoglio della reggia del Re Sole francese ritorna in diversi elementi, ma il più adeguato è certamente il progetto elaborato in due disegni da Carlo Fontana per questo boschetto, strutturato come spazio quadrato pensile, recintato e sostenuto da mura, con una rampa d'accesso, circondato da un fosso, dove è scavato un sistema di «strade con muri dalle parti che conducono alla sommità e piano di detto Boschetto», disposte secondo uno schema imitante una svastica, bosco perfettamente organizzato per la caccia, intesa come attività cavalleresca e produttiva di risorse culinarie. I due disegni, ben diversi da analoghe raffigurazioni per boschetti destinati alla caccia, come quelli del 1622 di Giovan Pietro Olina, propongono due soluzioni molto simili, che traducono nella composizione il motivo del sole, l'una più semplice e l'altra più ricca, con elaborati che potremmo considerare con un linguaggio moderno progetti definitivi: in entrambi i casi essi comprendono un' accuratissima pianta con l'indicazione di tutti gli elementi significativi, muri di cinta con le porte, strade coperte e scoperte, piazze, capanne, disposizione degli alberi, fosso perimetrale; nel primo caso (fig. 1) la pianta si accompagna alla sezione e ad una veduta assonometrica; nel secondo caso (fig. 2), più dettagliato, oltre alla pianta sono due vedute assonometriche, con e senza alberi («Pianta e Alzata nuda e vestita del Boschetto»). Il giovane Fontana mostra con questi disegni di possedere indubbie capacità tecniche e progettuali per proporre un giardino particolare, d'impianto altrettanto architettonico ed artificioso quanto i giardini proposti in quegli anni nella corte francese dai Mollet e da André Le Nôtre ma applicati a boschetti funzionali e con raffinate valenze simboliche, in un'interpretazione dello sviluppo del giardino "all'italiana" che denota una considerevole intelligenza nel comprendere i gusti e le passioni del colto cardinale, assecondandone l'ironia nella proposta "solare" e molto funzionale allo scopo del boschetto. Degno allievo berniniano, Fontana coglie al volo la preziosa opportunità di compiacere Chigi nel desiderio di edificare con rapidità la Villa Versaglia: dopo un'iniziale attività di Felice Della Greca e di altri architetti della cerchia berniniana per il modesto Casino e per la chiesa, a partire dal 1666 e fino al 1674 Fontana dirige i lavori delle altre fabbriche e soprattutto dei giardini di fiori e dei pomari, coadiuvato dal giardiniere Francesco Ridolfini, opere che infatti sono in gran parte compiute entro il 1667, come dimostrano i conti dell'Archivio Chigi e la



Dall'alto: 1. *C. Fontana, Progetto di boschetto per la Villa Versaglia del cardinale Flavio Chigi a Formello, 1664 ca., Subiaco, Archivio Colonna.* 2. *C. Fontana, "Pianta e Alzata nuda e vestita del Boschetto in villa Versaglia dell'Em.mo et Rev.mo Sig. Card. Chigi", 1664 ca., Subiaco, Archivio Colonna.*





Da sinistra: 3. *C. Fontana (dal progetto di G.L. Bernini), Progetto di giardini "segreti" e d'impianto francese per il Palazzo Chigi ad Ariccia, 1665-1666.* 4. *C. Fontana (dal progetto di G.L. Bernini), Progetto di trasformazione del Barco in parco paesistico, Ariccia, Palazzo Chigi, 1665-1666 (entrambe le immagini sono tratte da* I giardini Chigi tra Siena e Roma dal Cinquecento agli inizi dell'Ottocento*, a cura di C. Benocci, Siena 2007, figg. 199 e 200).*

"canzone" del Baldini. Il boschetto è realizzato tra il 1667 ed il 1673 e i lavori nella villa continuano anche dopo il 1674, con alcuni completamenti sotto la direzione di Tommaso Zannoli. Nel 1681 il cardinale Flavio, orgoglioso della sua impresa, invia due modelli lignei della villa di Formello al marchese Salviati a Firenze e alla granduchessa di Toscana (quest'ultimo di Simone Felice Delino), secondo una prassi assai diffusa. I due disegni non sono però conservati nel prezioso e ricchissimo Archivio Chigi, ma nell'Archivio Colonna, altrettanto ricco ma più disomogeneo, il giovane Fontana spedisce i disegni per il boschetto di Formello «All'eminentissimo e reverendissimo signor cardinale Chigi nostro signore e padrone colendissimo alla Riccia», proprietà, quest'ultima, acquisita dai Chigi nel 1661 e dove Fontana compare nei pagamenti alle maestranze per i lavori nelle fabbriche e nel parco nel 1665-1666. Una volta approvati i progetti da parte del cardinale Chigi nella fase iniziale della progettazione della sua villa a Formello, intorno al 1665 l'architetto cerca di cogliere un'altra occasione, presentando gli elaborati ad una grande famiglia romana, i Colonna, dai quali lo stesso cardinale Flavio Chigi aveva acquistato nel 1661 il palazzo, poi Odescalchi, per il quale nel 1664 Bernini stava elaborando un progetto di trasformazione.

La Villa Colonna sul Quirinale

I Colonna proprio in quegli anni rivolgono l'attenzione sullo straordinario complesso alle pendici del Quirinale[3], comprendente diversi palazzi, inseriti in una sorta di villa, estesa dal piano della chiesa dei Santi Apostoli fino all'ingresso dei Palazzi Pontifici sulla sommità del Quirinale, di origine medioevale ed oggetto di interventi nel corso del XV secolo ("*viridarium pulcherrimum*" è definita dall'Albertini nel 1510), sistemata in varie fasi dalla fine del XVI secolo alla metà del XVII. Ai tempi di Marcantonio II (1575-1595), infatti, il 26 gennaio 1593 sono pagati 500 scudi a monsignor Claudio Ciccolini, «compensato [per] qualunque miglioramento eseguito nel giardino in Roma presso il Palazzo dei Colonnesi». Il 5 settembre 1605 Paolo V concede al cardinale Ascanio Colonna (1560-1608) di erigere un «arco di pietra nella strada che va al giardino di sopra al Palazzo, e che nessuno possa giuocare in detta strada senza il permesso de' Colonnesi»: in effetti, si tratta di un collegamento funzionale all'unione dell'antico Palazzo dell'Olmo con il settore sottostante, collegamento avviato secondo quanto documenta la pianta di Roma di Giovanni Maggi del 1625[4], ma completato solo con la concessione del 17 ottobre 1628 di Urbano VIII, che vede al lavoro Paolo Maruscelli. Il giardino posto sul ripiano più in alto subisce diversi tagli, dovuti all'apertura della Strada Pia, all'acquisto di una larga area nel 1616 da parte di Scipione Borghese ed infine nel 1625 alla sistemazione della piazza antistante l'ingresso ai Palazzi Pontifici e dell'intera area per volere di Urbano VIII, che compensa con altre concessioni (come la demolizione del «torrione di marmo del suo giardino a Monte Cavallo» con chirografo del 29 aprile 1625) il sacrificio imposto e molto sgradito ai Colonna. Filippo I (1578-1639) fa erigere nel 1618 il portale ancora esistente davanti al giardino già Borghese (ora Rospigliosi Pallavicini) ed avvia le opere di sistemazione delle aree verdi retrostanti, dove lavora Girolamo Rainaldi (Filippo «accrebbe l'amenità del giardino e lo chiuse con un imponente muraglione verso la Piazza di Montecavallo», riporta una relazione ottocentesca), con la catena d'acqua centrale ed il ninfeo, ma senza un adeguato completamento dell'insieme, come dimostra l'assetto ancora confuso e disomogeneo documentato dalla pianta del 1625 di Maggi. Alcuni decenni dopo, il personaggio in grado di accogliere la proposta di Fontana è il cardinale Girolamo I (1604-1666)[5], che si preoccupa nel 1663-1664 di far «serrare il sito fra il suo palazzo ed il giardino che corrisponde al Quirinale», sotto la direzione dell'architetto di famiglia Antonio del Grande: molto a proposito può essere quindi considerata la proposta di Fontana per un raffinato boschetto "solare", anticipando il significato della grande Galleria ideato nel 1674 da Gian Lorenzo Bernini per lo stesso complesso. Del Grande scrive al cardinale nel 1663-1664 in merito al rifacimento del "muraglione vecchio", incontrando non poche difficoltà ed occupandosi anche della galleria; il cardinale muore nel 1666. Come spesso accade e in particolare per i giardini Colonna, la morte di committenti amanti di questo tipo di arte non consente di portare definitivamente a compimento i progetti avviati, che richiedono tempi spesso molto lunghi di attuazione; per contro, soluzioni progettuali coerenti con grandi progetti di trasformazione completa della residenza Colonna, collegati con i giardini limitrofi, trovano compimento anche a distanza di molto tempo, sempre però in modo coerente con l'idea progettuale originaria, se innovativa e adeguata al luogo. L'architetto che opera in questi anni per il cardinale, Antonio del Grande, predilige soprattutto interventi edilizi e di arredo scultoreo, dedicando ai giardini soluzioni di contorno, come per il

cortile delle statue al piano inferiore, qualificato molto sommariamente con scarni *parterres*, tratteggiati in un disegno della Raccolta Colonna; l'architetto riqualifica su commissione dello stesso cardinale anche il castello Colonna di Genazzano e l'area circostante, con giardini regolari privi di configurazione innovativa, ed altre dimore colonnesi[6].

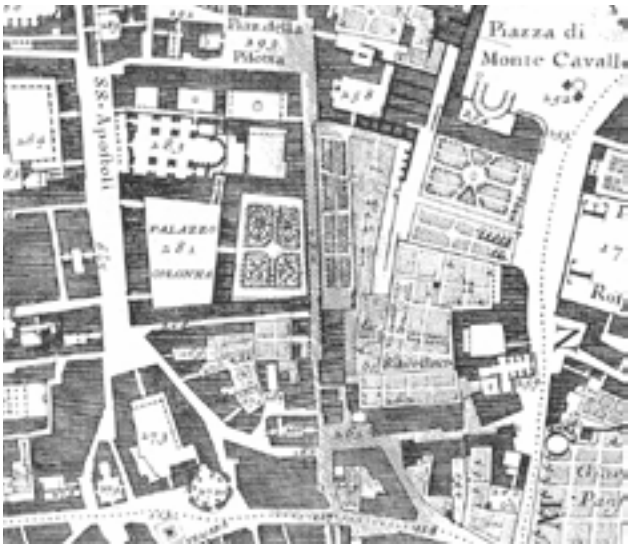
Fontana nel frattempo nel 1665-1666 disegna i giardini con elaborati *parterres* di gusto francese, quasi giardini segreti, ideati da Gian Lorenzo Bernini, l'architetto di fiducia di casa Chigi, giardini posti all'esterno del Palazzo Chigi di Ariccia, a delimitazione della piazza antistante in corrispondenza della Porta Napoletana, eleganti e moderni[7] (fig. 3). L'impianto di questa particolare tipologia di aiuole era stato già messo a punto intorno al 1645 da Bernini nei progetti per il Giardino del Teatro, il Giardino Segreto e il Giardino d'Ingresso della Villa Pamphilj fuori Porta San Pancrazio, ripresi e stampati da Giovan Battista Falda e Domenique Barrière intorno al 1667. Sempre Fontana nel 1647-1658 progetta la villa di Zenobio Baldinotti, poi denominata Villa York, fuori Porta San Pancrazio, organizzata valorizzando le magnifiche lunghe prospettive, orientate sulla visione della cupola Vaticana e del Casino del Bel Respiro di Villa Pamphilj, con lavori diretti da Pietro Paolo Drei[8]. Lo stesso Fontana nel sesto decennio del Seicento elabora un progetto di trasformazione di un preesistente edificio, che diviene il magnifico Casino dei Quattro Venti nella villa del cardinale Neri Corsini, fuori Porta San Pancrazio, dominante con prospettive assiali un vastissimo paesaggio, edificio modificato alla fine del secolo da Simone Salvi[9]. Nel 1693-1694 Fontana riprende questo studio delle prospettive nel progetto per il Casino della Villa Vaini, a pianta ovale, con giardini sui terrazzamenti sottostanti, progetto realizzato dal suo allievo Romano Fortunato Carapecchia[10]. Nella "città Chigi" di Ariccia, però, Bernini, abbandona questi giardini regolari, concentrando in modo originale lo sviluppo dell'area verde, necessaria in una splendida dimora di rappresentanza, sul ripido declivio del *Nemus Aricinum* o barco a valle del Palazzo Chigi: si tratta di una soluzione rivoluzionaria, che accompagna con rustici viali curvilinei le curve di livello (fig. 4), seguiti da fontane collegate da canali lungo il pendio; non manca anche una scalinata serpentinata, sempre con finiture rustiche, che collega il ripiano superiore agli ambienti delle sottostanti ghiacciaie, provviste di pilastri con rivestimenti rocciosi. In tal modo è brillantemente delineato lo sviluppo della tipologia del giardino verso soluzioni paesistiche. Fontana ha l'opportunità di sperimentare, in tale contesto, sia la raffinatezza delle aiuole di gusto francese sia un anticipo del futuro giardino informale, sotto la guida di Bernini. La morte del cardinale Girolamo Colonna e del papa Chigi nel 1666 vede Fontana impegnato in una diversa progettazione, con la quale completa queste esperienze di architetto di giardini, sempre su commissione del cardinale Flavio Chigi e sotto la direzione di Bernini: nel 1668 disegna le varie scene della festa nel giardino alle Quattro Fontane del cardinale Chigi in onore delle dame Rospigliosi, nipoti del papa regnate Clemente IX. Carlo firma gli elaborati e li fa circolare come sua opera ma gli "avvisi" di Roma indicano Bernini come autore dietro le quinte dell'intera impresa: cauto e diplomatico, l'astuto genio berniniano, senza esporsi a critiche, favorisce il suo allievo, che studia in tal modo gli aspetti "teatrali" di un giardino urbano, dove le piante in vaso, poste su basi dotate di ruote, possono essere spostate con il cambio delle scene, come arredi mobili di una scenografia all'aperto.

La presenza decisiva di Bernini alla corte Colonna, documentata a partire dal 1674, offre una sponda significativa all'opera di Carlo, che nel 1681-1689, dopo la morte di Antonio del Grande nel 1679, diviene l'architetto della casata; l'elemento innovativo nella trasformazione della "città Colonna" è la nuova prestigiosa Galleria, sia per l'impianto architettonico che per le implicazioni urbanistiche, perché crea un audace asse prospettico destinato a collegarsi con le proprietà colonnesi vicine al Palazzo Pontificio, scavalcando un asse stradale e creando una "reggia" al Quirinale, che trova un elemento dominante solo nella dimora papale sulla sommità dell'altura, unica autorità cui si sottomette la grande casata dei Colonna, quasi casa regnante. Il significato solare della decorazione, giustamente riferito all'ideazione berniniana, conferma in modo sin troppo esplicito l'obiettivo politico ed artistico dell'impresa, rispetto alla quale i giardini preesistenti sono un tessuto di collegamento, beninteso se configurati con forme moderne ed aggiornate, quali quelle teorizzate per i giardini reali francesi, di gran moda in tutta Europa. La pianta di Roma del 1676 di Giovanni Battista Falda[11] (fig. 5) mostra infatti una straordinaria successione di giardini rispondenti a molte soluzioni francesi, già descritte nei trattati dei Mollet e sistematizzate da Antoine Joseph Dezallier d'Argenville ne *La Théorie et la pratique du jardinage*, del 1709-1747: il giardino con alberi d'alto fusto organizzati con assetto regolare intorno alla fontana centrale nel secondo cortile ricorda la tipologia dei boschetti scoperti a compartimenti; le aiuole del terrazzamento sovrastante oltre via della Pilotta (i settori sono collegati dall'arco già ricordato, ancora unico sulla via secondo un documento del 19 giugno 1678) presentano raffinati *parterres de broderie* o *de pieces coupèes pour des fleurs.* Il ripido pendio è valorizzato da altri *bosquet découverts à compartiments*, con alberi di fusto medio, divisi in due settori, separati dalla catena d'acqua, originata da un ricco ninfeo, motivo riecheggiante quella del Palazzo Farnese di Caprarola di Giacomo del Duca e di altre simili composizioni cinque-seicentesche. Ciascun settore è a sua volta diviso in quattro unità sempre ben disegnate. Il ripiano sommitale, dietro al portale sull'area del Quirinale, è ancora una volta diviso da una ripida scalinata, che separa un boschetto di agrumi (*parterre d'orangerie*, descritto in documenti successivi), con una fontana al centro, verso il Palazzo Pontificio, da un boschetto di lecci, organizzato intorno ad una croce di strade. È un singolare tipo di giardino urbano, che sviluppa motivi classici (sempre presenti sono gli esempi delle ville romane di Genazzano e di altre dimore Colonna

Da sinistra: 5. *G.B. Falda, Particolare della pianta di Roma con i gairdini Colonna, 1676 (da A.P. Frutaz,* Le piante di Roma*, 3 voll. , Roma 1962, III, tav. 359).* 6. *Progetto di Carlo Fontana per la Villa Chigi di Cetinale, raffigurato nel quadro di "Monsù Giacomo V. Vernel", sec. XVII, Ariccia, Palazzo Chigi.*

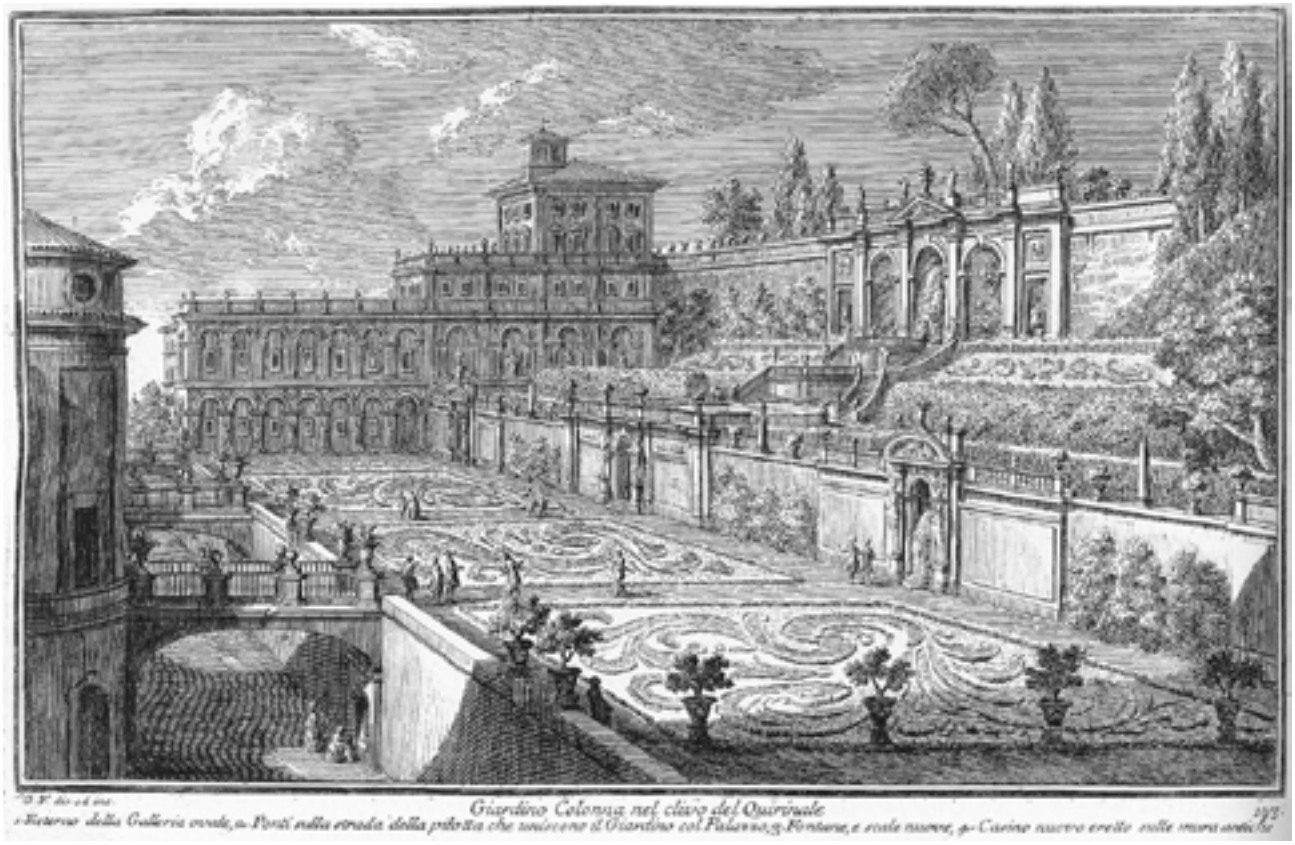
e la conoscenza dei giardini rinascimentali della corte napoletana favorisce questa scelta) secondo un linguaggio moderno, rielaborando soluzioni cinquecentesche e sintetizzando le varie parti di una villa aristocratica, tranne i terreni agricoli, che avrebbero richiesto estensioni non compatibili con l'intensa edificazione della "città Colonna". Questa varietà di soluzioni di aiuole e di organizzazione dei terrazzi, di gusto classicistico e non romantico come ad Ariccia, sembra rispondere perfettamente alle esperienze maturate da Carlo Fontana nelle dimore chigiane, con una precisa scelta orientata verso la cultura francese e non proseguendo la sperimentazione paesistica del suo maestro. Carlo infatti sviluppa a partire dal 1676 nella Villa Chigi di Cetinale[12] la sua opera per il cardinale Flavio, disegnando la scalinata per il Casino Nobile e rinnovandone i prospetti ma soprattutto organizzando l'impianto del vasto parco con un percorso rettilineo che unisce la Montagnola con la profonda vallata oltre lo stesso Casino. Come documentano le lastre del progetto, incise nel 1679 da Simone Felice Delino, la loro stampa, i quadri di "Monsù Giacomo V. Vernel" (fig. 6) e di Gilles Du Mont del 1690, Fontana disegna un'interessante prospettiva rettilinea, ben inserita nel paesaggio, che sale con un tracciato non percorribile ma molto scenografico fino alla sommità dell'altura, provvista di una chiesa, inquadra il terrazzamento sottostante, destinato ai cerimoniali delle feste e alla sfilata delle contrade senesi, attraversa il Casino, prosegue nel vasto terrazzamento antistante, destinato alle corse dei cavalli in una versione rustica del palio, e si conclude nella valle sottostante, dominata da una gigantesca statua di Ercole. È evidente l'ispirazione tratta dalla villa di Vaux le Vicomte di André Le Nôtre, ammirata dal cardinale Flavio nel suo viaggio in Francia del 1664. Dal terrazzamento del palio, però, si avvia un percorso che sale con vari segmenti rettilinei verso la Montagnola, punteggiato da cappelle e statue di eremiti, lasciando all'ingresso le passioni senesi, interpretate come gli emblemi delle contrade, scolpite nella roccia: si tratta di una sorta di Tebaide, non organizzata con sinuosi percorsi ma esprimente un tipo alternativo di giardino, non ancora ben definito, che troverà uno sviluppo adeguato nei decenni successivi, nel 1676-1689, sempre sotto la supervisione di Fontana, presente a Cetinale nel 1680. Anche a casa Colonna, Fontana prosegue il suo percorso di sperimentazione in vari settori, tra i quali i giardini: mentre il *dominus* Bernini studia e controlla le soluzioni per la celebre grande Galleria, l'allievo Carlo può ben applicare anche ai giardini colonnesi soluzioni già attuate nelle ville chigiane, come le lunghe prospettive di gusto francese, che in questo caso prolungano nella sistemazione esterna l'impianto della nuova galleria. Già del 1684 collabora come assistente di Carlo, Girolamo Fontana, che gli subentra in qualità di architetto di casa Colonna dal 1689. Ancora una volta, però, le ben prevedibili difficoltà nel portare a compimento l'ardita trasformazione edilizia del prestigioso complesso ne rallentano l'estensione all'area del giardino, che richiede la costruzione del nuovo ponte: occorre attendere la concessione del 17 ottobre 1698 del pontefice Innocenzo XII a Filippo II (1663-1714) per la costruzione di «un ponte di pietra dalla galleria del suo palazzo al giardino traversando la via pubblica in conformità delle concessioni di altri pontefici», ponte compiuto nel 1702 circa sotto la direzione di Girolamo Fontana. Il completamento della nuova prospettiva dovrà ancora attendere alcuni anni, fino al manufatto compiuto nel 1713 con le tre statue colossali di Marcantonio II, Fabrizio e Prospero Colonna, posto sul terrazzamento superiore in asse con il ponte e la Galleria. Il

giardino nel frattempo ha assunto una configurazione raffinata e moderna, soprattutto nell'area destinata agli agrumi: dal 1692 i Colonna vendono un grande quantitativo di «merangoli e portogalli esistenti nel giardino della Pilotta e nelli primi due quadri verso il ponte» e nel 1702 affittano «merangoli e fiori di essi nel giardino sotto e sopra il Palazzo Colonna», con vendite degli agrumi proseguite almeno fino al 1740, secondo modalità non difformi dall'operato di altre famiglie romane, come i Ludovisi per la loro villa al Pincio[13].Carlo non abbandona i Colonna, pur se è Girolamo Fontana a dirigere i lavori di completamento della grandiosa idea progettuale di costruire una lunga prospettiva che dalla galleria berniniana conduce fino alla sommità del Quirinale. Tuttavia, l'opera di Carlo nella basilica dei SS. Apostoli nel 1702-1708, considerata dalla famiglia quasi una cappella della casata, mantiene questo rapporto privilegiato con la presenza dell'architetto fino alla sua morte. Tra il 1739 ed il 1751 lavora come architetto della casata Nicola Salvi, che opera però nel giardino in prossimità del Palazzo dell'Olmo con la costruzione di un secondo padiglione per i granai, con grande attenzione alle strutture antiche[14]. A Roma già tra la fine del Seicento e gli inizi del Settecento la cultura del giardino si sta rapidamente evolvendo: le aree verdi già moderne, secondo i trattati francesi, sono aggiornate ancora di più, come il giardino con eleganti *parterres de broderies* raffigurato in uno splendido quadro, databile intorno al 1682, conservato al Museo di Roma, raffigurante la Villa Aldobrandini al Quirinale, attribuito a Gaspare Vanvitelli, giardino in quegli anni appartenente ai Pamphilj, ed i giardini della villa di quest'ultima famiglia fuori Porta San Pancrazio, anch'essi dotati di nuovi "perterra" e di altre composizioni dal giardiniere fiorentino Domenico Magni nel 1711, come riportano i documenti della famiglia[15]. Anche la Villa Colonna non fa eccezione, come dimostra la cura con cui si coltiva il settore con il boschetto di agrumi, venduti dal 1692. I vari ripiani dei terrazzamenti e dei cortili sono infatti particolarmente adatti alla coltivazione di *parterres* di vario genere, facendo prevalere il gusto francese largamente applicato nelle dimore reali europee e quindi adeguato alla cultura e alle caratteristiche politiche di casa Colonna. Antonio Scardin disegna nel 1746 i *Dissegni dei Perther dei più cospicui Giardini posti in Roma diligentemente delineati da me Antonio Scardin fiorentino giardiniere di Sua Santità Benedetto XIV*[16]: tra di essi sono inseriti il giardino d'ingresso di Villa Pamphilj (già compiuto da alcuni decenni) e il giardino Colonna del terrazzamento superiore (fig. 7). La vicinanza di questo personaggio (fiorentino come il giardiniere di casa Pamphilj) al papa Lambertini, di cui sono note le idee moderne e gli interventi nei giardini del Quirinale, nonché i suoi stretti rapporti con il cardinale Girolamo II, inducono a ritenere che i giardini Colonna siano stati effettivamente osservati e riprodotti dallo Scardin, anche se con un sostanziale disinteresse per architetture e arredi scultorei e con qualche innovazione, che gli può servire per nuove commissioni dell'augusta casata romana. Il



Dall'alto: 7. *A. Scardin, Disegno del giardino "Del Principe Colona", 1746 (da A. Tagliolini,* Parterres e labirinti di giardini romani nei disegni inediti di Antonio Scardin*, 1746, Milano 1994, tav. 8).*
8. *G.B. Nolli, Particolare della pianta di Roma con i giardini Colonna, 1748 (da A.P. Frutaz,* Le piante di Roma*, 3 voll., Roma 1962, III, tav. 410).*

confronto con l'accurata pianta del 1748 di Giovanni Battista Nolli[17] (fig. 8), redatta sulla base di precedenti disegni, consente di interpretare la pianta dello Scardin. Il lungo rettangolo del terrazzamento superiore è suddiviso in quattro settori con una doppia serie di aiuole, separate da assi ortogonali; sui due lati brevi sono due spazi, di cui quello a destra è lasciato vuoto dallo Scardin e quello di sinistra arricchito da due aiuole e da un'apertura. I disegni delle aiuole sono molto eleganti, veri e propri ricami, ben più elaborati rispetto ai disegni riportati nella pianta di Nolli, che pure traccia la composizione del giardino superiore in quattro settori divisi ciascuno in due sezioni e raffigura elaborati arabeschi nel giardino del sottostante cortile. Si può quindi ipotizzare che lo Scardin abbia riprodotto, con alcune varianti solo progettate, un giardino compiuto negli anni precedenti, probabilmente a conclusione della nuova sistemazione del ponte e del prospetto del 1713. La celebre stampa del giardino Colonna di Giuseppe Vasi del 1761[18] (fig. 9) è stata oggetto



9. G. Vasi, "Giardino Colonna nel clivo del Quirinale", da Delle Magnificenze di Roma Antica e Moderna*, X, Roma 1761, tav. 193.*

di varie interpretazioni[19] ed è ritenuta in generale non una riproduzione della sistemazione compiuta su commissione dal cardinale Girolamo II, realizzata nel 1762-1763, ma il progetto di Paolo Posi, parzialmente ripreso in alcuni disegni di Giuseppe Piermarini, sulla base dei legami personali dell'architetto Paolo Posi, che dirige i lavori, e di Giuseppe Vasi. Effettivamente, la grandiosa mostra centrale del giardino superiore non trova riscontri nei documenti settecenteschi e nella pianta di Giovanni Battista Nolli del 1748 ed anche la composizione sembra piuttosto approssimativa, senza un' adeguata attenzione all'armonia tra assi prospettici derivanti dai nuovi ponti, arredi architettonici ed organizzazione delle aiuole; tuttavia, i documenti relativi alle opere condotte nel 1762-1763 mostrano non un sostanziale nuovo impianto del giardino ma piuttosto una sua messa a punto, resa necessaria dopo la costruzione dei due nuovi ponti e con un opportuno aggiornamento sui canoni del giardino francese, in termini di scalinate, catene d'acqua, boschetti di agrumi ecc., ormai da molto tempo sviluppati nei parchi delle corti europee. La descrizione ottocentesca della villa più volte citata riporta infatti a proposito dell'operato di questo cardinale che, oltre a «fabbricare due nuovi ponti che dall'appartamento introducono al giardino, ornò questo di nuove prospettive ed arricchì di statue e busti e finalmente eresse la galleria detta rustica, destinata da lui per uso di biblioteca»: pur nel carattere celebrativo di casa Colonna adottato dall'estensore della descrizione, le opere citate sembrano pertinenti ad una manutenzione straordinaria piuttosto che una sostanziale trasformazione. Per la verità, ormai nel settimo decennio del Settecento – ed anche negli anni precedenti, dagli inizi del secolo – si era diffuso in tutta Europa un giardino assai diverso e decisamente "moderno", il giardino romantico o all'inglese o informale, già ampiamente dibattuto in Inghilterra, sostenuto dalla cultura illuministica e dal nuovo ceto borghese in ascesa, ed in Francia, ispirato tra l'altro ai giardini cinesi, liberamente riprodotti e rielaborati nei trattati di Chambers e di Le Rouge. William Kent, sostenitore del nuovo tipo di giardino, soggiorna a Roma tra il 1709 ed il 1719. Le particolari caratteristiche dei giardini terrazzati colonnesi rendono assai difficile l'applicazione dei nuovi principi del giardino paesistico, concepito per grandi spazi, ben inseriti in suggestivi paesaggi naturali: come mostra la ben nota pianta ottocentesca della villa dell'Archivio Colonna di Subiaco, infatti, un parco disegnato secondo i nuovi principi sarà limitato ad un settore ristretto, sostituendo il precedente boschetto di lecci, integrato in un assetto dove i frammenti antichi, splendidi e di grandi dimensioni, animeranno con il fascino delle rovine i preesistenti terrazzamenti. In casa Colonna in questi anni prevale invece il gusto francese. Artefice del raffinato aggiornamento della tipologia delle aiuole secondo il gusto francese sembra essere il giardiniere di casa Pamphilj, Nicola Tosi, successore di Gio. Tosi come giardiniere di casa Pamphilj (quest'ultimo aveva

realizzato i nuovi *parterres* di Villa Vecchia nel 1749-1751, su commissione dell'ultimo Pamphilj, Girolamo, «con aver piantato i bussi per formare i rabbeschi che rappresentano le armi di Sua Eccellenza, con averci posto l'arena di diversi colori, bianca e gialla, ed aver tutto compito nello stato medesimo che presentemente si trova, senza che alcun architetto me ne abbia dato disegno di sorte alcuna, ma tutto ho fatto secondo la mia idea, per esserne io pratico e capace di simili cose come giardiniere»[20]); il principe Pamphilj, morto nel 1761, nomina come suo erede il cardinale Girolamo II Colonna, con l'obbligo di mantenere alcuni collaboratori e professionisti già al suo servizio, obbligo sostenuto da appositi legati: il giardiniere Tosi è il personaggio di maggior rilievo cui sono destinate le risorse finanziarie pamphiliane, rigorosamente rispettate dal cardinale Colonna che lo tiene al suo servizio; probabilmente il giardiniere già in precedenza ispira – se non dirige – la sistemazione dei giardini di Girolamo, per gli ottimi rapporti tra Colonna e Pamphilj. In definitiva, si osserva nello sviluppo della Villa Colonna, dopo l'impianto edilizio seicentesco definito in successivi interventi, un accentuato carattere francese nella sistemazione dei giardini, impostato nell'ultimo quarto del Seicento ed anch'esso progressivamente perfezionato, fino alla sua esemplare eleganza alla metà del Settecento, ormai non più innovativo. Artefice del primo insinuarsi del gusto francese, variamente applicato nei giardini delle grandi dimore dei sovrani europei, con il caposaldo costituito dalla lunga prospettiva legata alla galleria berniniana, conclusa nel giardino superiore, sembra essere proprio il Fontana, architetto della casata nel 1681-1689, anni cruciali per l'affermazione della moda francese nei giardini, moda molto apprezzata in casa Colonna anche per altre manifestazioni artistiche e sociali, come dimostrano le nipoti del cardinale Giulio Mazzarino, le celebri Maria e Ortensia Mancini, le "belle" per eccellenza, che introducono nella compassata e conservatrice casata dei Colonna uno stile di vita "scandaloso" e decisamente moderno, importandolo dalla corte del Re Sole[21].

Note

1 C. Benocci, *Appendice Documentaria II, 9, Sebastiano Baldini, La villa Versaglia, in "La Gratitudine", canzoni, in Roma, con licenza de' superiori*, in *I giardini Chigi tra Siena e Roma dal Cinquecento agli inizi dell'Ottocento*, a cura di C. Benocci, Siena 2007, pp. 439-442.

2 Per i documenti e la bibliografia sulla Villa Chigi di Formello cfr. C. Benocci, *I Chigi nella campagna romana: l'ironia pseudo-francese della Villa Versaglia a Formello*, in *I giardini Chigi*, cit., pp. 147-190.

3 Sul Palazzo Colonna cfr. *Capolavori da scoprire. Colonna, Doria Pamphilj, Pallavicini*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Colonna, 2-5 giugno 2005, Palazzo Doria Pamphilj, 9-12 giugno 2005, Palazzo Pallavicini, 23-26 giugno 2005), a cura di G. Lepri, Milano 2005; E.A. Safarik, *Palazzo Colonna*, con i contributi di M.G. Picozzi e R. Valeriani, Roma 2009; *Palazzo Colonna. Appartamenti. Sculture antiche e dall'antico*, a cura di M.G. Picozzi, Roma 2010. Sull'opera di Bernini per la Galleria cfr. C. Strunck, *Berninis unbekanntes Meisterwerk. Die Galleria Colonna in Rom und die Kunstpatronage des Römischen Uradels*, München 2007; C. Strunck, *Old nobility versus new: Colonna art patronage during the Barberini and Pamphilj pontificates (1623-1655)*, in *Art and identity in early modern Rome*, a cura di J. Burke, Aldershot 2008.

4 A.P. Frutaz, *Le piante di Roma*, 3 voll. , Roma 1962, II, tav. 310.

5 B. Di Meola, *La collezione del cardinale Girolamo I Colonna*, in *Decorazione e collezionismo a Roma nel Seicento: vicende di artisti, committenti, mercanti*, a cura di F. Cappelletti, Roma 2003, pp. 113-125.

6 *Il Castello Colonna di Genazzano. Ricerche e restauro*, a cura di A. Bureca, Roma 2000; L. Maggi, *Antonio Del Grande: per un "altro Seicento romano"*, Firenze 2006. Cfr. anche F. Calabrese, *Marino e i Colonna (1500-1800)*, Roma 1981; M. Montagnani, *Il palazzo Colonna di Marino*, «Castelli romani», 40, 2000, pp. 40-52; G. Nisio, *La Villa del cardinale a Palazzolo*, «Lazio ieri e oggi», 39, 2003, pp. 314-315.

7 C. Benocci, *I Chigi nel feudo laziale: il "pittoresco" "barco" dell'Ariccia*, in *I giardini Chigi*, cit., pp. 209-231.

8 C. Benocci, *Villa York*, Roma 1999.

9 C. Benocci, *La villa Corsini dal Seicento all'annessione alla Villa Doria Pamphilj: il Casino poi Arco dei Quattro Venti, la Palazzina e le Scuderie, la Legnara, la Valle dei Daini, lo Châlet Svizzero, l'ingresso*, in *Villa Doria Pamphilj*, a cura di C. Benocci, Roma 2005, pp. 183-195.

10 C. Benocci, *La Spagna sul Gianicolo. La residenza dell'Ambasciatore di Spagna*, Roma 2004, pp. 8-47; G. Bonaccorso, *Carlo Fontana, Romano Fortunato Carapecchia e il villino Vaini sul Gianicolo a Roma: il progetto, la contrastata edificazione e il condono*, in *La Festa delle Arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'ani di studi*, a cura di M. Bevilacqua, V. Cazzato e S. Roberto, 2 voll., Roma 2014, I, pp. 502-509.

11 Frutaz, *Le piante di Roma*, cit., III, tav. 359.

12 C. Benocci, *La Villa Cetinale a Siena*, in *I giardini Chigi*, cit., pp. 267-316.

13 Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Archivio Colonna*, conti di Filippo II e del cardinale Girolamo II; C. Benocci, *Villa Ludovisi*, Roma 2010.

14 A. Spila, *Antico contro moderno: Salvi, Posi, Vasi e Piranesi sulla "mirabile anticaglia" del giardino Colonna al Quirinale*, in *La Festa delle Arti*, cit, I, pp. 560-565.

15 C. Benocci, *Lo sviluppo settecentesco all'insegna dello sfarzo francese e la trasformazione otto-novecentesca*, in *Villa Doria Pamphilj*, cit., pp. 129-138.

16 A. Tagliolini, *Parterres e labirinti di giardini romani nei disegni inediti di Antonio Scardin, 1746*, Milano 1994, tav. 8.

17 Frutaz, *Le piante di Roma*, cit., III, tav. 410.

18 G. Vasi, "Giardino Colonna nel clivo del Quirinale", da *Delle Magnificenze di Roma Antica e Moderna*, X, Roma 1761, tav. 193.

19 E. Bentivoglio, *Roma. Il "Ponte di Pietra sopra la strada" tra palazzo Colonna e il giardino e i "pontes per vias publicas transversi" da documenti dell'Archivio di Stato di Roma e di Reggio nell'Emilia*, «Quaderni PAU», 17, 2007 (2008), 33-34, pp. 9-18; M. Tabarrini, *Il progetto di Paolo Posi per il giardino di Palazzo Colonna nei disegni di Giuseppe Piermarini*, in *Architetti e ingegneri a confronto, III. L'immagine di Roma fra Clemente XIII e Pio VII*, a cura di E. Debenedetti, «Studi sul Settecento Romano», 24, Roma 2008, pp. 45-60; A. Spila, *Il cardinale Girolamo II Colonna: incarichi pubblici e committenza privata*, in *Giuseppe Piermarini tra Barocco e Neoclassicismo: Roma, Napoli, Caserta, Foligno*, catalogo della mostra (Foligno, 2010), a cura di M. Fagiolo e M. Tabarrini, Perugia 2010, pp. 147-157; Spila, *Antico contro moderno*, cit., I, pp. 560-565.

20 C. Benocci, *Francesco Nicoletti e Paolo Anesi a Villa Doria Pamphilj (1748-1758)*, in *Carlo Marchionni. Architettura, decorazione e scenografia contemporanea*, a cura di E. Debenedetti, «Studi sul Settecento Romano», 4, Roma 1988, pp. 209-278; C. Benocci, *La fortuna e le innovazioni nel Settecento: dall'evasione in villa alle nuove funzioni*, in *Le virtù e i piaceri in villa. Per il nuovo museo comunale della Villa Doria Pamphilj*, catalogo della mostra (Roma, 1998), a cura di C. Benocci, Milano 1998, pp. 123-130.

21 C. Benocci-T. Di Carpegna, *Le belle. Ritratti di dame del Seicento e del Settecento nelle residenze feudali del Lazio*, Roma 2004.

La trasformazione barocca di Carlo Fontana per il palazzo di Flavio Chigi a San Quirico

Angela Marino

Iniziamo questo racconto con due storie: una moderna – tenuta sempre un po' celata per rispetto e pudore – e una antica, del momento di costruzione del palazzo marchionale per il cardinale Flavio Chigi, nipote di papa Alessandro VII. Nel 2009 il Comune di San Quirico conduce a termine un lunghissimo e difficile lavoro di restauro e recupero del grande Palazzo Chigi Zondadari, che – pur se mal ridotto dai danni della guerra e dal degrado dell'abbandono – dominava il paesaggio urbano del magnifico centro della Val d'Orcia. L'edificio, restato fin dall'origine proprietà della famiglia Chigi Zondadari, dopo i guasti bellici (fig. 1), aveva subito, nella quasi impossibilità di mantenere un così significativo manufatto, gli insulti dell'incuria, con i tetti sfondati, crolli interni, danneggiamento grave dell'apparato decorativo e pittorico.

Due premesse

Negli anni Ottanta del Novecento il palazzo passò al Comune, e se ne avviò, tramite il ricorso a finanziamenti europei, una lunga opera di recupero, che con molte difficoltà, momenti di crisi e ripartenze, superati grazie alla tenacia degli amministratori locali, è durata trent'anni. Il desiderio di salvare il monumento seicentesco, di così elevato valore, si intreccia anche con la storia affettiva e personale – a mio avviso schiva, umana e tenerissima – di una grande donna della storia istituzionale italiana: Nilde Iotti. Il borgo di San Quirico, negli anni del dopoguerra, aveva spesso accolto e protetto, con discrezione ed affetto, brevi soggiorni della Iotti e del suo compagno Togliatti, che vivevano la loro importante vicenda personale e politica, nella stretta "Italietta" di allora. L'azione della Presidente della Camera è rimasta discreta e invisibile; l'ho appresa piuttosto tardi, da borghigiani che ne parlavano ancora con riguardo e rispetto, come se fosse la storia dei propri nonni. È stata una lunga impresa terminare i lavori di quello che è diventato oggi il palazzo sede del Comune e dei suoi uffici, ma ospita anche l'archivio Tagliolini sulla storia del giardino, una biblioteca, ambienti per l'attività di giovani artisti, ed altro ancora. La seconda storia da narrare è scritta nella nota lettera inviata da Carlo Fontana a Flavio nel 1678, che riguarda la necessità di trasformazione rappresentativa del palazzo, nato intorno ad una modesta preesistenza, l'anno dopo la concessione in feudo a Flavio Chigi, che ha allora 46 anni, del marchesato di San Quirico, da parte del granduca Cosimo III Medici, con facoltà di trasmetterlo ai propri eredi[1]. Dal testo, di non facile lettura, citiamo il brano che ci sembra di avere riletto e compreso meglio, riferito al progetto di palazzo: «Invio all'Em. S. V. la pianta del pianterreno e nobile del palazzo si S. Quirico, ripartita secondo porta l'hobligo del vecchio e ancora del desiderio che l'Em. V. ha, avendo mutato solo la situazione della scala diversa dalla prima pianta, stante per la verificatione delle misure, trovo che torna più in acconcio alla generalità delle dimensioni [?] come il tutto viene narrato nella medesima [pianta]; oltre ancora mi accomoda nella cappella e alle regole magiormente la uniformità della facciata e situazione [?] delli portoni corrispondenti nel portico con qualche regola. Sarà la sua altezza rispetto alle stanze nove buona e sfogata dipendendo ancora da questo in quella terrena li portoni suddetti i quali haveranno le sue ringhiere 2° [secondo] il dettato di V. Ecc. S., del prospetto si mandarà quanto prima havuta la risposta degnandosi S. Ecc. se sarà in suo compiacimento come spero, anticipando per questo invio, se vi fosse cosa di mutare dal sommo Gusto dell'Ecc. S.V., [io] possa emendare e da quella emenda poi stabilire il modello e prospetto. Sappia l'Ecc. V. che il colorito rosso denota la fabrica nova e il colore acquarello quello vecchio, il giallo punteggiato quello

1. *C. Fontana, Palazzo Chigi Zondadari a San Quirico, foto della facciata ovest del palazzo recante ancora i segni dei danni dell'ultima guerra.*

che si ha da demolire. E vi sono le sue scalette volendo vedere qualche misura, e se il io debole talento non avesse arrivato a colpire quanto devo, compatirà l'Eminenza vostra…»[2]. La nota lettera di Carlo Fontana a Flavio, con la modifica di alcune parole e sequenza di senso che abbiamo proposto ci consente di chiarire da subito (inserita nella sequenza logica di eventi e decisioni), molte cose. Dopo il primo intervento nello spessore delle mura, supponiamo che sia stato chiesto a Fontana di riprogettare un vero, importante palazzo urbano; e Carlo si è attivato stendendo una prima proposta di adeguamento (che non ci è nota) intorno ad una preesistenza. Ma il biglietto di cui parliamo accompagnava due piante, del pianterreno e del nobile – anche esse purtroppo perdute – in cui Carlo aveva segnato alcune modifiche fatte rispetto ad una precedente fase di progetto, e dichiara di aver indicato sulla carta in rosso la "fabrica nova", in colore acquarello quella vecchia, in giallo punteggiato le demolizioni. L'architetto precisa anche che i disegni sono in scala («vi sono le sue scalette, volendo vedere qualche misura»): non si tratta quindi dello schizzo con una idea, ma di un progetto già esecutivo, che certamente Flavio è in grado di leggere in planimetria e di comprenderne la funzionalità, se Fontana dichiara di aspettare il benestare del cardinale per inviare anche il disegno della facciata che sarà "uniforme" in virtù della soluzione, a suo modo geniale, dei doppi portoni simmetrici e creano il grande atrio che, a nostro avviso, risolve il progetto. La proposta viene accettata dal cardinale, visto che il modello in legno definitivo sarà pronto entro l'anno[3].

Flavio Chigi

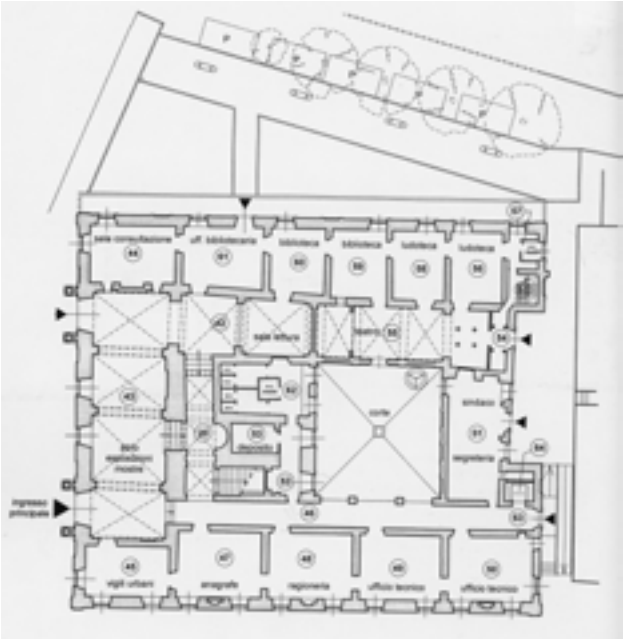
La personalità di Flavio, protagonista, dopo la morte dello zio pontefice, dell'azione di consolidamento delle fortune della famiglia a Roma, nel Lazio e in Toscana (si pensi, anche a Cetinale) a tutt'oggi non ha ancora trovato una adeguata valutazione critica nel contesto delle sorti e fortune chigiane del Seicento; pesa anche il giudizio severo di Francis Haskell sul suo ruolo di mecenate e collezionista. Ma tutta la personalità di Flavio andrà profondamente rivisitata. La sua figura è infatti la chiave economica attraverso la quale si ricostruiscono le fortune familiari dei Chigi: gli acquisti di beni, in particolare quelli destinati al ramo senese della famiglia, passano per le prebende del cardinale e di suo padre don Mario[4]. Sotto l'egida di Carlo Fontana, un quarantenne nel pieno della sua attività professionale, e di una nutrita schiera di artigiani e artisti contemporaneamente attivi nei cantieri romani, la contestualità dei lavori alle fabbriche Chigi a Roma e Siena – chiave importante per comprendere più a fondo scelte e dinamiche dell'opera di costruzione – viene emblematicamente riscontrata in molti documenti chigiani, fra i quali, con evidenza "geografica", un "rubricone alfabetico" con varie spese dei più tardi anni 1690-1692, in prossimità della morte di Flavio[5]. Ma dalla fine degli anni Sessanta (quindi dopo la morte di Alessandro VII) i conti – ancora in parte inediti – sono revisionati sempre da Carlo Fontana, e registrano una continua e differenziata attività per Cetinale, per i viaggi a Siena dell'equipe di artigiani ed artisti, per la perduta villa di Versaglia, per Ariccia, per il Palazzo dei Santi Apostoli, per il marchesato di San Quirico e i frequenti viaggi al feudo, ma poi ancora per Magliano e il giardino di Cetinale[6]. Anche alcune maestranze sono le stesse, almeno fra i decoratori impegnati nel ciclo pittorico del palazzo. Come Francesco Corallo – fratello o figlio di Vincenzo Corallo, pittore e "indoratore" dal 1664 del palazzo romano ai Santi Apostoli – che redigerà l'inventario dei beni di Flavio alla sua morte[7]; egli non è solo specificamente un pittore, ma il *guardaroba*, occupa cioè negli *officii* della casa quel rango intermedio, ma fiduciario, della manutenzione, custodia e controllo di tutti i beni mobili del padrone. O ancora come Giovanni Stanchi, invece pittore di genere che aveva da poco lavorato alle pitture di fiori su specchio del palazzo romano, oppure Michelangelo Ricciolini e suo figlio Nicolò. Carlo Fontana, in qualità di architetto della famiglia Chigi, è al servizio – soprattutto del cardinale – sicuramente dalla fine degli anni Sessanta. Quando aveva poco più di trenta anni, il ticinese era stato nominato accademico di merito dall'Accademia di San Luca, ed è già molto esperto della gestione tecnica della professione, appresa giovanissimo nei cantieri chigiani romani; in special modo nel Palazzo dei Santi Apostoli, dove, pochi anni prima, si era trovato a tenere i conti della fabbrica mentre Bernini era in Francia. Probabilmente proprio il prestigioso discepolato presso il grande Bernini gli fa ottenere le importanti cariche della Camera Apostolica: misuratore e stimatore nel 1664, e misuratore della Fabbrica di San Pietro nel 1666[8]. Il rapporto con i committenti Chigi è quello del "famiglio", almeno così interpretiamo la lettera del 1671, in cui l'architetto ragguaglia il cardinale sui suoi movimenti; una vita quasi nomade se si tiene conto dei tanti cantieri aperti nel Lazio e dell'attività a Siena, ancora non completamente chiarita, ma certo assai importante per una definitiva affermazione professionale. Tuttavia proprio queste operazioni complesse di progettazione nell'esistente, potrebbero fornire la cifra più significativa e la chiave interpretativa della personalità di Carlo. Al suo profilo manca un carattere individuale identificativo e riconoscibile, sia sul piano del linguaggio che su quello delle abilità; non gli appartiene infatti la sapienza tecnica che fece compiere all'avo Domenico Fontana la prodezza di alzare gli obelischi sistini. Carlo è invece abilissimo nella distribuzione funzionale degli interni, nella tenuta di cantiere, nella traduzione in progetti esecutivi delle intuizioni berniniane, assolutamente originale nell'introdurre la nuova figura dello storiografo di architettura: Fontana, per la prima volta, misura a fondo, disegna piante e sezioni, confronta iconografia storica e documenti di due grandi monumenti, la Basilica di San Pietro e il Colosseo, ma anche del moderno Palazzo di Montecitorio, che era rimasto a lungo incompiuto. E pubblicherà altrettanti sontuosi libri in folio. Nasce con lui la figura moderna dell'architetto, colto, riflessivo, storiografo[9]. San Quirico, con Cetinale, sono un pas-

Dall'alto: 2. *V. Ferrati,* Veduta a volo d'uccello di San Quirico d'Orcia *(incisione sec. XVIII), Siena, Museo Civico.* 3. *Il Palazzo Marchionale di San Quirico riprodotto nel cabreo tardo settecentesco delle proprietà Chigi Zondadari.*

saggio che può essere fondamentale per collocare l'opera di Carlo, se lo colleghiamo anche con l'attività a Siena nella fascia temporale che va dagli anni Settanta agli anni Ottanta del secolo.

San Quirico d'Orcia

Per l'intervento a San Quirico, anche se mancano documenti conclusivi, e soprattutto disegni, vogliamo tentare di chiarire il percorso di un itinerario mentale e progettuale, di cui ovviamente tengono le fila Flavio e Carlo Fontana. Certamente la prima scelta da fare riguarda il luogo dove collocare il palazzo. Se si osserva, da un punto di vista urbanistico, il borgo di San Quirico (fig. 2), non si può non cogliere la potenzialità di un luogo che sarebbe parso ottimale per una nuova costruzione. La presenza del celebre giardino costruito da Diomede Leoni è assai verosimile che abbia sollecitato Flavio, e con lui Fontana, ad immaginare di costruire, per quel giardino, una residenza per il cardinale. Il verde urbano era, già allora, risorsa preziosa, per la quale non sempre, intervenendo in un contesto consolidato, si disponeva dello spazio opportuno per il giardino[10]; probabilmente ben ricordava Flavio che i due palazzi Chigi romani[11] avevano dovuto sacrificarne la presenza totalmente per la sede di piazza Colonna, e accontentarsi di una modesta striscia per quello di piazza Santi Apostoli. In questa ottica si può collocare il noto disegno Vaticano che potrebbe essere di Carlo Fontana in cui si illustra dettagliatamente l'ipotesi del progetto di alcuni elementi residenziali, ambientata ai margini degli *Horti Leonini*. Esso comunque, di assai ridotta importanza residenziale, quasi certamente precede di qualche anno il 1677, momento della investitura alla dignità marchionale, come sembra confermare una relazione dell'Auditore (1675), dove si nomina una dimora a sud di San Quirico, «cavata nel grosso delle medesime [mura]» e contigua alla quale si trovano «il giardino e ragnaia che principiano dalla Piazza della stessa terra e finiscono alla porta Romana»: situazione non chiarissima ma che potrebbe rispecchiare una parziale realizzazione del progetto Vaticano, di cui non restano oggi tracce leggibili, ma che comunque non possiamo qui approfondire[12]. Nel 1677, quando alla dignità cardinalizia, si aggiunge la condizione di signore feudale e il titolo di marchese, le cose probabilmente cambiano. È necessaria la costruzione di un palazzo marchionale. Il Palazzo ai Santi Apostoli, a questo punto, non può non essere il riferimento più stringente per San Quirico; era stato acquistato nel 1661, per 25.000 scudi; ne serviranno ben 40.950 per i restauri. Un cantiere complesso e costoso; inizialmente il blocco quadrilatero dell'edificio, il cui assetto definitivo si faceva risalire al Maderno, aveva accolto nella primavera del 1657 i congiunti di papa Alessandro VII Chigi che, finalmente chiamati a Roma nel 1656, prendono residenza al Palazzo ai Santi Apostoli, Ma senz'altro la sistemazione è insufficiente, soprattutto quando in aprile, il giovane nipote Flavio diventa cardinale e, nell'agosto nel 1658, l'altro nipote Agostino sposa Maria Virginia Borghese. Si fa strada quindi l'idea di un secondo palazzo per i Chigi, allo scopo di distinguere, secondo i ruoli sociali, due residenze in città, quella del cardinale e quella del principe. Una volta acquistato il palazzo ai Santi Apostoli, l'ipotesi di radicale rinnovamento si fa strada presto, e ne è artefice Bernini, che però, quando, nel giugno del 1665, va in Francia, lascerà a Carlo Fontana, che ha solo 26 anni, il compito di assumere poco a poco un ruolo determinante nella conduzione del cantiere, di cui ci danno utile documentazione i conti, che comunicano anche nette differenze rispetto ad altre situazioni[13]. I confronti fra i due palazzi di Flavio – ai Santi Apostoli a Roma e a San Quirico – però finiscono qui. Il progetto berniniano ridisegna completamente gli interni, mutando altezze, spostando tutte le finestre di facciata in funzione di una ricca e plurima distribuzione interna, delle nuove infilate di stanze, degli affacci sul cortile e sul giardino; non c'è tutto questo a San Quirico. Resta però importante il ruolo che, nei due casi di riprogettazione, svolge la facciata nuova, sia quella con cui Bernini rifascia saldamente il palazzo romano, sia nel modo con cui Fontana risolve, a San Quirico, il rapporto con la preesistente costruzione, avvolgendola completamente nella nuova (fig. 3). Vale tuttavia la pena di notare, che Fontana, anche nel periodo dei lavori senesi, mette a punto una forma prosciugata e rarefatta (quasi metafisica) della partitura architettonica (vedi Palazzo Arcivescovile), che si può



A sinistra: 4. *C. Fontana, Palazzo Chigi Zondadari a San Quirico, pianta del piano terreno.* Sopra, 5. *Dettaglio dall'incisione di Vincenzo Ferrati con l'inserimento del nuovo palazzo, in posizione asimmetrica, che con la parete obliqua della Chiesa forma una piazza triangolare.*

anche chiamare neoclassica o classicheggiante, per convenzione, ma ci sembra riduttivo per Carlo, e più adeguato invece per il suo coetaneo Giovan Battista Contini, attivo a Roma e Siena, sempre attraverso la committenza Chigi. Il Palazzo di San Quirico conserva, secondo noi, una vena più sanguigna e vibrante, riflesso pur se lontano, della berniniana residenza romana per il cardinale. Se è naturale che, dopo l'investitura del feudo, si pensi al progetto di un Palazzo Chigi in città; non si hanno informazioni sullo sviluppo delle intenzioni, se non, forse, l'acquisto di un terreno in città[14]. Ora, se osserviamo la planimetria del palazzo, del pianoterra in particolare (fig. 4), si nota facilmente l'anomalo spessore murario di un blocco quadrangolare di spazio, corrispondente al grande atrio, alle scale e agli spazi limitrofi fino al cortile; quest'area presenta anche a nord (cioè a sinistra entrando) un tratto di muratura sghemba, che sicuramente riflette la giacitura di una muratura antica, e che si è conservato, pur causando irregolarità alle stanze del pianoterra e alla *Sala* a doppia altezza del primo piano. La costruzione preesistente (forse un edificio fortificato), che Flavio ha voluto in parte mantenere, leggibile nelle murature e richiamata nella lettera di Fontana, *condiziona* e allo stesso tempo *genera* la distribuzione interna, con una corona di camere intorno al nucleo centrale, la collocazione arretrata dello scalone, la geniale creazione dell'atrio, vero e proprio portico parallelo alla nuova facciata, e il doppio ingresso[15], soluzione non frequente, soprattutto in fabbriche di dimensioni contenute. Non escluderei che fosse possibile per le carrozze entrare da un portone, depositare gli ospiti ai piedi dello scalone a tenaglia nell'atrio, e uscire dall'altro portone. Questo schema compositivo marca anche tutta la distanza dal modello dei Santi Apostoli, creando una caratteristica tipologico funzionale, laddove Bernini aveva scelto una forte accentuazione monumentale, avvolgendo il vecchio edificio in una sontuosa "pelle" architettonica: un solo portale al centro del nucleo centrale leggermente avanzato (i "resalti", come citano i documenti di cantiere) dentro la smagliante impaginazione nella griglia delle paraste giganti. Un interrogativo riguarda la presenza di un'area porticata davanti all'edificio preesistente, che Carlo può aver deciso di prolungare e farne il perno del nuovo progetto; un sondaggio alle murature del portico sarebbe risolutore[16]. Queste scelte fondamentali determinano anche la posizione del cortile, che certo risulta troppo arretrato, per gli standard di composizione normali nel tardo Seicento, in cui esso è l'elemento distributore primario di un edificio. L'atrio, o "il portico" come lo definisce Fontana, da l'impronta caratterizzante. Ne accentua la peculiarità la posizione dello scalone principale, il cui accesso, ritagliato nella parete parallela a quella di ingresso , non è in asse ai due portoni, ma fra di essi; le finestre che illuminano le rampe proiettano sulla parete ovest del cortile le aperture non allineate con quelle delle camere. Di fronte a ciascuno dei due ingressi, invece, partono due "corridori", una doppia via di attraversamento del palazzo che, all'altezza del cortile, forma le due ali porticate; lo spazio a nord (a sinistra entrando, poi tamponato) ha uno spessore assai maggiore di quello a sud che porta al giardino. Una "dissimmetria" del genere, va detto, non è estranea ad altre progettazioni più tarde di Carlo (sempre caratterizzate da una cospicua preesistenza) come il Palazzo Sternberg a Praga[17]. Le dimensioni del palazzo marchionale non sono enormi (fig. 5), quindi non compaiono qui le complesse articolazioni architettoniche che regolano la vita dei grandi casati romani[18]. Ne sono però rispettate le essenziali esigenze. Non conosciamo con precisione a quali funzioni fosse qui adibito il pianoterra; in genere nella residenza di città, si collocano al pianoterra alcuni elementi della collezione d'arte, ma anche sculture e pezzi antichi, troppo pesanti per essere portati ai piani

superiori, ed al tempo stesso visitabili dal pubblico senza interferire con la vita del palazzo, e non si può escludere che – in misura limitata – non avvenisse anche a San Quirico e che, dove ora c'è la biblioteca, vi fossero comunque stanze per accogliere visitatori, anche locali, di vario rango, ma anche per esporre qualche opera d'arte. Le camere del più piccolo corridore, sulla destra, potrebbero essere servite invece ad ambienti di servizio (dispensa, bottiglieria) per la cucina posta in fondo al cortile sul retro del palazzo, in un ampio locale rettangolare, che corrisponde con finestre cieche sul più "nobile" spazio del cortile. La tipologia del piano nobile è più semplice. Gli affreschi con i segni zodiacali già ne rivelano la funzione simbolica, almeno quelle a cui si accede direttamente dalla scala, e che danno in facciata: *Acquario e Pesci* sono due Anticamere e forse l'ambiente d'angolo, *Ariete,* ampio e luminoso, è la Sala d'udienza. Dal pianerottolo si accede, naturalmente anche alla grande Sala a doppia altezza, piuttosto buia, che affaccia in angolo solo sul cortile. Forse è utile ricordare che – come gli studi più recenti hanno accertato – nel Seicento la *Sala* in un palazzo nobile non è affatto il salone di pura rappresentanza, bensì il "cuore" logistico dell'abitazione: un ambiente vasto e polifunzionale, spesso il solo ambiente della casa ben riscaldato da un grande camino (che anche qui non manca) e sempre ben illuminato dalle torce. Alle pareti stemmi o dipinti o arazzi presentano carattere e storia della famiglia, qui espressa dal ciclo su Alessandro Magno, in trasparente allusione celebrativa di Alessandro pontefice. Dalla Sala grande, luogo di accoglienza dei visitatori, si viene infine ammessi alla stanza d'udienza, quella dove il padrone riceve gli ospiti, che spesso non è particolarmente grande, perché è il luogo più riservato, verso il quale vengono via via "filtrati" solo i personaggi in visita più ragguardevoli; l'addobbo è però ricercato, di elevata qualità. Il secondo piano di San Quirico, pur non essendo un secondo nobile – poiché l'altezza lo rende più simile ad un mezzanino – assolve funzioni residenziali primarie, come testimonia il fatto che viene accuratamente dotato di dipinti. Se ritorniamo però all'atrio di ingresso, possiamo riprendere il discorso sulla "macchina" complessiva costituita dal palazzo; sì è detto che di fronte ai due portali di ingresso si aprono i due diversi attraversamenti dell'intero palazzo. Il passaggio a destra (lato sud), conduce direttamente al giardino, includendo nel suo itinerario le arcate del cortile (ora chiuse da una parete di cristallo), fatto che conferma, per ragioni climatiche, l'uso non residenziale delle camere adiacenti al pianoterra, ma di servizio, come si accennava. Questo passaggio, di dimensioni assai meno ampie di un portico intorno al cortile – come era uso corrente – può segnare, secondo noi, una transizione al moderno concetto di corridore come elemento lineare distributivo degli spazi interni; le decorazioni "alla boschereccia" delle pareti, rammentano fra l'altro strettamente analoghi dipinti nel palazzo di Ariccia[19]. Più problematica la seconda via di penetrazione del palazzo, di fronte al portone di sinistra (lato nord),

6. C. Fontana, Palazzo Chigi Zondadari a San Quirico, il Teatrino al piano terra, prima e dopo il restauro.

che analogamente confina con i tre archi del portico in cortile, per uscire poi nel giardino. I profili delle volte (poi tagliate con successivi tamponamenti) potrebbero suggerire una sequenza anche qui ininterrotta di ambienti. Attualmente nei vani comunicanti con la parete nord del cortile (le cui arcate sono state tamponate) è alloggiato il piccolo teatro, che si ritiene ottocentesco (fig. 6); considerando quanto è significativa l'esperienza teatrale nella attività di Fontana, avanziamo l'ipotesi – che però non ha riscontri documentari – che questi spazi fossero fin dall'origine destinati a luogo di rappresentazione, magari chiudendo la comunicazione con il cortile tramite tendaggi[20]. Giova ricordare l'esperienza di Fontana nell'allestire nel Palazzo Pubblico di Siena una sala a teatro, cui si è già accennato, ma anche il teatro allestito nella Sala del palazzo di Ariccia, i due teatri per Onofrio Colonna predisposti da Fontana nel Palazzo Colonna ai Santi Apostoli[21].

Le finiture

Per i colori della fabbrica, rinviamo allo studio di chi scrive sulle coloriture romane del Seicento[22]. Lo studio condotto sui conti dei cantieri chigiani[23], e le esperienze più recenti di restauro romano, confermano l'affermarsi di queste coloriture fondamentali e forse ne accentuano i caratteri generali, riconducibili a tre tipologie: l'architettura "al bianco", giocata sui toni chiari e chiarissimi degli sfondati e delle membrature, in cui il "color di travertino" gioca un ruolo fondamentale; la combinazione fra il laterizio, per le murature di fondo (in cortina di mattoni o in intonaco "color mattone" che lo imita) ed il travertino; la gamma dei celesti (sempre combinato con il materiale lapideo chiaro) che va dal celestino all'ormai celebre grigio azzurro "color d'aria". L'interesse di questi documenti risiede nel fatto che essi sono riferiti alla medesima committenza, e si sono svolti nell'arco di pochi decenni, in alcuni casi anche con le medesime maestranze, fra le quali spicca soprattutto Carlo Fontana. Va precisato tuttavia che si fa spesso ancora molta confusione, come se le denominazioni dei colori fossero poetiche invenzioni; invece sono esatte definizioni dei documenti, e si sono potuti identificare grazie alle situazioni in cui ci sono rimasti sia la dipintura originale che i documenti. Il "color di travertino" (altre volte detto

A sinistra: 7. *C. Fontana, Palazzo Chigi Zondadari a San Quirico, foto del prospetto principale e di quello retrostante.*
A destra: 8. *Vedute dei quattro prospetti del cortile.*

anche "bianco di travertino") va inteso alla lettera, è la tinteggiatura chiara, dai toni caldi, più simile possibile alla pietra romana, che si passa come finitura su superfici che sono o devono apparire di pietra. Il "color d'aria" è una tonalità tenue di grigio azzurro, ma presente già nel Cinquecento: imita, come dice il nome stesso, l'aria. Il "celestino", così appunto diversamente chiamato, è invece una tonalità più brillante di azzurro, il cui uso è nettamente più pittorico e indipendente dalle membrature architettoniche (come confermano anche recenti restauri nel Lazio); viene usato dai Chigi, fra l'altro, al Casino alle Quattro Fontane, in facciata, e nella grande stalla con abitazione per i famigli costruita dietro San Lorenzo in Lucina subito dopo la morte di Flavio; a quest'ultima lavora come imbiancatore lo stesso Francesco Corallo che era stato attivo pochi anni prima a coordinare i dipinti di San Quirico. Ma è anche il colore originario di Cetinale. Del tutto diverso il "torchino", un azzurro intenso usato quasi esclusivamente per spazi interni, come portici, logge o scale[24] . Questo quindi il necessario quadro di riferimenti, utilizzabile per le coloriture del Palazzo Chigi a San Quirico (fig. 7). La facciata e l'atrio di ingresso erano già stati oggetto di una tinteggiatura operata in una fase più antica di restauro e restano un fatto a se, ma che ci si auspica vada al più presto armonizzato con le altre scelte. I sondaggi e le riflessioni[25] si sono ovviamente cimentate con il cortile; saggi ed analisi compiuti in punti strategici nell'intero palazzo hanno dato degli spunti ma, a mio avviso, non sono stati così inequivoci e risolutivi. La presenza dei granuli di carbone, che spesso rivela un preesistente strato di grigio azzurro, ha convinto ad adottare questo colore nel cortile (fig. 8). La soluzione sarebbe ancor più corretta se si potesse chiaramente dimostrare che anche la facciata del palazzo avesse, ovviamente, lo stesso colore. Tuttavia la scelta ora adottata per il cortile (ma che si dovrebbe necessariamente estendere all'intera fabbrica chigiana) ha una ragionevole analogia con il palazzo di Ariccia; se quindi, come è abbastanza comprensibile – e come abbiamo proposto nei nostri studi – esisteva una 'specializzazione funzionale' dei colori, una loro adeguatezza a rivestire diverse situazioni, i due palazzi padronali nelle due più importanti capitali feudali presentano una *facies* cromatica simile. Una fabbrica, un oggetto tridimensionale, non si comprende bene se non facendoci intorno un giro, mettendo in sequenza le facciate. Facciamo quindi una *promenade* intorno al palazzo. Le grandi specchiature vuote delle finestre ai lati del portale di destra si notano subito, gia dall'avvicinamento dalla chiesa, e colpiscono per il senso di incompiutezza che trasmettono. Tuttavia non manca nulla: le finestre sono cieche fin dall'inizio: le bucature necessarie per dare un ritmo armonico alla facciata non possono corrispondere ad altrettante aperture dentro il portico, l'atrio progettato da Fontana, al quale avrebbero dato una eccessiva traforatura da loggiato, quindi sono in parte finte. Procedendo nella passeggiata intorno al palazzo troviamo numerose analoghe finestre cieche, tutte progettate così originariamente, per coniugare le necessità di ritmo dell'esterno con quelle di luce e funzionalità degli interni. Situazioni analoghe sono disseminate sulle facciate laterali (nord e sud, verso l'abitato) ma raggiungono l'effetto più sgradevole nella facciata posteriore (est) – caratterizzata dai due avancorpi leggermente avanzati dentro i quali sono contenuti i corpi scala secondari – perché qui sono totalmente lisce le incorniciature delle finestre. Identiche finestre cieche si trovano anche al pianoterra nel lato est del cortile, dove non si voleva evidentemente che si affacciasse il grande vano retrostante dove sembra alloggiassero le cucine. L'espediente delle finestrature cieche era frequente nel Seicento e nel Settecento, in tutte le situazioni in cui la logica della distribuzione interna non corrispondeva alla disposizione simmetrica e armonica delle bucature, come si è affermata e diffusa da Cinquecento in poi. Sicuramente però la finitura esterna non si presentava nuda, ma – come testimonia una banale passeggiata per Roma o per numerose altre città storiche – la specchiatura della finestra era riempita da un dipinto *trompe l'oeil*, o da un autentico infisso di legno alloggiato nel vano cieco.

9. Finestre picte *di Palazzo Chigi Zondadari e di Palazzo Chigi a Roma, rinvenuta dopo il restauro del 2000.*

10. *A. Specchi, incisione di Palazzo Chigi ai Santi Apostoli, prospetto e scorcio della discesa al giardino laterale.*

Anche a San Quirico sono rimaste tracce delle finestre dipinte, assolutamente simili, nella tipologia iconografica e nei toni cromatici, alle finte finestre, recuperate e rimesse in luce, durante i restauri del Palazzo Chigi di piazza Colonna, lungo la facciata laterale confinante con Montecitorio; qui anzi l'inganno prospettico si spinge ad immaginare un'anta aperta a cui è appesa una gabbia d'uccellini (fig. 9). È evidente che, nella maniera più sobria e distinguibile la "traccia" degli infissi lignei va assolutamente recuperata a reintegrare l'immagine delle facciate come Fontana le ha pensate. Ma, se procediamo lungo la facciata laterale del palazzo, dalla parte della chiesa, ci si accorge ancora che la modanatura della cornice terminale, subito dopo il capitello della lesena angolare, subisce una brusca interruzione del rivestimento di travertino e continua (anche nella facciata posteriore) in una gola liscia. Non è, secondo noi, possibile che si tratti di un incompiuto; basta avere una minima dimestichezza con la conduzione storica del cantiere, conoscere il sistema della *misura e stima* con cui si verificavano i lavori fatti dalle maestranze e il ruolo dell'architetto della committenza (del Fontana, poi, ordinato e preciso in maniera maniacale) per capire che non è pensabile. Ci sembra plausibile una sola spiegazione. È oramai noto che (fino all'Ottocento avanzato) nelle facciate laterali di palazzi anche importanti, le modanature sia di coronamento sia delle finestre vengono eseguite in stucco a imitazione della pietra e poi tinteggiate: perfino i berniniani scogli di Montecitorio dalla parte di via dell'Impresa sono eseguiti in stucco, quando viene ripresa la costruzione del palazzo rimasta a lungo interrotta. Lo stucco comunque si ammalora più facilmente della pietra; l'ipotesi più probabile è che, in una situazione che non sappiamo per ora precisare, tutto l'apparato in stucco, forse anche a seguito degli ulteriori danni bellici subiti durante l'ultima guerra, sia stato spicconato. Andrebbe ripristinato? Secondo noi sì. Un'ultima occhiata alla facciata posteriore. La passerella felicemente creata per scendere al piano che fu del piccolo giardino (ora minuscola piazza sommessamente intitolata a Nilde Iotti) si sporge dalla porta finestra del primo piano nobile, uscita alla quale si giunge dopo aver attraversato, dalle sale di alta rappresentanza, il corridore con le "boscherecce" e la Sala col carro del Sole. E un confronto intrigante si propone immediato con l'accesso al giardino dal piano nobile del Palazzo ai Santi Apostoli, dove i documenti, ma soprattutto la eloquente stampa di Specchi (fig. 10), ci mostrano alla fine di un analogo percorso dalle anticamere, una rampa che porta al giardino, sorretta da un trionfo scultoreo di figure reggimensola[26]. Difficile che possa essere casuale.

Note

Questo saggio è parte di un più ampio studio, legato al mio lavoro di consulenza storica al cantiere, pubblicato alla conclusione del lungo restauro nel volume Il palazzo Chigi Zondadari a San Quirico d'Orcia, *a cura di F. Rotundo e M. Eichberg, Siena 1992; si rimanda in particolare ai saggi delle curatrici, di Alessandro Angelini, di Margherita Anselmi Zondadari. Molte persone andrebbero ringraziate; mi limito a ricordare soltanto i Soprintendenti Giovanni Bulian e Mario Lolli Ghetti, oltre al sindaco Marileno Franci.*

1 I documenti tuttora più importanti restano ancora quelli pubblicati da V. Golzio, *Documenti artistici sul Seicento nell'Archivio Chigi*, Roma 1939. Vedi anche I. Belli Barsali, *L'abitato medievale di S. Quirico d'Orcia*, «Storia dell'arte» 38-40, 1980, pp. 73-82.

2 Biblioteca Apostolica Vaticana, *Chigi,* 7384, commentata da Golzio, *Documenti artistici*, cit., in M. Ciampolini-F. Rotundo, *Il palazzo Chigi Zondadari a San Quirico d'Orcia*, Siena 1992 e altri. Nel seguito della lettera, Fontana aggiorna il cardinale su alcuni lavori che sta eseguendo al Casino alle Quattro Fontane, vicino al Quirinale.

3 I riferimenti principali di questo studio, oltre al volume per il restauro del palazzo già citato, sono in A. Marino, *"Non è fabrica di pianta ma de' rappezzi e rialzature". Cantieri chigiani a Roma nella seconda metà del '600*, «Annali del barocco in Sicilia», 5, 1998, a cura di L. Trigilia, pp. 49-60; Ead., i saggi *Roma alessandrina. Il metodo di intervento sulla città e l'asse del Corso* (pp. 297-320), e *I feudi e il territorio come intelligenza dei luoghi* (pp. 320-332), oltre alle schede nel catalogo della mostra *Alessandro VII Chigi. Il papa senese di Roma moderna*, Siena 2000, Ead., *La città e i suoi colori. Fonti e documenti per lo studio delle coloriture romane nel Seicento*, in *Imago urbis. L'immagine della città nella storia d'Italia*, atti del convegno (Bologna, 2001) a cura di F. Bocchi e R. Smurra, Roma 2003, pp. 193-210. Sul contesto storico artistico, A. Angelini, *Gianlorenzo Bernini e i Chigi fra Roma e Siena,* Siena 1998. Golzio (*Documenti artistici*, cit.) riporta il pagamento per il modello del palazzo che si deve fare a San Quirico, autorizzato da Fontana il 13 gennaio 1679.

4 M. Teodori, *I parenti del papa. Nepotismo pontificio e formazione del patrimonio Chigi nella Roma barocca*, Padova 2001, pp. 62-97; le entrate complessive, durante il pontificato di Alessandro VII, sono calcolate in 288.576 scudi per Mario Chigi (fratello del papa), 267.913 per suo figlio Flavio, 167.931 per l'altro nipote Agostino.

5 Biblioteca Apostolica Vaticana, *Chigi,* 40.

6 Fra l'altro, vedi per i lavori ai feudi Biblioteca Apostolica Vaticana, *Chigi,* 489, 484, 522, 18148.

7 Francesco Corallo firma la copia autografa dell'inventario (Biblioteca Apostolica Vaticana, *Chigi,* 700), redatto nel 1692, a cui con altra mano il principe Augusto Chigi aggiunge un appunto dove si spiega che «L'inventario […] descritto nel presente libro, essendo stato fatto per obbligare il Guardarobba a renderne conto prima della morte del cardinal Flavio Chigi, fu trovato svariare in molte cose al tempo di detta morte, e però fu fatto altro inventario giuditiale nell'anno 1705 e 1706». Sull'indoratore Vincenzo invece, vedi la documentazione sui lavori al palazzo di Flavio, in P.A. Waddy, *Seventeenth-century Roman palace: use and the art of the plan*, Cambridge (MA) 1990. Per Francesco si veda: M. Bencivenni, *Corallo, Francesco, Dizionario Biografico degli Italiani*, 28, Roma

1983, pp. 693-695.

8 Vedi A. Marino, *Sapere e saper fare a Roma ai tempi di Zabaglia*, in *Sapere e saper fare nella fabbrica di San Pietro.* Con riedizione dei *Castelli e ponti* di maestro Nicola Zabaglia, introduzione di P. Portoghesi, Roma 2008.

9 Della vastissima bibliografia su Fontana (che non a caso, non si è ancora condensata in una monografia) citiamo G. Curcio, *L'architetto intendente, parito e istoriografo nei progetti e nella professione di Carlo Fontana*, in *Magistri d'Europa*, a cura di S. Della Torre, T. Mannoni, V. Pracchi, Milano 1996, pp. 277-302, che sviluppa alcuni aspetti di questo carattere professionale del ticinese. Vedi anche, da ultimo, i vari saggi contenuti nella riedizione critica del *Templum Vaticanum* di Carlo Fontana, a cura di G. Curcio (Milano 2003), in particolare quello di H. Hager.

10 Esula da questa breve argomentazione, ma per l'argomento rinviamo a *I giardini Chigi fra Siena e Roma: dal Cinquecento agli inizi dell'Ottocento*, a cura di C. Benocci, Siena 2005.

11 A. Marino, *Il palazzo barocco*, in *Palazzo Chigi*, a cura di C. Strinati, Roma 2001, pp. 57-100.

12 Si è discusso sulla autografia del disegno, più volte pubblicato, fra Fontana o Felice Della Greca; il disegno è comunque siglato G.D.N. (cfr. Biblioteca Apostolica Vaticana, *Chigi,* P VII.11, c.25-26.).

13 I documenti studiati sono in Biblioteca Apostolica Vaticana, *Chigi,* 521 e altri, vedi Marino, "Non è fabrica di pianta", cit.; i documenti cui ci riferiamo recano l'intestazione *Misura e stima di lavori di muro fatti a tutta robba dalli Capimastri muratori Jacopo e Carlo Beccarla in haver fatto la nova facciata e risarcimento del palazzo…Chigi posto in piazza S. Apostoli, quali lavori sono stati ordinati parte dal Cavalier Bernini e parte da me* (Carlo Fontana), 20 luglio 1664 -30 luglio 1667.

14 Di non sicuro, ma possibile, riferimento all'area destinata al palazzo ci sembra l'acquisto di un terreno in città da parte di Flavio nel 1678, è citato nella cronologia curata da Eichberg, in *Il palazzo Chigi Zondadari,* cit.

15 È davvero una singolare coincidenza che venga qui sperimentata una facciata con il doppio ingresso (portone e finestra sovrastante), che verrà poi realizzata per il Palazzo dei Santi Apostoli nella trasformazione settecentesca, duplicando la originale facciata berniniana.

16 Il sondaggio andrebbe fatto nella controfacciata principale e nella parete dove si apre lo scalone, sul retro della quale è stato lasciata in vista (nei pressi della attuale collocazione delle toilette) una breccia nella spessa muratura antica.

17 Restano alcuni disegni (in A. Braham-H. Hager, *Carlo Fontana. The Drawings at Windsor Castle*, London 1977, pp. 129-132), del progetto per Palazzo Sternberg a Praga, sull'Hradcany, in centro; committente ne è il conte Ignazio Carlo Sternberg, personaggio eminente della vita politica praghese, che intende trasformare un gruppo di edifici (un anonimo disegnatore porta a Fontana a Roma due disegni che mostrano il sito e le costruzioni preesistenti, p. 130, con i toponimi tradotti in italiano sulle alette) in un palazzo il cui ingresso sarebbe stato fiancheggiato da due distinti corpi di fabbrica per i fratelli Sternberg. La costruzione fu effettivamente realizzata fra il 1698 e il 1720 da Domenico Martinelli e Giovanni Aliprandi. Fontana evidentemente manda due versioni di progetto; in entrambe le ali di fabbrica intorno al cortile hanno spessori diversi (sempre a destra la meno profonda). A sinistra, la fascia di appartamenti 'doppi' alla romana presenta sale abbastanza grandi, mentre nel corpo a destra sono sistemate le scale (una grande, e una 'lumaca'). Progetti analoghi (cinque disegni nel vol. 170 di Windsor Castle, Royal Library, nn. 9348-9352) anche per il cardinale de Forbin Janson, diplomatico presso la Santa Sede. Alla metà del 1690 (p.105) Fontana era in contatto con lui e gli dona una copia del *Templum Vaticanum*. Esiste anche in questo caso una preesistenza, e il progetto adotta la soluzione di due ali di spessore diverso (la preesistenza è sulla destra), intorno al cortile porticato tutto intorno. La scala principale è collocata in fondo al cortile. Fra le preesistenze, due torri angolari di diverse dimensioni, le più piccole dietro.

18 È ormai ampia la bibliografia su questo nuovo e affascinante tema, ci limitiamo – oltre a A. Marino, *Roma alessandrina. Il metodo di intervento sulla città e l'asse del Corso,* in *Alessandro VII Chigi (1599-1667). Il papa senese di Roma moderna*, a cura di A. Angelini, M. Butzek, B. Sani, Siena 2000, pp. 297-320., Ead., *I feudi e il territorio come intelligenza dei luoghi*, in *Alessandro VII Chigi*, cit., pp. 320-332, Ead., *Il palazzo barocco*, in *Palazzo Chigi*, a cura di C. Strinati e R. Vodret, Milano 2001, pp. 57-100 – agli importanti saggi di Waddy, *Seventeenth Century,* cit.; Ead., *Inside the palace,* in *Life and the arts in the baroque palaces of Rome: ambiente barocco,* New York 1999, pp. 20-37.

19 F. Petrucci-M. Fagiolo, *L'Ariccia del Bernini*, Roma 1998.

20 Biblioteca Apostolica Vaticana, *Chigi,* 522, tra i conti di Versaglia, c.12: «per haver fatto il bugio nella pietra di peperino per piantare il ferro della tenda del teatro». Ad onor del vero, per Cetinale, l'espressione teatro viene usata per indicare l'emiciclo costruiro all'aperto, nel 1688, conti di Agostino Martinelli per Cetinale (piccolo fascicolo) dove è nominato più volte il "teatro" cioè 'emiciclo riempito di terra per piantare i cipressi'. Nel 1689 «conduttura di quattro busti in tufo da Volterra a Cetinale per il teatro e lo scalpellino in conto d'aver fato de Piedistalli per detti busti» (Biblioteca Apostolica Vaticana, *Chigi,* 14148). Su Cetinale, fra altri, G. Galletti, *Horse racing, hunting, and praying in the "shady walks and sacred woods" of Cetinale,* in *Sacred Gardens and Landscapes: Ritual and Agency*, a cura di M. Conan, Cambridge (MA) 2007, pp. 239-260.

21 E. Tamburini, *Due teatri per il principe: studi sulla committenza teatrale di Lorenzo Onofrio Colonna (1659- 1689)*, Roma 1997; i due teatri per Onofrio Colonna nel palazzo, di Carlo Fontana, non sono noti nemmeno agli studiosi; l'autrice cita, come precedenti di Fontana, il teatro allestito per Flavio e "gli Sfaccendati" nel salone del palazzo di Ariccia (1972, citato da R. Lefevre, *Gli "Sfaccendati"*, «Studi romani»,1960, 2, pp. 154-65, 3, pp.288-301); vedi anche S. Rotondi, *L'architecture teatrale et l'espace urbain dans la recherche de Carlo Fontana*, in *Les lieux du spectacle dans l'Europe du XVII siecle,* atti del convegno (Bordeaux, 2004), a cura di C. Mazouer, Tubingen 2006, pp.149 -172. Per l'esperienza teatrale in Toscana: *I teatri storici della Toscana: censimento documentario e architettonico*, a cura di E. Galbero Zorzi e L. Zangheri, Venezia 1990, vol. I: Siena e provincia; A. Giovannini-L. Zangheri, *La regione toscana e il restauro dei teatri storici,* in *Teatri storici,* atti a cura di L. Bortolotti e L. Masetti Bitelli, Fiesole 1997, pp. 21-26. Sui teatri all'epoca di Carlo Fontana si vedano anche i saggi di Tamburini, Spila e Lauvernier contenuti nel presente volume.

22 Si veda A. Marino, *La città ed i suoi colori. Fonti e documenti per lo studio delle coloriture romane del Seicento*, in *Imago Urbis. Commission Internationale pour l'Histoire des Villes*, a cura di F. Bocchi e R. Smurra, Roma 2003, pp. 193-210, con documenti e bibliografia di riferimento. Non citiamo qui la vasta letteratura sull'argomento, limitandoci a segnalare solo alcuni studi che ci sembrano momenti di sintesi delle esperienze di ricerca e di restauro concreto: *Intonaci, colori e coloriture nell'edilizia storica*, atti del convegno (Roma, 1984), «Bollettino d'arte», supplementi, 35, 36, 1986; *Il colore della città,* catalogo della mostra (Roma, 1988), a cura di G. Spagnesi, Roma 1988; G. Tabak, *Colore e tecnica nella tinteggiatura degli edifici di Roma nei documenti d'archivio. Secoli XII-XIX*, Roma 1993; A.M. Romanini, *Il colore del Quirinale,* in *Restauri al Quirinale*, volume speciale del «Bollettino d'arte», 1999, pp. 2-6; *Il colore nell'edilizia storica*, atti del del convegno (L'Aquila, 2000), a cura di D. Fiorani, Roma 2000.

23 Si veda Marino, *Il palazzo barocco*, cit., e l'annessa scheda sul cantiere, oltre a L. Cangemi, *Il colore dei cantieri chigiani*, in *Il colore dell'edilizia storica*, a cura di M. De Meo e D. Fiorani, Roma 2000, pp. 77-83.

24 Per i documenti vedi Marino, *Il palazzo barocco*, cit.; Ead., *La città e i suoi colori*, cit.

25 Per il confronto di idee e di pareri della sua preziosa esperienza ringrazio Gisella Capponi dell'Istituto Superiore per la Conservazione e il Restauro; i saggi degli intonaci sono stati curati da Donatella Pizzalis (il dettaglio tecnico delle procedure è esposto nel volume *Palazzo Chigi Zondadari*, cit.).

26 L'opinione comune attribuisce l'apertura della porta finestra a una imprecisata epoca successiva alla fase di costruzione. Per la rampa ai Santi Apostoli (naturalmente sparita dopo l'ampliamento settecentesco), vedi Waddy *Seventeenth Century,* cit., p. 305.

Carlo Fontana a Siena: idee e ipotesi progettuali fra tradizione e innovazione

Bruno Mussari

La villa di Cetinale[1] e il palazzo a San Quirico d'Orcia[2] sono le architetture commissionate dal cardinale Flavio Chigi (1657-1693) che identificano l'attività professionale di Carlo Fontana nel territorio senese; risulta invece poco conosciuta quella che l'architetto condusse a Siena tra la fine del XVII secolo fino alla sua morte[3]. Erano anni significativi per la città toscana interessata da un processo di trasformazione nel quale non era secondario il significato che la committenza attribuiva all'architettura per promuovere il proprio ruolo; una committenza presente a Roma[4], dove si confrontava con diversi architetti per chiedere consigli, accogliere sollecitazioni, elaborare idee. A Siena, infatti, non c'erano professionisti cui potersi rivolgere: dopo Benedetto Giovannelli Orlandi si dovette attendere Paolo Posi nella seconda metà del '700, quando ancora ci si doleva che la città «non trovava tra i suoi figli chi potesse esser capace di trarli a termine, ed era obbligata ad impiegare artefici stranieri»[5]. La presenza di Carlo Fontana a Siena è documentata in diverse occasioni, confermando la continuità di una rete di relazioni consolidatasi nel tempo e destinata a durare[6]. Ma come per altri accademici richiesti in cantieri più o meno impegnativi e in considerazione della distanza da Roma, la presenza sul posto non poteva essere che saltuaria, obbligando a ricorrere a referenti locali, il cui ruolo assumeva di conseguenza un rilievo non secondario. In questo contesto, attraverso la pratica architettonica corroborata dalla diffusione di incisioni e volumi a stampa che propagandavano l'immagine di Roma moderna, si alimentavano i canali per introdurre a Siena nuovi modelli e linguaggi più aggiornati. La peculiarità del contesto obbligò l'architetto ticinese a confrontarsi – per i casi che al momento la documentazione ha fatto emergere – con un antico diverso, quello medievale della struttura urbana senese e delle sue architetture. I temi nei quali Fontana fu coinvolto furono comunque affrontati senza che venisse meno la libertà creativa, invitata a far dialogare la memoria storica con un "nuovo" che le mutate esigenze di funzionalità e rappresentatività richiedevano. Il tenace senso della tradizione e un'immagine urbana strenuamente protetta potevano accogliere interventi commisurati o celati da una veste rispettosa di una memoria difesa con convinzione; un compromesso indifferibile nella dialettica tra conservazione e rinnovamento che ha animato la vicenda architettonica della città.

Palazzo Patrizi

Traccia del passaggio di Carlo Fontana a Siena tra gli anni Settanta e Ottanta del XVII secolo è emersa da alcuni disegni della Biblioteca Comunale senese attribuiti a Giacomo Franchini[7]. Giacomo era l'esponente più noto di una famiglia tradizionalmente impegnata nel settore dell'edilizia e della decorazione a stucco, che tramandandosi la carica di padre in figlio, ricoprì per oltre mezzo secolo il ruolo di Capo maestro delle strade della città toscana dalla seconda metà del XVII secolo, succedendo a Giovanni Benedetti Orlandi, morto nel

1. *G. Franchini (attr.), Disegno della porta dell'Ill.mo Sig. marchese Patritij fatto dal Sig. Cavalier fontana (fine XVIII secolo), matita nera, penna e inchiostro bruno su carta bianca. Siena, Bibl. Comunale degli Intronati, manoscritto S.I.12, f. 105r II (da B. Mussari,* Architettura a Siena tra la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo dai Disegni architettonici di Jacomo Franchini, *in* Architetti a Siena. Testimonianze della Biblioteca comunale tra XV e XVIII secolo, *a cura di D. Danesi, M. Pagni, A. Pezzo, Milano 2009, p. 216, fig. 5).*

Da sinistra: 2. *Siena. Palazzo Patrizi prospetto principale su via di Città.* 3. *G. Macchi, Palazzo del Signor Marchese Patritij in Città, 1717-1727, penna e inchiostro bruno, acquerello rosa su carta bianca. Siena, Archivio di Stato, manoscritti, D. 106. Nota di più palazzi che sono in Siena, c. 323v (da B. Mussari,* Palazzo Patrizi a Siena. Consistenza e ricognizione di un palazzo di fine '600 dai documenti d'acquisto e suoi inventari, *«Quaderni del Dipartimento PAU», 18, 2008, 35-36, p. 78, fig. 2).* 4. *B. Giovannelli Orlandi, Pianta della Sala del Consiglio del Palazzo pubblico di Siena (seconda metà XVIII secolo), matita nera, penna e inchiostro bruno, acquerello rosa su carta bianca. Siena, Bibl. Comunale degli Intronati, manoscritti, S.II.7, c. 94r. In rosso è campita l'area dove sarebbero state realizzate le scale su disegno di Carlo Fontana (da D. Arrigucci,* Benedetto Giovannelli Orlandi (1601-1676) un protagonista del barocco senese, *in* Architetti a Siena, *cit., p. 208, fig. 20).*

1676, che oltre che nella Cappella della Madonna del Voto nel Duomo di Siena, era stato coinvolto nell'iniziale progetto per la villa chigiana di Cetinale[8]. Un taccuino attribuito a Franchini conserva il «Disegno della porta dell'Ill.mo Sig. marchese Patritij fatto dal Sig. Cavalier fontana»[9] in scala di palmi romani (fig. 1). Il palazzo, in gran parte già Piccolomini, è l'esito di processi di stratificazione secolari che connotano l'edilizia civile senese. Le originarie strutture medievali, già trasformate nel XVI secolo, furono riconfigurate accorpando più unità edilizie nel corso del XVII su richiesta del marchese Patrizio Patrizi. Il disegno riporta sul retro alcune annotazioni sui rapporti dimensionali del portale, con un esplicito richiamo al trattato di Giuseppe Viola Zanini[10], uno degli strumenti di cui Franchini poteva avvalersi; non un semplice capomastro quindi, ma, come è stato possibile appurare, un uomo animato da una vivace curiosità culturale[11]. Il portale mostra elementi di un repertorio diffuso nel panorama romano e nella produzione di Carlo Fontana, ma inedito in quello senese, caratterizzandosi per la linearità delle membrature, per la generosa voluta in chiave di gusto cinquecentesco e le *orecchie* ai lati degli stipiti. La curva del mensolone, ribadita nella plastica delle *gocciole* – così definite da Franchini – ampliano la luce dell'arco del vano d'ingresso come nel cortile del palazzo chigiano di San Quirico d'Orcia. Dai peducci derivano le mensole a sostegno della cornice nell'androne, voltato e tripartito secondo lo stesso ritmo che scandisce le rampe delle scale. Si tratta di motivi che ritornano oltre che nel ricordato palazzo di San Quirico e nel portale al termine della scala verso il giardino della villa di Cetinale, anche negli studi per Palazzo Liechtenstein a Landskron[12] e in quelli per il Palazzo Martinitz a Praga, o nel portale di Palazzo Massimo all'Ara Coeli a Roma e in altri diversi disegni della raccolta di Windsor[13]. Il «*sontuoso palagio*», annoverato da Gigli «*tra i migliori di Siena*»[14], non a caso era definito *alla romana* per distinguerlo dalla predominante *facies* architettonica cittadina. La facciata concava si adegua al tracciato stradale con un impaginato articolato dalle sobrie incorniciature delle finestre, differenziate nei piani a loro volta separati da ridotti profili marcapiano. Su tutto domina il portale, allineato con le finestre della terza campata, che probabilmente per impedimenti strutturali imposti dalle preesistenze e per la necessità di stabilire la successione di androne, cortile e scala, non segna l'asse della facciata (fig. 2). Gli elementi che definiscono il prospetto, ad esclusione del portale, non emergono per l'articolazione plastica ma per il contrasto con il paramento in cotto, ben lontano dal «*color celestino*» riquadrato dal cornicione in «*color marmorino*»[15] di Cetinale, che a Siena avrebbe trovato spazio più tardi come nel Palazzo Sergardi di Paolo Posi[16]. Una facciata alla "romana", quindi, che nel panorama edilizio senese tra Sei e Settecento connotava anche altri edifici riprodotti da Macchi nella sua *Nota*, dove quella di Palazzo Patrizi, contrariamente al vero, mostra una diversa distribuzione delle finestre e il portale posto in asse[17] (fig. 3). Prestando fede alla cronaca settecentesca e a quanto è emerso dai documenti famigliari conservati in Vaticano, il palazzo fu ristrutturato tra il 1670 e il 1675, anni in cui Fontana era al servizio dei Chigi; tra l'altro il cardinale Sigismondo (1667-1678) tentò di acquisire l'immobile rinnovato prima di morire, senza riuscirvi. Non è da escludere, anche se non è stato ancora rintracciato alcun documento probante, che a Fontana si possa attribuire anche la riconfigurazione delle scale nobili, documentata in una pianta anonima rinvenuta tra i disegni attribuiti a Giacomo Franchini. Le scale furono realizzate nel corso degli interventi seicenteschi e mostrano soluzioni confrontabili con quelle coeve del Palazzo Pubblico senese attribuite allo stesso architetto[18]. Se poteva sorgere il dubbio che l'attribuzione del portale

Da sinistra: 5. *Siena, Palazzo Pubblico.* 6. *Prospetto, facciata del complesso progettato da Carlo Fontana per il Collegio Tolomei a Siena. British Library, King George III's collection, Maps, 7. Tab 57.15). Matita, china e acquerello bruno (da B. Mussari,* Carlo Fontana e i disegni di progetto per il Collegio Tolomei a Siena*, in «Architor», 3, 2016, 5, p. 50, fig.10).*

di Palazzo Patrizi a Fontana da parte di Franchini non avesse sufficiente sostegno, le diverse occasioni in cui l'architetto ebbe modo di confrontarsi anche con il padre di Giacomo, Niccolò, impegnato a Cetinale e da Fontana ricordato in una lettera del 21 agosto 1677 inviata al cardinale Flavio, contribuiscono a dissipare i dubbi[19]. Tale circostanza giustificherebbe anche la presenza, tra i disegni attribuiti a Franchini[20], di una planimetria del complesso della villa rilevato in uno stato intermedio rispetto alla successiva configurazione finale[21]. Infine, se dagli studi di Golzio erano emersi isolati riferimenti sulla presenza di Fontana a Siena, circoscritta al 1680[22], le carte chigiane attestano che l'architetto soggiornò in città in diverse occasioni tra il 1669 e il 1684 e per alcuni giorni ogni volta[23]. Accompagnato dal servitore e uno o due assistenti, egli alloggiò a Siena nelle stanze allestite nel palazzo di famiglia al Casato – condiviso dal cardinale con il cugino Agostino, Principe di Farnese – fornite di quanto era necessario per lavorare: tavolo per disegnare, carta, candelieri e candele[24]. Non sarebbe stato insolito se nel corso di queste reiterate, seppur brevi, permanenze, l'architetto fosse stato coinvolto direttamente o tramite i Chigi in altre imprese.

Palazzo Pubblico

È nota la vicenda, non completamente risolta, che riguarda l'intervento di Fontana nella realizzazione delle nuove scale del Palazzo Comunale senese. Nella monografia sul Palazzo Pubblico, Carli, sulla scorta delle notizie desunte da Gigli[25] e riprese da Romagnoli, ascriveva la riconfigurazione degli spazi per i Magistrati della città a Giovan Battista Piccolomini, dilettante di architettura[26], congiunto acquisito dei Chigi e referente senese del Principe Agostino. A Piccolomini era assegnato l'innalzamento di un piano delle ali laterali del palazzo «nel più completo rispetto allo stile esistente»[27], oltre che la realizzazione del nuovo corpo scale e la progettazione ed esecuzione dei lavori per il Teatro dei Rinnovati, nell'area occupata dalla vecchia sala del Consiglio nel Palazzo Pubblico, per il quale Cordaro ha riscontrato stringenti assonanze con il teatro di Tordinona (1669-1671)[28]. La monografia aggiornata sul palazzo curata da Brandi[29] rese nota una serie di documenti seicenteschi accompagnati da planimetrie coeve della sede municipale rintracciate nell'archivio Chigi e nell'Archivio di Stato di Siena (fig. 4). Ma è da una relazione redatta successivamente alla realizzazione della sopraelevazione delle ali del palazzo e delle scale che si nomina il *Cavalier Fontana*; un'annotazione, tra l'altro, non del tutto lusinghiera. Sulla base della relazione sullo stato del palazzo del 1682 redatta dall'ingenere Pollini, nipote di Giovannelli, dopo aver ricordato che si era «fabbricato nel Palazzo de Signori le scale nobili e sopra fattoci le camere conforme il disegno fatto dal Sig. Cavalier Fontana», i Quattro Conservatori chiedevano con urgenza l'intervento del Granduca, poiché «la nuova fabbrica delle scale nuove e delle camere fatte con il disegno del Ingegner Fontana [...] ha posto grave peso alle volte del nostro Tribunale sopra le quali sono stati posti alcuni archi che reggono le pareti di dette camere, talché avendo ceduto ci diedero sospetto di qualche rovina»[30]. L'appello all'autorità medicea era d'obbligo per la dipendenza senese dall'amministrazione fiorentina, ma il riferimento specifico all'architetto è probabilmente riconducibile al possibile coinvolgimento di Fontana su segnalazione granducale con i buoni auspici del cardinale Chigi. Nel documento non si accenna alla soluzione architettonica per la facciata, che probabilmente si rifaceva agli «antichi disegni del quondam Signor Benedetto Giovannelli»[31], ma solo alla realizzazione delle scale "alla moderna" e alla costruzione delle nuove camere, confermate da Curzio Sergardi nel 1686: «perché il medesimo palazzo avea le scale all'antica e male architettate, sono state pochi anni sono rifatte alla moderna dal Cavalier Carlo Fontana architetto dell'Eminentissimo Cardinale Chigi»[32].

Quale sarebbe potuta essere l'eventuale proposta formulata da Fontana per la configurazione dei nuovi corpi laterali del palazzo e quale soluzione rispettosa o meno della preesistenza avrebbe potuto suggerire l'architetto confrontandosi con un antico che per Siena

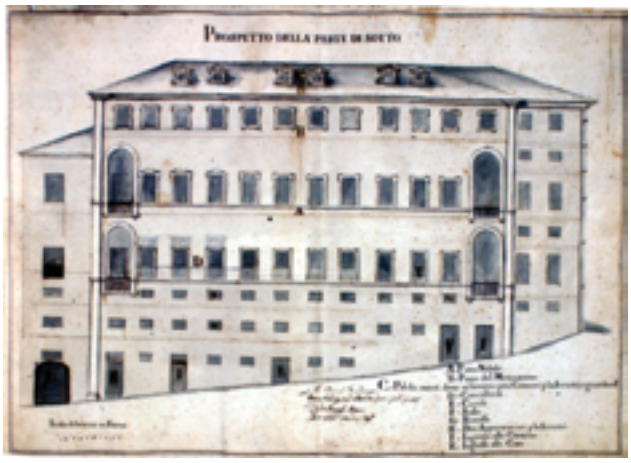
era il medioevo della stagione repubblicana in cui la città identifica il suo periodo aureo? Probabilmente la scelta dell'architetto sarebbe stata conforme a quella delle autorità cittadine, che per l'indissolubile radicamento con la propria storia, non avrebbero potuto immaginare soluzioni diverse da quella realizzata[33] (fig. 5). L'apertura moderata verso una modernità estranea a una tradizione ancorata alla persistente memoria medievale, era consentita a Siena nel rispetto di un contesto urbano di cui non si doveva sconvolgere la struttura ordinatrice. Non ci si esimeva dall'adottare stilemi diversi da quelli in cui si riconoscevano le proprie radici culturali[34], ma si prestava molta attenzione a un senso del decoro per il quale la città ha sempre mostrato la massima considerazione[35]. Un atteggiamento che in relazione alla sistemazione alessandrina della piazza del Duomo, aveva indotto Golzio ad osservare che a Siena «il barocco ha saputo continuare lo stile gotico preesistente con fedeltà di carattere»[36]. L'*accademico*[37] Carlo Fontana, fautore della normalizzazione del linguaggio tardo barocco[38], poteva serenamente confrontarsi con questo contesto; Franchini, reo invece di aver subito il fascino di Borromini, fu dai posteri ricordato per l'accusa mossagli da Romagnoli di essere «poco corretto nell'architettura perché infetto dalla peste borrominesca»[39].

Il Collegio Tolomei

Il rapporto con una preesistenza di rilevante valore simbolico e storico architettonico vide Fontana coinvolto negli stessi anni nella sistemazione del Collegio Tolomei[40] su istanza del cardinale Flavio e del Granduca di Toscana. In una relazione anonima e non datata dal titolo *Scrittura intorno alla nuova fabbrica del Collegio Tolomei da stabilirsi ove ora è il Collegio medesimo*[41], si ricordava che nell'ipotesi di collocare il Collegio in un complesso che includesse Palazzo Tolomei e alcuni edifici limitrofi, «sarebbe senza dubbio necessario che si formasse un nuovo disegno diverso dagli altri dei quali fin qui si è discorso, al qual fine richiederebbesi l'eccellente opera del Sig. Cavalier Fontana, il qual qui forse troverebbe da sodisfarsi, non meno che negli altri siti sopra de quali ha formato gli altri disegni per la medesima fabbrica»[42]. Fontana, quindi, era stato già coinvolto nell'elaborazione di soluzioni alternative in siti poi ritenuti non idonei, o per l'indisponibilità dei proprietari a cedere gli immobili, o «per la minor Nobiltà de siti medesimi, non posti su la Strada Romana, o poco stimabili»[43], o per la lontananza dalla sede della Compagnia di Gesù, deputata all'insegnamento dei collegiali[44]. Se questa informazione non aveva avuto fino ad ora un riscontro concreto, alcuni disegni conservati dalla British Library, che si riconnettono ad altri conservati dall'Archivio di Stato senese, confermano quanto ricordato dal documento. Nel volume acquistato da James Adam per Giorgio III nel 1762 dalla collezione del cardinale Albani, sono compresi alcuni disegni succintamente identificati da Giovan Battista Contini al n. 20 dell'inventario della collezione redatto nel 1716 e ricordati anche da Hager: «Conclaue Circondario Vaticano Seminario di/Siena Ruscellai»[45]. Si tratta di cinque disegni che illustrano l'intero progetto, non eseguito per il Collegio Tolomei, da realizzare in un'area di non facile identificazione, probabilmente ai margini della città, non lontano dalla Porta Romana e dall'alessandrina chiesa del Refugio, al termine dell'attuale via Pantaneto[46], che Hager considerava derivata dagli studi per la ristrutturazione di Palazzo Altieri a Roma[47]. Il disegno che qui si presenta, è quello della facciata principale sulla *Strada Romana*. Anche se non eseguito, il disegno è particolarmente significativo per comprendere criteri, forme, linguaggi che si pensava di proporre per il contesto senese e che mostrano una certa affinità con la soluzione più tarda adottata per la facciata del palazzo arcivescovile su via dei Fusari. Un prospetto semplice rispondente ai criteri di simmetria e assialità, ritmato nella scansione dei corpi di fabbrica che articolavano il vasto complesso, individuati in facciata dai blocchi terminali incorniciati da lesene e ampie fasce piane. Questi blocchi monoassiali, che serrano il settore mediano, più ampio e più alto – che nella soluzione terminale dell'attico richiama il complesso di San Michele a Roma – ospitano al piano terra i due portali ornati da *orecchie* laterali, come in Palazzo Patrizi, sormontati qui da timpani triangolari come nel più complesso portale di Cetinale. Pur nella semplificazione degli elementi architettonici, ad eccezione dei portali si scorgono soluzioni che riportano a Palazzo Bigazzini anche nell'alternata distribuzione delle finestre, singole e binate, disposte in una sequenza ribaltata nel corpo centrale rispetto a quelli laterali. Il doppio ingresso, replicato fittiziamente nel portale per obbedire solo a un canone estetico e non funzionale, ricorda la soluzione poi realizzata nel palazzo chigiano a San Quirico d'Orcia. In quest'ultimo si ritrova ancora l'alternanza di aperture singole e accoppiate, diversamente distribuite, sia nella facciata principale, sia in quelle laterali (fig. 6). Il ruolo della *fabbrica* per il funzionamento del seminario e per la sua crescita era comunque determinante. Per questo si era individuato infine il sito in prossimità degli spazi che temporaneamente ospitavano il Collegio, posti sulla strada principale di attraversamento della città e non lontana dalla sede dei Gesuiti. Inoltre, per l'acquisizione delle case limitrofe che avrebbero consentito l'ampliamento dell'istituto, non si erano riscontrati impedimenti e le spese per la loro acquisizione e trasformazione sarebbero state inferiori a quelle richieste per la realizzazione di una nuova fabbrica in altro luogo[48]. Era ferma convinzione dell'estensore della relazione che «ove si

Da sinistra: 7. *Siena, il settore urbano su cui insiste Palazzo Tolomei, in bianco l'area della piazza antistante il palazzo; in rosso quella che avrebbe dovuto occupare il complesso del Collegio; in rosso è circoscritto Palazzo Tolomei.* 8. *Siena, Palazzo Tolomei.*

formasse l'animo di fabbricare in questo sito, par che si verrebbe in certa maniera a secondare (dirò così) la Natura, che è il modo ordinario col quale l'Arte suol ridurre facilmente le sue Opere a perfezione»[49]. La nuova sede avrebbe dovuto comprendere: «il Palazzo Tolomei, insieme con le case vicine godute ora dal Collegio medesimo verso la parte di mezzodì, sino alla Strada che divide il Collegio da Signori Mignanelli, si come ancora la Casa Accarigi, che godesi parimente al presente, e di più su la Strada Maestra Romana dovrebbero prendersi per incorporarsi alla nuova fabbrica la Casa del Sig. Virgilio Piccolomini e quella del Bonsignori, affinché restasse in mezzo alla più nobil facciata di essa il Palazzo Tolomei con la Piazza avanti, e con questo aggiunte al Palazzo Tolomei che ha di facciata intorno a 28 braccia, le 35 braccio più da una parte, e le 35 dall'altra, verrebbe a formarsi una facciata di poco meno di 100 braccia, che tante sono quelle che corrono dalla Strada che divide le Case che ora abita il Collegio, dalla Casa de Signori Mignanelli, sino all'arco sotto la Casa dei Bonsignori»[50]. Questo per quanto riguarda lo sviluppo del complesso lungo la strada romana. All'interno del settore urbano il Collegio avrebbe dovuto estendersi oltre Palazzo Tolomei, inglobando: «la Casa del Signor Mario Bargagli, si come ancora le Case di non molto prezzo situate dall'una parte e dall'altra della medesima sino alla Strada Maestra di sotto, ove tal Casa riesce, contandosi intorno a cento altre braccia, dalla Strada Maestra Romana, ove risponde il Palazzo Tolomei sino a tale strada di sotto. Si che tutto il sito del nuovo Collegio, cò suoi cortili, verrebbe ad occupare intorno a 100 braccia in quadro, quando non volesse più allargarsi col tempo, che pur ci sarebbe la Commodità di farlo»[51]. Il progetto avrebbe interessato un'ampia area che nel tratto della *Strada Maestra Romana*, oggi Banchi di Sopra, si sarebbe approssimativamente dovuta estendere tra l'attuale via dei Pontani e il vicolo del Beato Pier Pettinato con al centro Palazzo Tolomei, mentre in profondità, includendo Palazzo Bargagli, avrebbe lambito l'attuale via delle Terme. Questi accorpamenti avrebbero dato origine a un complesso dalle dimensioni considerevoli, se rapportato alla trama del tessuto medievale cittadino; forse sovra-dimensionato per la collocazione in un punto nevralgico del centro urbano (fig. 7). Il progetto avrebbe dovuto rispettare alcune prescrizioni imprescindibili che imponevano la conservazione dei palazzi Tolomei e Bargagli «per essere queste fabbriche molto sode, e da ridursi con qualche studio molto comode ad uso del Collegio»[52], mentre gli altri immobili interessati potevano anche demolirsi, «non essendo da potersi ridurre con Nobiltà all'uso desiderato»[53]. Il fronte del Collegio lungo l'asse principale cittadino avrebbe mostrato «dall'una parte e dall'altra del Palazzo Tolomei [...] due Ale di nuova fabbrica, le quali potrebbero accompagnare nobilmente il Palazzo e formare una magnifica facciata»[54]. In corrispondenza delle due ali, lateralmente a Palazzo Bargagli, si sarebbero ricavati «due cortili i quali riuscirebbero di ragionevol grandezza e molto commodi in riguardo particolarmente dell'esser divisi al servizio ed uso dei Collegiali»[55]. Era stato prefigurato un impianto focalizzato sul nodo principale costituito in questo caso dal palazzo e che rispondeva ai



9. G. Franchini (attr.), Prospetto della parte di sotto del Palazzo Arcivescovile di Siena, (inizio XVIII secolo), matita nera, penna e inchiostro bruno, acquerello grigio su carta bianca. Siena, Opera della Metropolitana di Siena, 905/4 (da Mussari, Architettura a Siena*, cit., p. 233, fig. 23).*

medesimi criteri di ordine e simmetria che sono stati riscontrati nel progetto non realizzato; un'impostazione che, anche se per tipologie di alloggi collettivi diversi, ricorda i progetti per il Collegio di Loyola e per l'Ospizio di San Michele, solo che al centro del complesso senese avrebbe campeggiato un palazzo medievale (fig. 8). Questa soluzione, seppure vincolata da prescrizioni conservative, non avrebbe limitato la capacità creativa dell'architetto, che nell'ideare la chiesa da realizzare nell'arena del Colosseo su commissione di Innocenzo XI (1676-1689), non pensò mai di scalfire «quelle venerate sacre superficie» o di «distruggere una minima parte di quelle residuali antiche fabbriche che di presente si trovano in essere», senza per questo rinnegare la validità del suo progetto, convinto «che le cose moderne acquistano maggior pregio decoro quando corrispondono alle antiche»[56]. Non è noto se nel caso senese si fossero suggerite soluzioni specifiche per la configurazione architettonica e distributiva delle nuove ali del collegio, sia in relazione al palazzo medievale al quale dovevano innestarsi, sia in rapporto al contesto urbano con cui dovevano confrontarsi. Tuttavia, anche sulla scorta delle soluzioni precedentemente proposte, non si ritiene che in questo caso il "nobile" accompagnamento di Palazzo Tolomei avrebbe richiesto una soluzione in stile, come ad esempio nel caso del Palazzo Pubblico, scelta alla quale la città non era e non sarebbe rimasta estranea[57], ma piuttosto una soluzione alla *moderna*, che Fontana avrebbe potuto proporre per fare da degna e neutra cornice alla storica dimora cittadina, sul modello di quanto era stato già prefigurato nel disegno della British Library. Ma nemmeno l'autorità e il favore del cardinale Chigi riuscirono nell'impresa. Nel 1681 il Collegio di Balia trasferì la sede del Seminario nel Palazzo Piccolomini, acquistando alcune case limitrofe «per formare con esse habitatione sufficiente e decorosa alla Nobil Gioventù»: la spesa preventivata per il progetto immaginato aveva indotto «questo pubblico a mutare il primiero disegno»[58]. Della decisione fu informato il porporato, che confermò il suo sostegno

alla causa anche in occasione del mutato "disegno", attestando il sentimento che legava lui e i Chigi alla propria città, pregiandosi ancora una volta di «esser figlio della medesima»[59].

Palazzo Arcivescovile

La figura di Carlo Fontana aleggia anche nelle complesse vicende del cantiere del Palazzo Arcivescovile, in cui torna tra i protagonisti Giacomo Franchini. Nel corso del 1714, infatti, i disegni da lui elaborati per la sistemazione del palazzo, assieme alla proposta per la facciata su via dei Fusari, l'unica non obbligata dalla matrice gotica imposta per i fronti sulla piazza del Duomo, vennero esaminati da Carlo Fontana su richiesta dall'Arcivescovo Alessandro Zondadari (1713-1744) che li aveva portati a Roma[60]. Fontana, secondo quanto riportano i documenti, non si limitò ad esprimere un parere o a suggerire le modifiche da apportare, ma mise «*in pulito*» e corresse «*il disegno del Franchini*»[61]. Molto probabilmente si deve a questa revisione la sobrietà della facciata realizzata su via dei Fusari, che, come si è accennato, evoca soluzioni proposte nel progetto non eseguito per il Collegio Tolomei[62]: un'ordinata sequenza di finestre nobilitate da semplici cornici distribuite all'interno di un impaginato definito da paraste perimetrali affiancate da loggette sovrapposte al piano della Cancelleria e al piano nobile – poi non realizzate – ma che nel rispetto della simmetria erano state previste anche all'estremo sinistro del prospetto, pur in assenza di un corrispettivo vano interno[63] (fig. 9). A parte alcune modifiche minimali, la facciata seguì l'impostazione del disegno "rivisto" da Fontana[64], il rovescio della medaglia di una fabbrica che su piazza Duomo mostra il fronte gotico seicentesco, testimonianza epidermica di una memoria che alimenta l'immaginario iconografico della piazza, ma che non trovava riscontro negli interni modernamente aggiornati.

L'organo della Cappella della Madonna del Voto

Dai documenti è emerso recentemente il contratto che assegna a Carlo Fontana il disegno della cassa per l'organo posto all'ingresso della Cappella della Madonna del Voto nel Duomo di Siena su commissione del cardinale Flavio Chigi (1657-1693)[65] (fig. 10). Nonostante recenti attribuzioni l'avessero assegnato ad altri[66], nelle carte chigiane è stato rinvenuto l'accordo del 25 ottobre 1674 con il falegname intagliatore Bernardino Costantini, per la realizzazione dell'ornamento di legname da porsi davanti all'organo «distribuito et ornato in conformità alla grandeza e qualità che mostra il disegno della medesima opera fatta dal Sig. Cavalier Carlo fontana architetto di Sua Eminenza e da me accettato e sottoscritto»[67]. Il disegno originale rimase all'intagliatore e al momento se ne sono perse le tracce; certamente non può confondersi con gli altri due più tardi che si conservano ancora nei documenti chigiani, realizzati, come si dirà, per motivazioni diverse[68]. L'apparato ligneo dell'organo mostra uno schema architettonico sobrio impostato sul tradizionale canone serliano. Lo schema semplificato e lineare dell'ornamento, con specchiature che danno corpo anche ai pieni tra le paraste laterali, non rinuncia ad accennare una percepibile sovrapposizione dei piani, accentuata nelle porzioni di timpano curvilineo di raccordo che attribuiscono profondità alla composizione. Il frontespizio del compartimento centrale, con frontone aperto nel lato inferiore, lascia intravedere negli spazi lasciati liberi dal blasone pontificio, il tratto di trabeazione dell'intelaiatura sottostante, una soluzione che nella traslazione da architettura ad apparato potrebbe trovare la matrice nella facciata di Santa Bibiana di Bernini o negli esordi giovanili di Fontana in San Faustino e Giovita. Uno schema che nel suo complesso ricorda l'architettura per cappelle che affollano la produzione di Fontana e di molti altri architetti attivi in quegli anni sulla scena romana. I disegni più tardi che raffigurano l'organo furono realizzati tra il 1694 e il 1695 da Giovanni Antonio Mazzuoli, fratello del più noto scultore Giuseppe, per mostrare al Principe Agostino l'esito finale della posa in opera del baldacchino ligneo fatto realizzare per salvaguardare lo strumento dalla polvere. Il Principe si era rivolto in questo caso a un altro illustre membro dell'Accademia, Giovan Battista Contini, principe nel 1683 e nel 1719, come Fontana attivo da qualche tempo in terra senese[69]: si confermava in questo modo la continuità di un antico legame tra Roma e Siena, che nonostante le aperture alle inevitabili incursioni fiorentine, sarebbe stato destinato a durare fin oltre la metà del XVIII secolo.

10. *Siena, Cattedrale di Santa Maria Assunta, l'organo posto all'ingresso della Cappella della Madonna del Voto (da G. Giustarini, C. Mancini,* Repertorio degli organi storici*, in* Un così bello e nobile strumento*, a cura di C. Mancini, M. Mangiavacchi, L. Martini, Siena 2008, p. 217).*

Note

1 A. Angelini, *Gli erbosi sentieri di Cetinale*, in *Gian Lorenzo Bernini tra Roma e Siena*, Milano 1998, pp. 224-248; G. Romagnoli, *La villa di Cetinale ad Ancaiano*, in *Alessandro VII Chigi (1599-1667). Il Papa senese di Roma Moderna*, a cura di A. Angelini, M. Butzek, B. Sani, Siena 2000, pp. 454-458; H. Hager, *Carlo Fontana*,

in *Storia dell'Architettura Italiana. Il Seicento*, a cura di A. Scotti Tosini, Milano 2003, pp. 238-261.

2 Tra i più recenti, M. Ciampolini, F. Rotundo, *Il Palazzo Chigi Zondadari a San Quirico d'Orcia*, Siena 1992; *Il Palazzo Chigi Zondadari a San Quirico d'Orcia*, a cura di M. Eichberg e F. Rotundo, San Quirico d'Orcia 2009. Si rimanda al saggio di Angela Marino in questo volume.

3 Nell'impossibilità di riportare la copiosa bibliografia su Fontana, si ricordano i testi più pertinenti al tema e ai relativi rimandi bibliografici: V. Golzio, *Documenti artistici sul Seicento nell'Archivio Chigi*, Roma 1939; A. Braham-H. Hager, *Carlo Fontana. The Drawings at Windsor Castle*, London 1977; B. Contardi, *Carlo Fontana*, in *In Urbe Architectus. Modelli, Disegni, Misure. La professione dell'architetto Roma 1680-1750*, catalogo della mostra (Roma, 1991-1992), a cura di B. Contardi e G. Curcio, Roma 1991, pp. 368-372; H. Hager, *Fontana*, *Carlo,* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 48, Roma 1997, pp. 624-636; Hager, *Carlo Fontana* cit.; *Studi sui Fontana*, a cura di M. Fagiolo e G. Bonaccorso, Roma 2008.

4 Una presenza incentivata anche dal conferimento della porpora cardinalizia a sei esponenti della nobiltà senese da parte di Alessandro VII (1655-1667): Flavio Chigi, figlio del fratello Mario, Scipione D'Elci e Antonio Bichi, altro nipote (1657), Volumnio Bandinelli (1658), Celio Piccolomini e Jacopo Filippo Nini (1664).

5 E. Romagnoli, *Biografia cronologica de'bell'artisti senesi*, 12 voll., Siena 1835, Firenze 1976, I, pp. IV-VI.

6 A. Angelini, *Rapporti artistici tra Siena e Roma ai tempi di Fabio Chigi*, in *Alessandro VII Chigi* cit., pp. 31-38.

7 B. Mussari, *Architettura a Siena tra la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo dai Disegni architettonici di Jacomo Franchini*, in *Architetti a Siena. Testimonianze della Biblioteca comunale tra XV e XVIII secolo*, a cura di D. Danesi, M. Pagni, A. Pezzo, Milano 2009, pp. 213-253; B. Mussari, *Tra pratica e teoria: la formazione di Jacomo Franchini attraverso l'attività di cantiere, le relazioni con i protagonisti della vicenda architettonica contemporanea e la manualistica del tempo*, in *La regola e il capriccio. Jacomo Franchini e il barocco senese*, a cura di B. Mussari e F. Rotundo, Sovicille 2010, pp. 25-30; B. Mussari, *Jacomo Franchini: architetture e disegno urbano a Siena tra la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo. Un itinerario tra strade, palazzi, chiese, cappelle e altari*, in *La regola e il capriccio* cit., pp. 49-70; B. Mussari, *Jacomo Franchini e i taccuini della Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena*, «Il Disegno di Architettura», 2011, 38, pp. 3-7.

8 Angelini, *Gli erbosi sentieri* cit., pp. 224-248; Romagnoli, *La villa di Cetinale,* cit., pp. 454-458; F. Rotundo, *I cantieri chigiani e il sistema residenziale a Siena in epoca tardobarocca*, in *Atlante tematico del Barocco in Italia. Residenze nobiliari. Stato Pontificio e Granducato di Toscana*, a cura di M. Bevilacqua e M.L. Madonna, Roma 2003, pp. 393-406. C. Benocci, *La villa Cetinale a Siena*, in *I giardini Chigi tra Siena e Roma dal Cinquecento agli inizi dell'Ottocento*, a cura di C. Benocci, Siena 2005, pp. 267-316.

9 Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena, ms. S.I.1_{2}, f. 105r II. Altri fogli riproducono alcuni dettagli, con alcune annotazioni: il primo «cornicione della detta porta» e «questa è la modinatura dello stipito con Palmo romano»; il secondo «Gola che serve per imposta del archo fatta con la simetria del palmo romano». Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena, ms. S.I.1_{2}, ff. 106r; 107r.

10 «... avendo bene osservato la simetria di questo Architetto, trovo che gli stipiti gli ha tenuti la sesta parte della larghezza della luce della porta ma questa regola è più delle altre che scompartiscono la larghezza della porta in parti cinque e mezza e una di quelle serve per lo stipito, così mette Giuseppe Viola, ma facendo in questo modo si deve tenere la larghezza dello stipito una di quelle cinque e mezzo perché in opera in nel modo disegniato qui resta un pocho secho» Archivio di Stato di Siena, ms. S.I.1_{2}, f. 105v. G. Viola Zanini, *Della architettura di Gioseffe Viola Zanini...*, Padova 1629.

11 B. Mussari, *Architettura a Siena* cit. Chierici lo definì «*artista fecondo e studioso*». G. Chierici, *Architetti ed architettura a Siena del '700 a Siena*, «Architettura e Arti Decorative», 2, 1923, 5, pp. 129-148, in part. p. 141.

12 Braham-Hager, *Carlo Fontana,* cit., disegno n. 297. Diverso e più articolato, ma con elementi che ritornano nel palazzo senese, è il portale per Palazzo Martinitz a Praga (1700), disegno n. 311.

13 Braham-Hager, *Carlo Fontana,* cit.

14 G. Gigli, *Diario Sanese*, 2 voll., Lucca 1723, I, p. 532.

15 Biblioteca Apostolica Vaticana, *Chigi,* 496, c.s.n.

16 B. Mussari, *Tradizione, innovazione e rappresentatività nell'architettura civile del '700 a Siena: le fabbriche alla* romana *e la memoria medievale nelle proposte di Giacomo Franchini, Ferdinando Ruggieri, Paolo Posi, Ferdinando Fuga, Antonio Valeri e Luigi Vanvitelli*, «Quaderni del Dipartimento PAU», 14, 2004, 27-28, pp. 75-114.

17 Gli attuali archi acuti al pianterreno sono probabilmente espressione del rinvigorirsi del gotico nelle ristrutturazioni avvenute tra XVIII e XIX secolo. A. Restucci, *Rinnovamento e conservazione nelle città dopo il 1860*, in *Architettura civile in Toscana. Dall'Illuminismo al Novecento*, a cura di A. Restucci, Milano 2002, pp. 159-226.

18 B. Mussari, *Carlo Fontana a Siena e il palazzo Patrizi dai disegni di Jacomo Franchini*, «Quaderni del Dipartimento PAU», 13, 2003 [2004], 25-26, pp. 143-156; B. Mussari, *Palazzo Patrizi a Siena. Consistenza e ricognizione di un palazzo di fine '600 dai documenti d'acquisto e suoi inventari*, «Quaderni del Dipartimento PAU», 18, 2008, 35-36, pp. 77-96.

19 Biblioteca Apostolica Vaticana, *Chigi,* 272, 752. Lettera di Carlo Fontana al cardinale Flavio Chigi, 21 agosto 1677. Tra l'altro Niccolò fu impegnato anche come mastro muratore per la posa in opera dell'organo della Cappella Chigi nel Duomo di Siena la cui cassa armonica era stata disegnata da Fontana. Biblioteca Apostolica Vaticana, *Chigi,* 623, 1678. Si veda al termine del saggio il paragrafo dedicato all'organo della cattedrale senese.

20 Il disegno, con la cappella rettangolare attribuita a Carlo Fontana, manca però della scalinata sul fronte verso il parco progettata dall'architetto ticinese nella ristrutturazione conclusa nel 1678. Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena, *ms.*, S.I.8, *Disegni architettonici di Jacopo Franchini*, c. 287. Si veda B. Mussari, *Villa Patrizi a Personata. I disegni per il progetto di adeguamento attribuiti a Sebastiano Cipriani*, «Quaderni del Dipartimento PAU» XIX-XX, 2009-2010 [2011], 37-40, pp. 65-78.

21 Su Fontana cfr. Hager, *Carlo Fontana*, cit., pp. 238-261 e rimandi bibliografici. Il disegno della pianta cui si fa riferimento è quello della Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte di Roma, Fondo Lanciani ms. n. 101, c. 38.

22 Golzio, *Documenti artistici*, cit. p. 222, doc. 2179.

23 Tra il 1669 e il 1684 i documenti attestano che Fontana fu presente a Siena in diverse occasioni, permanendovi ogni volta per alcuni giorni, occupandosi delle commissioni affidategli da Flavio Chigi Si veda ad esempio, Biblioteca Apostolica Vaticana, *Chigi,* 618, 1669; 619, 1671; 620, 1674; 621, 1676; 623, 1678; 624, 1679; 625, 1684. Molti documenti che hanno consentito di portare avanti questa ricerca sono quelli del fondo Chigi conservato dalla Biblioteca Apostolica Vaticana, che si ringrazia per averne consentito la consultazione. Un particolare ringraziamento a Luigi Cacciaglia per i preziosi consigli e l'immutata amichevole disponibilità.

24 Biblioteca Apostolica Vaticana, *Chigi,* 619, c.s.n.

25 Gigli, *Diario Sanese*, cit. I, p. 163.

26 Archivio di Stato di Siena, *manoscritti*, L. II, E. Romagnoli, *Vita de bellartisti senesi*, 13 voll., Firenze 1638-1700, XI, pp. 81-91: 89.

27 A. Cairola-E. Carli, *Il Palazzo Pubblico di Siena*, Roma 1963, in part. p. 35. Il palazzo senese è stato segnalato da Miarelli Mariani come caso emblematico del rapporto dell'architetto con la preesistenza. G. Miarelli Mariani, *Gli architetti del Rinascimento davanti ai monumenti medievali*, in *Presenze medievali nell'architettura di età moderna e contemporanea*, a cura di G. Simoncini, Milano 1997, pp. 73-84.

28 M. Cordaro, *Le vicende costruttive*, in *Palazzo Pubblico di Siena, vicende costruttive e decorazione*, a cura di C. Brandi, Milano 1983, pp. 29-146. Si veda anche E. Toti, *Notizie per un repertorio dell'architettura barocca a Siena*, «Storia Architettura», 8, 1985, 1-2, pp. 91-110; Spicola, *Carlo Fontana, architetto teatrale*, in *Studi sui Fontana*, cit. pp. 181-210; L. Galli, *Dal palazzo della Campana al Teatro degli Intronati (1560-1798)*, in *Storia e restauri del Teatro dei Rinnovati di Siena*, a cura di L. Vigni e E. Vio, Pisa 2010, pp. 159-186.

29 *Palazzo Pubblico di Siena*, cit.

30 Archivio di Stato di Siena, *Quattro Conservatori*, b. 1000, ff. 35r-37r. Ai problemi determinati dall'inserimento della nuova scala

e dalle modifiche alla configurazione dell'ala del palazzo, si pose rimedio rinforzando la volta dell'ufficio dei Conservatori con una serie di arcate ogivali che scaricavano le spinte su piedritti rinforzati. I disegni relativi agli interventi eseguiti sono ai fogli 38r e 39r.

31 Archivio di Stato di Siena, *Balia* 206, c. 85r, 30 aprile 1680. Su Giovannelli si veda D. Arrigucci, *Benedetto Giovannelli Orlandi (1601-1676) un protagonista del barocco senese*, in *Architetti a* Siena, cit. pp. 191-211.

32 Biblioteca Comunale degli Intronati di Siena, *ms*, E.III.29, C. Sergardi, *Siena. Ricercata et esaminata* [...] *opera di Curtio Sergardi Accademico Intronato l'anno MDCLXXXVI*, f. 47v.

33 Si ricorda l'ipotesi avanzata nel XVI secolo, poi fallita, di attribuire una veste classicheggiante al palazzo e alla piazza, di cui rimane un disegno di Baldassarre Peruzzi (M. Quast, *Baldassarre Peruzzi e la visione di una Siena all'antica*, in *Architetti a Siena*, cit. pp. 213-253). Cordaro ha ipotizzato che le soprelevazioni del palazzo possano datarsi intorno al 1687 (Cordaro, *Le vicende costruttive*, cit., pp. 124-125).

34 Sulla permanenza di motivi gotici in un contesto che si apriva alle novità rinascimentali si veda P. Rossi, *L'arte senese nel Quattrocento*, «Bullettino Senese di Storia Patria», 6, 1899, pp. 3-50, in part. pp. 15-32; F.P. Fiore, *Siena e Urbino*, in *Storia dell'Architettura Italiana. Il Quattrocento*, a cura di F.P. Fiore, Milano 1998, pp. 272-313.

35 P. Pertici, *"Per honore et utile de la città di Siena". Il comune e l'edilizia nel Quattrocento*, Siena 1997; F. J. D. Nevola, *Siena nel Rinascimento: sistemi urbanistici e strutture istituzionali (1400 circa-1520)*, «Bullettino Senese di Storia Patria», 106, 2001, pp. 44-67. Sulle disposizioni per le costruzioni prospicienti piazza del Campo emanate nel 1297 in occasione della costruzione del Palazzo Comunale, si veda G. Borghesi-L. Bianchi, *Storia dell'arte senese. Appendice alla raccolta dei documenti pubblicata dal Comm. Gaetano Milanesi*, Siena 1898, p. 1.

36 Golzio, *Documenti artistici*, cit. p. 79.

37 R. Wittkower, *Arte e architettura in Italia. 1650-1750*, Torino 1972, pp. 321-325, in part. p. 322: «*Fu questo un uomo* [...] *che attuò in Roma il mutamento verso uno stile dell'Architettura classicheggiante letterario e accademico*». Più comprensivo il giudizio di Braham e Hager: «*Fontana is probably the least appreciate of the major architects of the Baroque period. His work has that confidence and lack of intensity characteristic of the late 17th century, but it can too easily be dismised as architecture which is superficial or merely 'scenographic' and theatrical*» (Braham-Hager, *Carlo Fontana*, cit. p. 19).

38 Una linea di pensiero perseguita da Alessandro VII, che per Angelini influì sull'impronta neocinquecentista del Bernini maturo, trovando un corrispettivo a Siena in Benedetto Giovannelli Orlandi. Angelini, *Rapporti artistici*, cit. p. 33.

39 Archivio di Stato di Siena, *ms.,* L.II, E. Romagnoli, *Vita de*, cit., XI, ff. 509-516.

40 Sulle questioni che videro in associazione i Gesuiti, il Granduca, il cardinale Chigi e le magistrature senesi per l'istituzione del Collegio cui Celso Tolomei aveva devoluto i propri beni, si veda B. Mussari, *Carlo Fontana e il progetto per il Collegio Tolomei a Siena*, «Quaderni del Dipartimento PAU», XV-XVI, 2005-2006, 29-32, pp. 125-142 e relativi rimandi bibliografici.

41 Archivio di Stato di Siena, *Governatore*, 1049, *Scrittura intorno alla nuova fabbrica del Collegio Tolomei da stabilirsi ove ora è il Collegio medesimo*.

42 *Ibidem*.

43 *Ibidem*.

44 Preposito Generale dei Gesuiti era Giovanni Paolo Oliva, che avrebbe affidato all'architetto il progetto per il santuario di Loyola. Sui rapporti tra Fontana e i Gesuiti, si veda anche T. Manfredi, *Nel Santissimo Nome di Gesù: Carlo Fontana e la decorazione architettonica della Chiesa Madre dei Gesuiti*, in *La festa delle arti. Per Marcello Fagiolo: omaggio a cinquantanni di studi*, a cura di M. Bevilacqua, V. Cazzato e S. Roberto, 2 voll., Roma 2014, I, pp. 482-491.

45 Braham-Hager, *Carlo Fontana*, cit., p. 3.

46 London, British Library, King. Geoge'III Collection, Maps, 7. Tab 57.11; .12; .13; .14; .15. In considerazione dell'impossibilità di analizzare compiutamente i disegni in quest'occasione, si rimanda a: B. Mussari, *Carlo Fontana e i disegni di progetto per il Collegio Tolomei a Siena*, in «Archistor», 3, 2016, 5, pp. 32-69 (*http://pkp.unirc.it/ojs/index.php/archistor/article/view/63*). Nel frattempo sono stati riconosciuti altri disegni riconducibili alle fasi di studio del progetto, che saranno in seguito analizzati da chi scrive. Ringrazio Tommaso Manfredi per avermi segnalato i disegni conservati a Londra.

47 Hager, *Fontana, Carlo*, cit.

48 Archivio di Stato di Siena, *Governatore*, 1049, *Scrittura intorno alla nuova fabbrica del Collegio Tolomei da stabilirsi ove ora è il Collegio medesimo*.

49 *Ibidem*.

50 *Ibidem*.

51 *Ibidem*.

52 *Ibidem*.

53 *Ibidem*.

54 *Ibidem*.

55 *Ibidem*.

56 *Carlo Fontana. L'Anfiteatro Flavio. Edizione anastatica del manoscritto del Museo di Roma*, a cura di H. Hager, Roma 2002, pp. 27-28.

57 Come nei palazzi Chigi Saracini e Sansedoni. Si veda B. Mussari, *Tradizione, innovazione*, cit. e riferimenti bibliografici. Su Palazzo Sansedoni si veda *Palazzo Sansedoni*, a cura di F. Gabrielli, Siena 2004.

58 Archivio Storico del Comune di Siena, *Preunitario*, 54, f. 505 r. Lettera degli Ufficiali del Collegio di Balia al cardinale Flavio Chigi, Siena 7 ottobre 1681. Sul palazzo si veda U. Morandi, *Il palazzo Piccolomini sede dell'Archivio di Stato di Siena*, «Rassegna degli Archivi di Stato», 1, 1968; R. Pagliaro, *Bernardino Rossellino a Siena. Misura e proporzione dei palazzi Piccolomini*, in *Le dimore di Siena. L'arte dell'abitare nei territori dell'antica Repubblica dal Medioevo all'Unità d'Italia*, a cura di G. Morolli, Firenze 2002, pp. 131-138.

59 Archivio Storico del Comune di Siena, *Preunitario*, 54, f. 502 r. Lettera dell'11 Ottobre 1681 inviata dal cardinale Flavio Chigi al Collegio di Balia in risposta alla missiva del 7 ottobre.

60 G. Curcio, *Abitare a Roma nel Settecento. La "casa moderna"*, in *L'uso dello spazio privato nell'età dell'illuminismo*, a cura di G. Simoncini, 2 voll., Firenze 1995, II, pp. 341-364.

61 S. Pisani, *Il Palazzo Arcivescovile di Siena. Le vicende di ristrutturazione e di rimodernamento 1661-1724*, in *Le dimore di Siena*, cit. pp. 203-210.

62 *Ibidem*.

63 Oltre ai disegni dell'Opera Metropolitana, studi e rilievi del Palazzo Arcivescovile si trovano nei taccuini di Giacomo Franchini. Alcuni sono stati pubblicati in R. Francovich, *Una parte per il tutto. Le vicende costruttive dello Spedale e della piazza antistante,* in *Santa Maria della Scala. Archeologia e edilizia sulla piazza dello Spedal*e, a cura di E. Boldrini e R. Parenti, Firenze 1991, pp. 20-94.

64 La sobrietà della facciata senese ha indotto ad accostarla con quella per l'Ospizio di San Michele a Roma (Pisani, *Il Palazzo Arcivescovile* cit., p. 208).

65 Per una trattazione più ampia e dettagliata dell'argomento si rimanda a B. Mussari, *Da architettura ad apparato: Carlo Fontana, Giovan Battista Contini e l'organo per la Cappella del Voto nel Duomo di Siena*, «Accademia dei Rozzi», 12, 2015, 43, pp. 10-21.

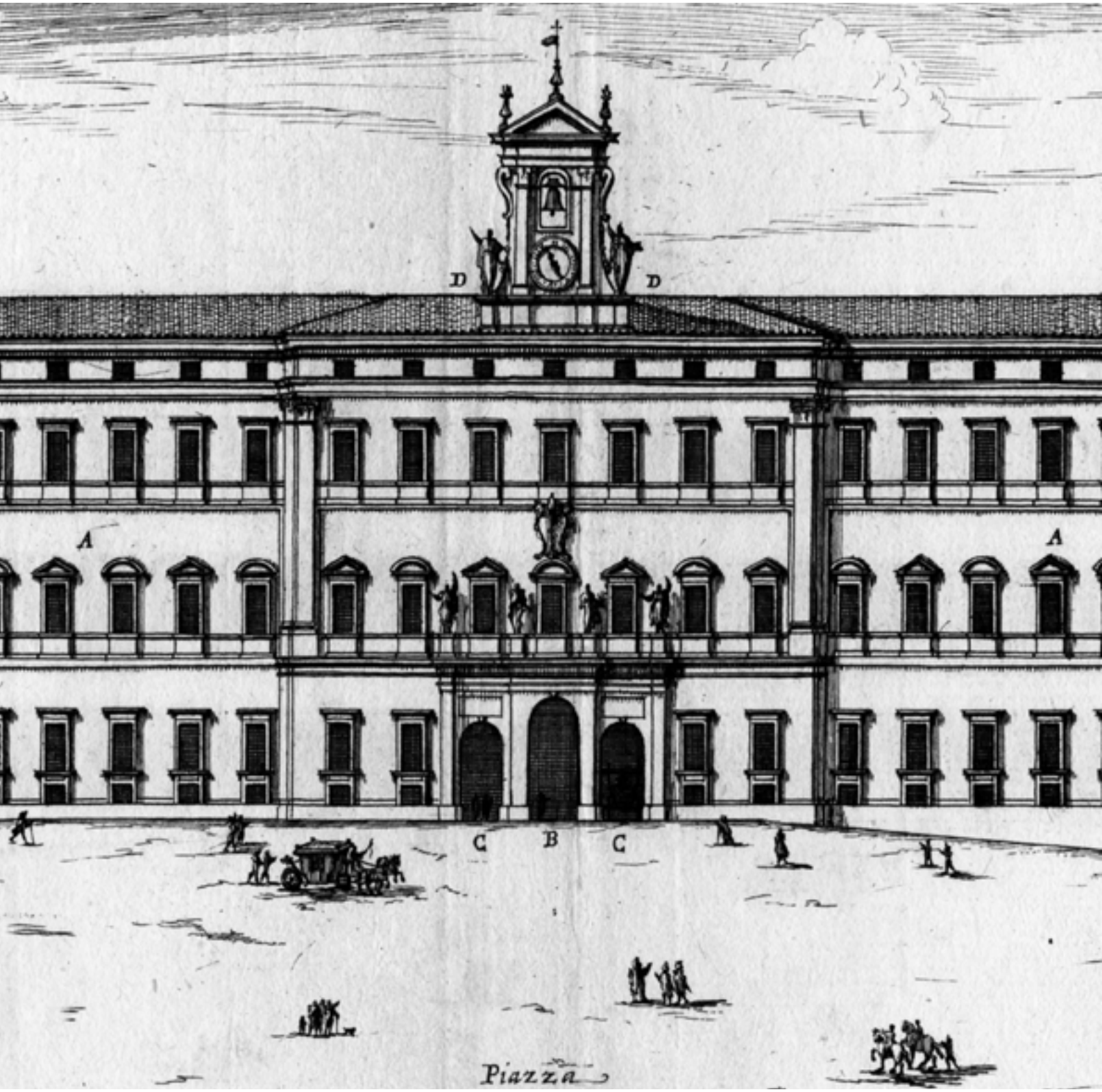
66 Si veda A. Nigito, *L'organo della Cappella del Voto del Duomo di Siena*, in *In organo pleno*, a cura di L. Collarile e A. Nigito, Bern 2007, pp. 175-226; M. Pagni, *Disegni e stampe*, in *Un così bello e nobile strumento*, a cura di C. Mancini, M. Mangiavacchi, L. Martini, Siena 2008, pp. 187-202.

67 Biblioteca Apostolica Vaticana, *Chigi,* 622.

68 Ivi, P.VII.11, c. 11r: *Chigi,* 18131.

69 Chi scrive sta conducendo una ricerca sull'attività di Carlo Fontana e Giovan Battista Contini tra Roma e Siena, i cui esiti saranno a breve resi noti e da cui ha recentemente pubblicato: B. Mussari, *Antonio Liborio Raspantini e Giovan Battista Contini ai SS. Venanzio e Ansovino a Roma. Storia e vicende architettoniche e costruttive di una chiesa scomparsa,* in *Palazzi, chiese, arredi e pittura. 2*, a cura di E. Debenedetti, «Studi sul Settecento Romano», 28, Roma 2012 [2013], pp. 51-106.

UN RUOLO NELLA STORIA:
PROPAGANDA E AMBIZIONE TRATTATISTICA



Progetto per la Curia Innocenziana, Roma. Disegno di C. Fontana, incisione di A. Specchi (particolare).

Carlo Fontana: il perno "internazionale" dell'architettura barocca, nelle grinfie dei pregiudizi degli storici dell'arte

Werner Oechslin

«E Come inventi, o Carlo, Idee sì grandi
D'ogni Mente mortal quasi maggiori?
Tu di Cristina ai funerali onori
Spaventi i Saggi, ed atterisci i Grandi».

F. Posterla, *Al Signor Cavaliere Carlo Fontana per il Disegno dell'Urna Sepolcrale eretta in S. Pietro alla Reina Cristina di Suezia*, in Id., *Poesie varie*, Roma 1704, p. 125.

Carlo Fontana, San Pietro e Roma: una storia di successi più volte sottovalutata

Tra la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo, Carlo Fontana fu la figura dominante nella scena architettonica romana. Non sorprende, quindi, che Francesco Posterla nelle sue *Poesie varie* del 1704 gli dedicasse più di un sonetto, e che la realizzazione della tomba di Cristina di Svezia consentisse a Fontana di apparire come un artista eccezionale che poteva scuotere il resto del mondo: «Spaventi i Saggi, e atterisci i Grandi»[1]! Naturalmente, era la regina che suscitava l'interesse dei visitatori e che dava l'occasione al barone de Pöllnitz di formulare: «que je fus frappé de la beauté du Tombeau de la Reine fameuse Christine de Suède»[2]. Il giudizio lusinghiero era dovuto alla sorprendente biografia di Cristina, piuttosto che al monumento come accadeva ovunque! Il solito viaggiatore nelle sue visite romane era meno interessato ai nomi degli artisti e degli architetti e meno ancora a quelli delle cappelle e delle tombe. Ci vuole un conoscitore, come era per esempio Filippo Titi, autore del *Nuovo Studio di Pittura, Scoltura, et Architettura*, per equilibrare la situazione e mettere l'accento sulle opere d'arte e i suoi artisti. Nel libro, edito nel 1674, appaiono Giacomo Della Porta e il Cavalier Fontana (vale a dire Domenico Fontana) come «architetti famosissimi» che hanno portato la cupola michelangiolesca a compimento[3]. Ma nell'edizione del 1721 compare anche l'altro, più giovane, Cavalier Carlo Fontana, le cui opere ora sono descritte per la prima volta: «il Sagro Fonte Battesimale» e il «Deposito semplice» di Innocenzo XII realizzati con il «disegno del Cavalier Carlo Fontana» e il «deposito della Regina di Svezia [...] del celebre Cavalier Carlo Fontana»[4]. Così Carlo viene finalmente considerato e menzionato nel contesto delle grandi realizzazioni artistiche associate alla Basilica di San Pietro. In precedenza, il 27 novembre 1701, in occasione della presentazione del medaglione in bronzo contenente l'effige della regina Cristina, si registrarono critiche negative sia per il superamento dei costi previsti, sia per il giudizio sprezzante («gusto malissimo») espresso dal diarista Valesio. Tali critiche vennero rovesciate già nel 1702 da Francesco Bianchini che in occasione dell'inaugurazione celebra l'opera come un «magnifico monumento»[5]. Il breve episodio appena narrato, che illustra come Carlo Fontana sia impegnato in fabbriche altamente simboliche dentro la Basilica Vaticana, sta a testimoniare dell'importanza ormai raggiunta dall'architetto ticinese in quel momento a Roma. Già nel 1666, Carlo aveva assunto la carica di «misuratore della Rev. Fabbrica di San Pietro» e successivamente (nel 1697) di Architetto di San Pietro; un ruolo che era stato rivestito in precedenza da Mattia De Rossi a conferma del prestigio che Fontana aveva ormai raggiuto come architetto di punta a Roma. È utile quindi dare uno sguardo alle iniziative condotte da Carlo per San Pietro[6]. Nel testo di Filippo Bonanni, autore della storia ufficiale di San Pietro del 1696, al Battistero è dedicata speciale attenzione già solo per il fatto che fu scelto di utilizzare come vasca una parte della tomba di Ottone II, che come noto si danneggò nel trasporto dai depositi alla basilica, ma che poi fu con successo riparata dall'architetto che la riutilizzò come catino di porfido della Fonte Vaticana[7]. Bonanni testimoniò della «celebrità» dell'impresa di Carlo Fontana attraverso due incisioni[8]. Come noto, il progetto di allestire una «nobil fonte» risale al pontificato di Alessandro VIII Ottoboni, ripreso poi da Innocenzo XII Pignatelli e infine da Benedetto XIII Orsini che adottò il tutto al vecchio rito del battesimo *per immersionem*[9], dopo che in precedenza – come Bonanni aveva riportato – analoghe discussioni circa l'utilizzo di forme profane e forme sacre si erano estese anche per la ricollocazione della Navicella di Giotto nell'atrio della Basilica. Bonanni aveva ricordato come si levarono delle critiche al progetto di Fontana circa "l'inappropriatà" della forma della vasca per un battistero («non Sacram, e Venerabilem basilicam dedecere»); esse convergevano intorno al parere che sarebbe stato meglio metterla in un giardino («quam in Pomariis, non in Templo Aptius collocandam»)[10]. Originariamente, Carlo Fontana aveva progettato dei cervi per sostenere la vasca di porfido, i quali, ispirati al Salmo, erano associati all'idea della fonte. Ma questa configurazione non piaceva a Giovanni Carlo Vespignani, al «Vaticanae Fabricae presidenti». Anche questo episodio testimonia quanto sia stata importante questa vicenda, alla cui origine stava la sistemazione poco soddisfacente dell'antico sarcofago di Probo. Chiedeva invece Vespignani: «Quod & sacrum Fontem deceret, e omnium admirationem evinceret». Per tale motivo, come riporta Bonanni, ha dato l'ordine a Fontana, e aggiunge: «ferax ingenium titillans»[11]. L'ossessionante ricerca di talenti ovviamente guidava le imprese a San Pietro e di consequenza faceva aumentare la fama di chi veniva prescelto. Si trattava dunque di una commissione particolarmente importante che fu assegnata a Carlo

A sinistra: 1. *C. Fontana, tomba per Cristina di Svezia, da F. Bonanni,* Numismata Summorum Pontificum Templi Vaticani Fabricam Indicantia*, ed. speciale per l'Anno Santo del 1700, Roma 1696 [ma 1700], dopo la tav. 40, prima della p. 97, incisione anonima (A. Specchi ?).* A destra: 2. *F. Fontana, apertura della Porta Santa in S. Paolo fuori le Mura, da P. Tinti,* Series Sacrorum Rituum, ac eorum ad hos pertinentium servata in Aperitione Portae Sanctae Patriarchalis Basilicae Sancti Pauli..., *Roma 1701, incisione di A. van Westerhout.*

Fontana. La rilevanza dell'opera, spiega così l'ostilità del rivale Carlo Maratti, che sostituì di lì a poco Carlo Fontana come Principe dell'Accademia di San Luca. Ma sotto Innocenzo XII, Carlo Fontana era ormai salito al rango dell'artista più importante di Roma. Nella seconda edizione del *Numismata Summorum Pontificum Templi Vaticani Fabricam Indicantia* di Bonanni, pubblicata per l'Anno Santo del 1700, viene inserita un'aggiunta che illustra il monumento a Cristina di Svezia (fig. 1); e rafforza quindi ulteriormente la posizione di Carlo Fontana nella storia del più importante monumento di architettura della Cristianità. Poiché in quel momento sia Innocenzo XII sia il cardinale Cybo erano malati, l'incarico dell'apertura della Porta Sancta viene affidato al pittoresco cardinale de Bouillon, che poi rivestì il ruolo di decano nel conclave che elesse Clemente XI Albani il 23 novembre 1700. Bonanni gli dedicò la sua nuova edizione del volume su San Pietro, e prese l'occasione per costruire un appropriato parallelo con il suo antenato, il governatore di Gerusalemme, Gottfried von Bouillon («Portas Urbis Hierosolymitanae aperuit») per la cerimonia dell'apertura della Porta a San Pietro[12]. Il cardinale Alderano Cybo, d'altra parte, è un committente del figlio di Carlo, Francesco Fontana. Questo vale anche per il cardinale Bandino Panciatichi, che si occupa dell'apertura della Porta Sancta di San Paolo fuori le Mura; la cerimonia viene ricordata da una pubblicazione contenente i disegni di Francesco Fontana (fig. 2), incisi da Arnold van Westerhout[13]. La fama di Carlo Fontana si estende a tutta la famiglia; i lavori del padre Carlo e del figlio Francesco (morto precocemente) si combinano e ne testimonia ancora Bonanni nella sua pubblicazione del 1699, *Numismata Pontificum Romanorum*. Carlo e Francesco Fontana sono coinvolti in maniera privilegiata da Innocenzo XII nelle imprese per il bene pubblico («publicae commoditati») quali la Dogana di Ripa Grande, la Dogana di Terra e la Curia Innocenziana (fig. 3), così come per le opere a carattere idraulico di Roma e Civitavecchia[14]. In occasione della celebrazione dell'elevazione della Colonna Antonina, coordinata da Francesco Fontana, Posterla descrive il talento di Francesco come una diretta conseguenza dell'eredità dal padre: «... si fa Conoscere dal Figlio ben Degno dell'Ingegnosissimo, e non mai à bastanza encomiato signor Cavalier Carlo Fontana»[15]. Dalla pubblicazione celebrativa per il "Centesimo" dell'Accademia di San Luca del 1696 (fig. 4), allora presieduta da Carlo Fontana, si deduce come lo stesso Fontana stia accorto a tutto il clan familiare e rimarchi la sua vasta esperienza in tutti gli aspetti della costruzione. Nella *Relazione* introduttiva, redatta dal Segretario dell'Accademia Giuseppe Ghezzi, Carlo Fontana viene introdotto come di conseguenza: «Cavalier Carlo Fontana Architetto da Melì, Pronepote degnissimo del fù Cavalier Domenico Fontana (quell'insigne Architetto, che per la sublimità dell'ingegno, oltre l'innumerabili memorie, che del suo gran valore si contano, trionfò glorioso su'l rifiuto di tanti Architetti delle erezzioni, sì del Vaticano, come di tutti gli altri Obelischi di Roma)»[16]. In questo ambito si comprende meglio la scelta di Carlo di integrare nel suo *Tempio Vaticano* del 1694 la storia dell'elevazione dell'obelisco di San Pietro da parte di Domenico Fontana. Carlo Fontana, come discendente di Domenico Fontana, sembra voler dimostrare quanto la storia di San Pietro sia quasi un affare di famiglia.

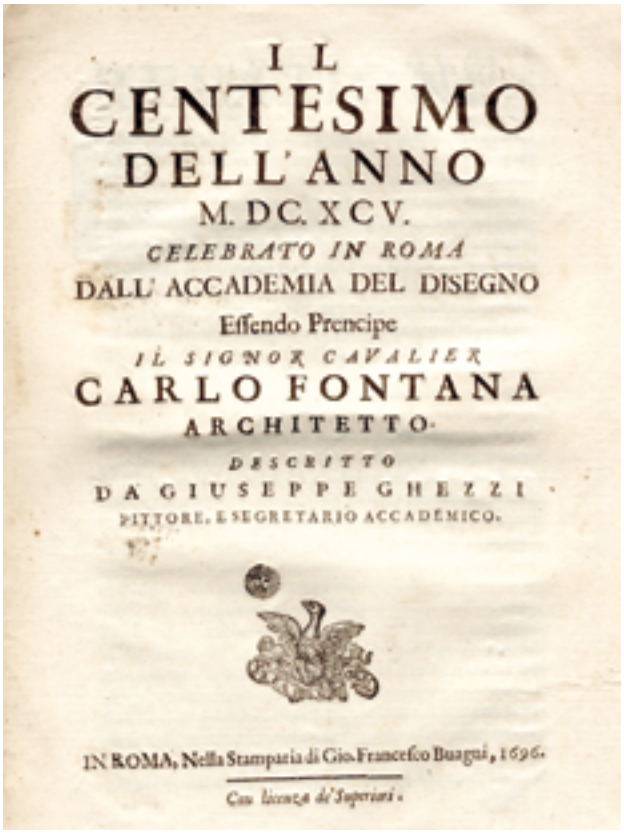
Sotto Innocenzo XII, la cui attenzione agli aspetti sociali e urbani sono alla base di tutta una serie di costruzioni e imprese importanti, alcune opere sono realizzate da

Carlo Fontana: dall'illustre «Pauperum Invalidorum Hospitio» nel Palazzo del Laterano alle costruzioni effimere per i festeggiamenti del possesso del nuovo papa il 15 aprile 1692. In questo periodo Fontana raggiunge l'apice della sua carriera professionale[17].

Sono dunque questi i segni di una carriera fallimentare? Ciascuno di noi dovrebbe finalmente prendere le distanze da questo punto di vista ancora diffuso! Ugo Donati scrisse con rammarico nel 1942 di un «avverso destino del Fontana»[18] riferendosi a Coudenhove-Erthal, il quale ha influenzato un atteggiamento condizionato verso la modestia delle occasioni di lavoro di Fontana, quando anche a proposito della corte esterna di San Teodoro si limita a descriverla come uno «spazio condizionato da un piccolo sito avverso alla grandezza», descrizione che anticipa un giudizio definitivo: «guardando questa piccola pianta, poco appariscente, si percepisce la tragedia che chiaramente aleggiava sopra il lavoro dell'artista»[19]. Anche Hellmut Hager ha pensato a considerazioni del genere quando dovendo commentare i magniloquenti progetti per l'ampliamento di piazza San Pietro, ha a sua volta lamentato la tragedia di Fontana e le difficoltà da lui incontrate nel suo tempo, scrivendo: «it is his personal tragedy that none of his urban ideas which after proved to be so influential were realized in his lifetime»[20]. Come se il progetto per l'Ospizio di San Michele non fosse stato di fondamentale importanza per la pianificazione urbana!

È nella natura delle cose che i progetti urbani siano più difficili da realizzare rispetto a quelli di architettura. E Roma ha conosciuto numerosi piani urbani non realizzati in ogni fase della sua storia (fig. 5). Se si dovessero riassumere le tante proposte urbane presentate da Carlo e Francesco Fontana per il tessuto urbano di Roma, ne uscirebbe un quadro generale sorprendente[21] e di gran lunga più importante rispetto a quello delineato da una storia dell'arte fissata sul singolo monumento. E il fatto che un'operazione urbana, come la creazione di un "Ospizio publico per li Poveri" al Laterano, sia stato un fatto di prima importanza politica sotto il regno di Innocenzo XII è testimoniato da Carlo Bartolomeo Piazza che dedica alla fondazione dell'Ospizio una pubblicazione a parte[22]. Piero Santi Bartoli rappresenta l'evento nel frontespizio del libro (fig. 6). Nel testo sono contenute sia le qualità delle politiche papali, sia le obiezioni e le critiche che vengono però confutate punto per punto. Alla fine si legge: «Le Fortezze e Piazze più regolari non difendono le Città, se non dalle violenze de' nemici, ma questa casa di pace assicura Roma dall'ira di Dio, opponendo opere di misericordia a' rigori della sua giustizia, e disarmando chi è di sua natura invincibile, e si compiace esser vinto dalla carità, e misericordia»[23]. E qualcosa è cambiato nella politica pontificia, al cui centro ora è veramente Roma, sia come una città abitata da residenti dalle esigenze diverse, sia come luogo che deve ospitare istituzioni sociali al servizio della città stessa.

A destra: 3. *Monete rappresentanti le imprese di Innocenzo XII, da F. Bonanni,* Numismata Pontificum Romanorum quae a tempore Martini V. usque ad annum M.DC.XCIX..., *Roma 1699, p. 814. La tavola sul piatto della moneta n. XVI mostra l'Ospizio dei Poveri nel Palazzo del Laterano, incorniciato dal cartiglio contenente la citazione di Isaia: «Egenos, Vagos que induc in Domum Tuam».* A sinistra: 4. *G. Ghezzi,* Il Centesimo Dell'Anno M.DC.XCV. Celebrato in Roma Dall'Accademia del Disegno Essendo Prencipe il Signor Cavalier Carlo Fontana Architetto, *Roma 1696, frontespizio.*



«Instauratio»/«ristabilire la pubblica cultura di Roma»: Roma alla fine del XVII secolo e le mutate competenze dell'architetto

> «[Clemente XI] Non s'astenne nulla dimeno tra tanti, tanto alti, premurosi ed intrigati affari di rivolger la mente al sollievo dello Stato, ed all'abbellimento di Roma, e servirsi egli pure de suoi professori, e specialmente del nostro Carlo».
> [L. Pascoli, *Vita di Carlo Fontana*, in Id.,*Vite de' Pittori, Scultori, ed Architetti Moderni*, Roma 1736, p. 546].

La dedica al vice cancelliere Pietro Ottoboni, la cui missione e la cui competenza è nel suo «peculiaris Enarratio» del 1697, consente a Giovanni Ciampini di formulare un saluto di benvenuto rivolto a Innocenzo XII, nel quale sono contenute le motivazioni e gli obiettivi dell'ufficio papale: «Tota suspicit Urbs»! Si inizia con la carità ai poveri: la Pietà, che conduce alla *Iustitia* e alla preoccupazione per la pacificazione della popolazione nel suo complesso, contrassegnata da una *Constans Humanitas*. Solo allora viene promossa la «*Magnificentia in Urbis Ornatu*», che è sempre collegata alla *Munificentia*, ma anche alla casa ben gestita e infine alla *Religio*[24]. Tutto il contesto è decisivo e l'attività edilizia è naturalmente assegnata a lui, e alla fine del lavoro per l'intero sviluppo urbano, conta di più che il risultato personale e la "firma dell'artista". L'ordine e l'opera spesso dipendono dall'ufficio e dall'autorità così fornita, o generalmente da un gran numero di architetti e di costruttori disponibili e qualificati. Nel caso del Porto di Ripetta è probabilmente proprio per questa ragione che si sono create delle irritazioni intorno la paternità dell'opera[25]. Agostino Maria Taja descrive invece, nel 1705, il processo in tutta la sua completezza[26]. All'inizio, egli afferma che, ovviamente, non è sufficiente chiamare la Gerusalemme celeste come un modello esterno («Mà, non creda per tanto Vostra Eminenza, che, quantunque possa Roma da tal visione [della Gerusalemme Celeste] prender misura all'estrinseca sua decenza, Ella non si abbellisca assai più sopra quel divino Modello, pennellegiatole dal Dito di Dio originalmente,

LA
MENDICITA'
PROVEDUTA,
NELLA CITTA'
DI ROMA
COLL'OSPIZIO PUBLICO,
FONDATO
Dalla Pietà, e Benificenza
Di Nostro Signore
INNOCENZO XII.
PONTEFICE MASSIMO.
Con le risposte all'Obiezioni contro simili fondazioni.

IN ROMA, M DC XCIII.
Nella Stamperia di Gio. Giacomo Komarek Boemo all'Angelo Custode.
CON LICENZA DE' SUPERIORI.

A sinistra: 5. *A. Specchi, presentazione degli edifici per l'Ospizio di San Michele, da F. Bonanni,* Numismata Pontificum Romanorum..., *Roma, 1699, p. 824.* Sotto: 6. *P.S. Bartoli, Innocenzo XII visita l'«Ospizio publico per li Poveri», recentemente collocato nel Palazzo Lateranense; frontespizio del libro: [C.B. Piazza],* La Mendicità proveduta, nella Città di Roma coll'Ospizio Publico fondato Dalla Pietà, e Benificenza Di Nostro Signore Innocenzo XII, *Roma 1693*.

d'anteriori virtù morali, e di religiose prerogative»)[27]. Bisogna prendersi cura della "vista umana"; il compito papale riguarda proprio «ristabilire la cultura pubblica di Roma», che a sua volta ha portato alla manutenzione e alla formazione: «e fermarla in stato di perfezzione, e per dilatare l'onesto magisterio delle belle Arti»[28]. A queste condizioni può succedere quanto Taja descrive nel caso del Porto di Ripetta. Il responsabile, «Monsignor Presidente» Niccolò Giudice, nipote del cardinale, al quale è dedicato il memoriale, spiega il suo concetto («il concepito suo sentimento») e distribuisce lo schema a diversi «de' migliori Architetti di Roma, perche sul caldo di virtuosa emulazione ne fosse dato ciascheduno di essi formato il modello, secondo la capacità del proprio talento». Una specie di concorso generale per selezionare la migliore idea![29] Così fu selezionato il progetto di Alessandro Specchi, progetto allegato alla guida di Roma di Titi e menzionato nel 1708 da Posterla come un'opera di Specchi, nome citato insieme a quello del suo maestro Fontana («allievo del celebre Cavalier Carlo Fontana da cui la Prese direzzione dell'Opera ...»). Questo testimonia, innanzitutto, l'importanza della scuola di Fontana e la sua reputazione e, d'altra parte, come i vari architetti e costruttori, insegnanti e alunni erano obbligati a progettare e costruire elaborando un compito comune[30]. Questa attività realizzativa era però nelle mani dei papi. L'elogio dei singoli artisti è riservato alle celebrazioni dell'Accademia e dell'Arcadia; quando Giacomo Cassetti con i suoi sonetti, pubblicati a Padova nel 1728, ci conduce a Roma in memoria di *Roma in Parnaso umiliata à piedi Del Sommo Regnante Pontefice Clemente XI*, si tratta di quello che l'occhio percepisce, una fontana, una statua, un'iscrizione, una reliquia o anche semplicemente un palazzo e una facciata di chiesa[31]. Si potrà riferire il «Procellose quì son le Bizzarrie» nella descrizione delle Quattro Fontane al San Carlino di Borromini. E due volte troviamo il nome di Domenico Fontana, dove si tratta di un obelisco, ma mancano in gran parte i nomi dei singoli artisti o architetti, perché, ovviamente, è Roma e sempre Roma che sta al centro dell'attenzione[32]. La descrizione della «Casa della Correzione a S. Michiele à Ripa» viene a situarsi accanto a quella di una di Pompeo, proprio quasi per riprendere la solita contrapposizione alla Roma antica[33]. Se questo non fosse sempre così, è ora chiaramente dimostrato; si tratta della riparazione e della «instauratio» – nello spirito di Alberti – della città di Roma, la cui conservazione è in generale il dovere dei papi e degli architetti e costruttori coinvolti. Il visitatore dal nord notò questo e l'attenzione speciale alle strutture sociali; nell'ultima terzina di Cassetti nel sonetto dedicato alla «Casa della Correzione A S. Michiele à Ripa» si legge:

Quindi il sommo PASTOR mostra à le Genti,
Ch'à Roma anche i Plebei fan dar decoro,
E fan Roma illustrare anche i Pezzenti[34]

Francesco Milizia in seguito ha classificato gli edifici pubblici a seconda delle diverse funzioni «di sicurezza pubblica», «di utilità pubblica», «di ragion pubblica», «di abbondanza pubblica», «per salute, e pulizia pubblica», «di magnificienza pubblica» e ha ordinato gli edifici sacri «per la maggior sublimità»[35]. Al più tardi sotto Innocenzo XII questa vasta espansione dell'attività costruttiva non è stata solo un bisogno, ma una programmazione. Questa pianificazione era l'oggetto delle *Instruzioni, e Regole* del 1693 (fig. 7), dove viene delineata l'istituzione degli «Ospizij Generali per li Poveri», a partire dalle misure adottate nel provvedimento per il Palazzo del Laterano sia per Roma sia per l'intero Stato Pontificio[36]. Il coinvolgimento di Fontana a occuparsi dai servizi sociali alle opere di pianificazione urbana e di ingegneria ad essi collegate è il risultato di questa politica papale. All'inizio della lettera indirizzata al papa, contenuta nel suo *Discorso sopra il Monte Citorio* del 1694, Fontana fa espresso riferimento al presente programma papale «di fare oggetto della sua pietà ed amore questa città e suoi popoli e principalmente i poveri bisognosi»[37]. E la vera attività di costruzione, come è stato riconosciuto per Roma (a causa della conservazione degli edifici), è più nel miglioramento delle infrastrutture e nelle opere di riparazione intese nel senso più ampio; operazioni per le quali si richiede una competenza che è ben più ampia di una progettazione basata esclusivamente su questioni estetiche. Per soddisfare queste richieste, l'architetto deve quindi essere un esperto, un perito, un "misuratore" e, non da ultimo, anche un efficiente organizzatore della gestione della costruzione. È conseguente che diviene più che mai importante anche la questione della formazione,

7. Instruzioni, e Regole Degli Ospizj Generali per li Poveri da fondarsi nello Stato Ecclesiastico Di ordine Della Santità di Nostro Sig. Papa Innocenzo XII, *Roma 1693, frontespizio.*

INSTRVZIONI,
E REGOLE
Degli Ospizj Generali per li Poueri
DA FONDARSI
NELLO STATO ECCLESIASTICO
Di ordine
Della Santità di Nostro Sig. Papa
INNOCENZO XII.
IN ROMA M. DC. XCIII.
Nella Stamperia della Reu. Camera Apostolica.
CON LICENZA DE' SUPERIORI.

della propaganda e delle iniziative editoriali connesse. Carlo Fontana sta al centro di questi sviluppi che interessano profondamente la professione dell'architetto e il suo cambiamento. La storia dell'arte moderna, che si è concentrata sulle questioni estetiche e formali, si è dimostrata piuttosto disinteressata per i problemi delle competenze cambiate. Ha invece preso misura delle prestazioni di Borromini e Bernini e, di conseguenza, ne ha concluso una carenza di creatività artistica di Fontana, e lo ha quindi penalizzato. Questo sviluppo è sostenuto dalla variazione dell'orientamento della politica papale. Innocenzo XI Odescalchi, tuttavia, non è solo il papa dell'austerità, come descritto da Ludwig von Pastor di fronte alle conseguenze negative per le arti («Innocenzo XI stesso ha fatto poco per l'arte ...», «le finanze hanno richiesto la più grande parsimonia nei lavori...»; «In Vaticano, il Papa si è limitato ai restauri ...», Pastor collega questa fase caratterizzata da modesti lavori alla basilica, alla temporanea "vacanza" della carica di architetto di San Pietro)[38]. Poi Innocenzo XII Pignatelli ha portato le finanze in ordine e ha combattuto contro il nepotismo attraverso la Bolla del 22 giugno 1692[39]. L'abbellimento di Roma era in grado di essere realizzato finalmente su altre basi che sul riflesso dello splendore delle fabbriche compiute per onorare le famiglie dei pontefici. È così che i compiti e le responsabilità sono cambiate. In questa situazione generale, questa potrebbe essere stata l'ora dei nomi minori e dei maestri delle strade[40]. Si è parlato, infatti, della «generazione di mezzo» e dello «scarso numero di progetti importanti»[41]. E, d'altra parte, papa Clemente XI Albani doveva veicolare dopo il 1700 una nuova ripresa e così, secondo Filippo Maria Renazzi, la minaccia di affondamento della Università romana viene fermata, e l'istituzione didattica sarà condotta verso nuovi vertici[42]. Sotto il concetto di architettura "minore", opposto ad un'architettura "monumentale", si coniugava d'altra parte – come in Germania con il marchio «um 1800» – l'interesse "moderno" per un'architettura anonima, interpretato come un'architettura senza grandi nomi, alla quale furono accostate costruzioni come il Porto di Ripetta o ad analoghe realizzazioni quali piazza Sant'Ignazio e la chiesa dedicata a Santa Rita da Cascia di Fontana[43]. Anche un delicato edificio, come la chiesa di Santa Maria a Nives di Francesco Fontana[44], per quanto piccolo si inseriva così in modo eccezionale «accanto o in mezzo» a tali considerazioni[45]. E la chiesa appare lì – come altri edifici anonimi (!) – come un "Oratorio" in via del Colosseo senza alcuna informazione circa il suo architetto. Queste informazioni mancherebbero, secondo l'autore del volume *Architettura minore*, anche se un grande artista, quale per esempio Bramante o Valadier, fosse stato coinvolto. È ovvio incoraggiare a guardare meglio un'architettura, piuttosto che attraverso le "filiazioni" della storia dell'arte, con altri criteri di riconoscimento e di giudizio. Si tratta di rivalutare, costruire tradizioni e pratiche edilizie, che portano spesso a interventi minori effettuati in condizioni modeste. Carlo Fontana e il suo ambiente appaiono così ancora sotto una luce diversa; la «sobrietà delle linee architettoniche» è senza dubbio anche una caratteristica dei suoi edifici, come anche lo sono le «facciate incassate» e le profilature «all'uso settecentesco», regolarmente utilizzate per le rettifiche architettoniche e i miglioramenti del contesto urbano. È questo il genere di interventi che fu descritto sovente dalla critica come "architettura minore"[46]. Si tratta, non va oscurato, di un aspetto della "modernità" che, oltre agli aspetti convenzionali e stilistici della storia dell'arte, fu proiettato sul contesto "barocco" utilmente, pur se gli autori di questa architettura siano stati sistematicamente celati. Ma la ricerca recente ha faticato a integrare tale rivisitazione critica, e deve ancora accogliere queste nuove considerazioni. Paolo Portoghesi nella prefazione al volume del 1994 curato da Elisa Debenedetti e dedicato al tema *Roma borghese. Case e palazzetti d'affitto* ha così tenuto a sottolineare che anche per questo tipo di edifici, come per le chiese e i grandi palazzi, «non sdegnavano di impegnarsi in modeste imprese edilizie» anche quelli «architetti di grido» come Borromini[47]. Un passo verso una storia "reale"? Difficilmente si poteva evitare una suddivisione di questi fenomeni; ed all'ombra di Trastevere in una forma mista di dialetto romano e di "lingua di Meo Patacca" si vedeva svilupparsi una versione piuttosto "pittoresca" e "graziosa" di quello che fu anche ornato del nome di "rococò"[48]. Sembra che tale denominazione rientri ancora oggi nella discussione e venga sorprendentemente collegata addirittura al sobrio

8. *G.B. Lenardi, Ciampini consegna il suo libro a Innocenzo XII con la Curia Innocenziana sullo sfondo, da G. Ciampini*, Sancta Romanae Ecclesiae Vicecancellario illius que Munere Auctoritate, et Potestate, *Roma 1697, frontespizio, incisione di A. van Westerhout.*

costruttore Fontana[49]! Rudolf Wittkower, da cui Hellmut Hager ha derivato l'uso del termine rococò, tuttavia ha parlato di classicismo tardo barocco e ha collegato Fontana – non meno tendenziosamente – con un «turn to a classicizing, bookish, and academic manner in architecture», per poi meravigliarsi nella successiva frase dell'enorme successo di Fontana[50]. Quella citata «sobrietà di linee architettoniche» o «semplicità di linee», senza dover pensare immediatamente al classicismo, – che impegnava in modo adeguato le idee di riforme sociali di Innocenzo XII – è per l'architettura il marchio di fabbrica di Carlo Fontana e, ovviamente, non era giudicata in termini positivi dagli storici dell'arte (fig. 8). D'altra parte, non deve sorprendere che la storia dell'arte s'interessi ai principali capolavori di Roma. È la strada che conduce sempre di più verso le antichità, riscoperte in maniera spettacolare e entrate così accanto ai monumenti moderni più importanti al centro dell'attenzione del "turismo" settecentesco. Alla fine Roma era diventata prima di tutto un museo. Elisa von der Recke, durante la sua visita a Roma dell'8 novembre 1804, aveva ricordato come «Roma è una grande rovina che parla con entusiasmo di quei giorni di gloria, che non ci sono più»[51]. Poco tempo prima, il protomaestro della cattedrale di Amburgo, Friedrich Johann Lorenz Meyer, aveva scritto le sue varie e mutevoli impressioni di Roma e Parigi nelle prefazioni delle rispettive guide. Nel ricordo, «di dopo quasi nove anni passati», con un appiattito entusiasmo, Meyer aveva scritto nel 1792 nelle *Darstellungen aus Italien*: «solo un pò di quello che ho scritto sulle opere d'arte e soprattutto sulla pittura in Italia, *ora* mi soddisfa»[52]. E nella seconda versione del *Voyage en Italie* pubblicato a Parigi nel 1802 si può leggere come «ce n'est plus à Rome, c'est à Paris que l'on admire aujourd'hui les chef-d'oeuvres de l'art antique et moderne»[53]. Il «De mortuis nil nisi BENE» è sostituito ora, sotto un principio superiore della storia, dal «De mortuis nil nisi VERE»[54]. Nella misura in cui il ruolo di guida e di modello è stato perso da Roma.

Torniamo a Fontana, che ha assistito nel suo tempo esattamente all'opposto: Roma attraverso il suo insegnamento e attraverso le sue pubblicazioni diviene un centro vivo di competenze architettoniche. Lione Pascoli descrive Fontana nel secondo volume del suo *Vite de' Pittori, Scultori, ed Architetti Moderni* del 1736 e sposa perfettamente questa ipotesi, sottolineando il talento speciale di Carlo[55]. Fontana aveva mostrato presto le sue capacità di negoziazione nella risoluzione di un conflitto «per non so qual differenza insorta» tra Bernini e alcuni "capimastri". Carlo appare, non solo come colui che sa creare qualcosa dal nulla o termina il lavoro degli altri, ma come un perfetto mediatore che interviene, risolve, porta a "compimento" e garantisce continuità. Per caratterizzarlo Pascoli ha usato parole come «annoverò» o «ristorò, ed abbellì». Ovviamente vengono poste in primo piano tali qualifiche di Fontana, per spiegare come la sua attività architettonica sia stata al servizio della causa. E così, non è una sorpresa che alla fine Fontana giunge al gradino più alto della scala delle competenze e dei titoli architettonici a Roma e viene nominato architetto di San Pietro: «A lui fu conferita la carica d'architetto del Vaticano». Si tratta di un percorso progressivo di perfezionamento delle sue attività. Anche per quanto riguarda l'attività sotto Clemente XI Albani, Pascoli ha riferito che Fontana ha veicolato i suoi sforzi e le sue proposte in una linea comune alle intenzioni papali, pensando «al sollievo dello Stato, ed all'abbellimento di Roma»[56]. Pascoli aggiunge ancora che «pretendeva d'essere assai versato nell'idragogia, nella meccanica, nella geometria, nella matematica, ed in altre scienze». Fontana possedeva competenze avanzate in tutte le pratiche architettoniche e costruttive. Infine Pascoli aggiunse: «ebbe molti scolari»[57]. In precedenza, Pascoli aveva fatto anche riferimento alla «grand'inclinazione allo scrivere»; Fontana aveva lasciato una fitta serie di scritti pubblicati al tempo del pontificato di Innocenzo XII quando era allo zenit della sua attività[58]. Pascoli illustra la grande autostima che aveva Carlo con una frase intimidatoria «Parlava bene, e meglio parlato avrebbe, se men parlato avesse di se, e dell'opere sue»[59]. Così nasce un'immagine di Fontana, come di una personalità determinata, che sta al centro degli eventi architettonici e per molti aspetti li organizza e li dirige. Tale definizione coincide con altre testimonianze. Pietro Maria Guarienti, che è a Roma prima del 1709 e che fu più tardi incaricato con lavori redazionali per l'*Abecedario pittorico* di Pellegrino Orlandi, scrisse per la versione estesa del 1753 la voce Fontana, poi ripresa nel 1763 da Johann Rudolf Füssli nel suo *Allgemeines Künstler-Lexicon*. Così ha celebrato la fama di Fontana e il suo ruolo di architetto dominante: «ha imparato da J. Laurentius Bernini, attraverso il cui insegnamento è diventato così famoso nell'arte della costruzione, anche per aver avuto la supervisione dei principali edifici pubblici a Roma»[60]. Egli aggiunge una nota sui suoi studenti e al libro su San Pietro, e così le essenziali qualità di Carlo vengono riassunte.

Senza dubbio, la pubblicazione de *Il Tempio Vaticano* nel 1694 ha ampliato la gloria di Fontana nel mondo. Si parla della «illustrissima penna del Sign. Cav. Carlo Fontana» come quella che lo avrebbe condotto «sopra le Ale della fama del Mondo delle Lettere»; e lo sarebbe sempre stato «ne tempi futuri» grazie a questo parlare dei lavori «con ciglio di ammiratione»[61]. Francesco Maria Onorati ha elogiato in questo modo Fontana, ma lo criticherà poi per aver espresso troppo in fretta il suo giudizio negativo nei confronti del progetto steso da Cornelis Meyer per la "Passonata" sul Tevere. Per una volta Fontana si pone come l'occupatissimo e famoso architetto che non riesce a trovare il tempo per i problemi concreti: «Questo grand'Architetto hà voluto honorar la Passonata col tocco della sua penna; mà preoccupato da tante altre imprese con cui abbellisce Roma per renderle la maestà primiera nelle magnificenze delle Fabriche, hà obliato alcune particolarità, che non fanno sussistere le conclusioni...»[62]. La sostanziale adesione di Fontana ai programmi di riforma e di aiuto sociale di Innocenzo XII lo hanno finalmente portato al centro dell'attenzione e dei poteri, tanto da stimolare le sue realizzazioni, attraverso le quali Fontana entrerà nello stretto novero dei maggiori artisti europei. Carlo è l'architetto di San Pietro e, anche attraverso il suo monumentale lavoro sulla storia della Basilica, acquisirà ulteriore consenso internazionale[63]. Il *Tempio Vaticano* di Fontana (1694), con le incisioni del suo allievo Alessandro Specchi, e lo

Studio di Architettura Civile pubblicato da Domenico De Rossi sono le pubblicazioni che riescono a mostrare al mondo quelle opere romane realizzate dai tempi di Michelangelo in poi che – finalmente – ora si possono mostrare e sono disponibili per essere copiate e studiate. Agostino Maria Taja coglie l'occasione della scelta nel 1705 di Alessandro Specchi come architetto del Porto di Ripetta per ricordare – come possibile argomento della decisione – l'esteso coinvolgimento di Specchi nei disegni per il «Famoso suo Libro delle Porte, e delle Finestre più rinomate, da esso disegnato, e intagliato col le misure, e col le regole di cavar le buone forme d'Architettura» ancora pubblicato da De Rossi[64]. I volumi di De Rossi sono stati un colpo di genio dell'editoria, per aver fornito per frammenti e per parti – data l'assenza di altre pubblicazioni complessive – e grazie ai rilievi architettonici e al talento di Alessandro Specchi un *corpus* coerente della grande tradizione architettonica romana. Già dalle prime righe della dedica al papa, del primo volume del 1702 dello *Studio d'Architettura Civile*, si possono comprendere quali sono stati gli obiettivi della pubblicazione: «Appena vide Roma sù la fronte della Santità Vostra collocato il Triregno, che risvegliatasi negli amatori delle belle Arti nobil fiamma di gloria, si concepì da loro ferma speranza di mirare in questa avventurosa età rinovati gli esempli di Giulio, di Leone, ai quali la nostra Italia dee in gran parte il pregio di essere la più colta fra tutte le Provincie del Mondo»[65]. Per l'affermazione dello *Studio*, ci sono anche volute una distribuzione europea e la stampa di una versione più piccola (e gestibile) per il beneficio e l'uso dei lettori con il giustificato titolo *Hohe-SchulBürgerlicher Bau-Kunst* dell'incisore ed editore di Augusta Johann Ulrich Krauss.

Al *Tempio Vaticano* di Carlo Fontana è stato concesso almeno lo stesso successo; Coudenhove-Erthal ha definito la pubblicazione come un lavoro «sensazionale»[66]. L'effetto educativo tanto desiderato dall'autore era del resto già contenuto nell'*imprimatur* di Raffaelle Fabretti dell'11 ottobre 1692: «non contenendo cosa contraria alla nostra Santa Fede, e buoni costumi, anzi piu tosto ottimi insegnamenti, e riflessioni nella materia architettonica»[67]. Fontana aveva affrontato in modo molto esplicito questioni fondamentali, come i bisogni e le competenze degli architetti, chiarendo i suoi obiettivi già nella premessa: «Devono necessariamente le magnifiche Fabriche esser descritte, e dimostrate da Architetti intendenti, Istoriografi, e pratichi in simile esercizio, acciòche più al vero, e con proprij termini siano le loro singolari qualità mandate alla luce, e possono essere manifeste non solo à Popoli, à quali non vien permesso il vederle, per la distanza de'loro Paesi; ma anche à Posteri, da quali con questo discorso, e dimostrativa si potranno comprendere tutte le parti, e misure, quando le medesime venissero distrutte, ò dalla voracità del Tempo, ò da altre cagioni»[68]. Sin dall'inizio, Fontana riferisce di aver scritto il libro rispondendo alla esplicita richiesta del suo cliente, l'economo e segretario della Fabbrica di San Pietro, monsignor Carlo Vespignani, alfine di dissipare le voci che sostenevano che la cupola di San Pietro fosse lesionata gravemente «con particolare, e fondato discorso»[69]. Fontana partendo da queste premesse sviluppa poi un'indagine su tutta la storia progettuale di San Pietro. Il *Tempio Vaticano* è così un'opera fondamentale anche e soprattutto con rispetto alla costruzione delle cupole, e così il volume assume una sua intrinseca autorità. Leonhard Christoph Sturm ne ha parlato nel 1718, senza averlo preso nelle proprie mani: «Nei libri non si trova nulla di particolare, tranne in un libro italiano di Carlo Fontana, che descrive gli scheletri della chiesa di San Pietro». Sturm si riferisce a Fontana indirettamente attraverso Bonanni e – probabilmente – attraverso Blondel e poi ammette qualche riga dopo: «Non ho mai potuto vedere il libro di Carlo Fontana, e vorrei sapere, se non ne avesse detto nulla»[70]. Eppure il libro si trovava da lungo tempo citato nella bibliografia della traduzione di J.F. Félibien fatta da P.J. Marperger (1711), erroneamente sotto Domenico Fontana, ma in modo corretto nella "Baumeister-Academie" (dello stesso Leonhard Christoph Sturm!), pubblicata ad Amburgo da Benjamin Schiller già nel 1706, come «Il Templo Vaticano del Sign. Fontana. Romae 1694 fol.»[71]. Vi è elencato nel 1715 anche lo *Studio di Architettura Civile* di De Rossi con la nota: «Alessandri Specchi hat die Römischen Palläste in Regal-Folio schön gradiret» e tra i famosi architetti di Roma viene citato – come nel 1706, ma non ancora nel 1700 – anche «CAROLO FONTANA, che è ancora vivente»[72].

Il *Tempio Vaticano* è un successo e ha contribuito a diffondere il nome di Carlo Fontana nel mondo, molto di più rispetto a prima. Infine, Fontana loda San Pietro, e indirettamente anche il libro, come «Imperatrice delle gran Moli, Fabrica incomparabile, Edifizio che fa ombra a tutti», e questo con riferimento alla dimensione unica («Altezza à guisa de Monti, Superficie uguale à i Campi, estensione più a Iugeri, che à palmi»), un monumento a livello delle sette meraviglie del mondo (come quelli descritti da Fischer von Erlach nel suo *Entwurff einer historischen Architectur* del 1721), che supera qualsiasi cosa e che è un «Prodigio d'Arte», una «Scola delle Arti»[73] e, naturalmente, un tempio della virtù e della fede[74]. Come «Scola delle Arti», anche l'Accademia di San Luca deve entrare al centro della nostra attenzione, essendo l'istituzione che promuove con successo un "internazionalismo" nel periodo in cui Carlo Fontana ricopre il titolo di "Principe" ed è inoltre fondatore di una propria scuola. Non è sorprendente che Carlo Bartolomeo Piazza nel 1696 pubblicasse la sua seconda edizione del suo *Opere Pie di Roma* (1679), con l'aggiunta dell'*Eusevologio Romano* e con l'inserimento di una presentazione sulle accademie romane[75]. In questa "Academografia", l'Accademia di San Luca occupa un posto di primo piano e fornisce a Piazza l'opportunità di sottolineare l'importanza della Basilica di San Pietro e della sua cupola come «stupendo Cielo di Pietra», e di fare l'elogio dell'allora Principe Carlo Fontana – poco dopo il *Centesimo* dell'Accademia come «ornamento di questo secolo nelle sue Opere memorabili»[76]. Infatti, con Carlo viene istituita a Roma una moderna formazione architettonica e intorno alla sua figura venivano attratti nomi come Nicodemus Tessin il Giovane, James Gibbs e Fischer von Erlach il Giovane che divennero presto i suoi allievi[77]. E sebbene la documentazione di una tale dottrina possa essere scarsa, gli studi recenti stanno consentendo una ricostruzione dell'educazione di base,

allora orientata al solito fondamento del sistema degli ordini e ad una vincolante disciplina nel disegno che ne deriva[78]. Carlo Fontana ha sottolineato nel suo *Tempio Vaticano* quanto sia importante l'affidabilità delle «Piante, e Profili Geometrici» associata alla «infallibile quantità» aritmetica, indispensabile sulla base della «Precisa misura», per arrivare alla «Fisica cognizione»[79]. Quest'ultimo concetto indica come, per Fontana, i principi teorici mirino alla pratica edilizia. Alla fine in questa "Academografia" viene ricordata naturalmente anche l'Accademia di Francia a Roma; il capitolo corrispondente inizia con l'affermazione di Roma come il centro delle arti e delle scienze: «Essere Roma Maestra di tutte le Scienze, Arti, e discipline à tutte le Nazioni del Mondo ...»[80]. Questo è quello sul quale l'«occhio curioso de Forastieri» s'indirizza. Gli architetti francesi avrebbero misurato e disegnato edifici, e poi «à spese del Re» li avrebbero fatti realizzare[81]. Si pensi a Desgodets, e al suo *Les Edifices Antiques de Rome Dessinés et Mesurés Tres Exactement* che fu pubblicato per la prima volta nel 1682 e ristampato nel 1695[82]. Si trattava di acquisire i principi vincolanti di una "Scienza" dell'architettura, basata sulle "grandezze" e sulle "figure"[83]; eppure si manifestano mondi diversi! Secondo la volontà di Colbert (e dell'Accademia francese) va considerata in ogni caso prioritaria l'autorità dell'antichità. Parigi e Roma si affrontavano come concorrenti. Ma ancora grazie a Carlo Fontana – mediante i libri e l'istruzione verso i giovani – Roma, con tutta la sua tradizione, rimane un punto di connessione di prim'ordine verso l'architettura che si sta rapidamende sviluppando nel Nord Europa.

I problemi della storia dell'arte: «Formenmüdigkeit»[84]*, la mancanza di individualità artistica, la scienza* versus *la creatività; Fontana come un "opportunista accademico" e come "un prodotto del suo tempo"*

«Die mächtigen Formen erscheinen matt und kraftlos in den Linien, der Schwung fehlt ebenso wie die Feinheit der Empfindung. [...] seine bei noch so barocken Bildungen leicht erkennbare Formenmüdigkeit zeigt sich auch in den formenreichsten Entwürfen»[85] [Cornelius Gurlitt, *Geschichte des Barockstils in Italien,* Stuttgart 1887, p. 436].

«Es war, im Gegenteil, fast Naturnotwendigkeit, dass die Kräfte einmal versiegten»[86] [Konrad Escher, *Barock und Klassizismus. Studien zur Geschichte der Architektur Roms,* Leipzig 1910, p. 31].

«Wer Kunst bloss in den sichtbaren Schöpfungen der ganz Grossen zu finden vermag, dem kann Fontanas Lebenswerk nur wenig bedeuten. [...] Allerdings muss man sich davor hüten, seiner Gestalt mehr Individualität verleihen zu wollen, als ihr tatsächlich zukommt, darin liegt auch gar nicht ihre kunstgeschichtliche Bedeutung. Carlo Fontana ist ein Produkt seiner Zeit...»[87] [Eduard Coudenhove-Erthal, *Carlo Fontana und die Architektur des römischen Spätbarocks,* Wien 1930, pp. 12-13].

«Bliebe als Ergebnis dieses Falls für eine dringend notwendige Wertlehre künstlerischer Gebilde die Beobachtung, dass eine Diskrepanz zwischen der Gestaltung im Grossen und der Gestaltung im Kleinen wahrnehmbar ist, bevor man den Sinn der Gestaltug noch adäquat erfasst hat» [Hans Sedlmayr (recensione a), *Eduard Coudenhove–Erthal, Carlo Fontana und die Architektur des römischen Spätbarocks, «Kritische Berichte», 1930-1931, 3,* p. 95].

Il fatto che Carlo Fontana (e la sua "scuola") possa diventare, intorno al 1700, un punto cardine di mediazione dell'esperienza romana, naturalmente è legato alla nuova situazione europea in rapida evoluzione che viene più che mai percepita anche a Roma. Al cambiamento della politica papale, ora caratterizzata da un'ampia richiesta di architettura di pubblica utilità, si fa trovare pronto Fontana, il quale a questo aspetto della costruzione e delle nuove tipologie edilizie possiede una invidiabile esperienza. Dietro di lui sta la tradizione ticinese nella quale è prioritaria la gestione del cantiere e la regolamentazione delle maestranze. Il carattere di *sobrietas*, strettamente legato al *decorum* vitruviano, di adeguatezza e di utilità della forma è così in accordo con le linee guida dell'architettura di Fontana (un pragmatismo, che deriva dai modi di pianificare razionalmente ed economicamente il lavoro, tipico dei costruttori ticinesi, grigionesi e del Vorarlberg). Sarebbe sbagliato riservare questo carattere restrittivo e semplificato della forma ad un'architettura "minore" di stampo quasi moderno, oppure intrerpretarla in termini "pittoreschi" di rococò. Anche l'identificazione con uno stile "classico" e con altri termini stilistici non ci spiega niente. Hans Rose, allievo di Wölfflin e autore dello studio sullo "Spätbarock", ha giudicato il progetto di Fontana per l'ampliamento di piazza San Pietro con le parole: «sarebbe stato un vero e proprio effetto tardo barocco, freddo, decorativo e tuttavia un documento storico di raro rango»[88]. Albert Erich Brinckmann, che nella pianificazione classica di Monaco di Baviera ha riconosciuto «il respiro agghiacciante dello schematismo»[89], al contrario ha dato al piano di Fontana per l'espansione di piazza San Pietro il commento: «l'effetto sarebbe stato enorme, ma il progetto non è si è potuto realizzare»[90]. Sono esempi che testimoniano, come se di volta in volta possano essere utili come guida, ma spesso distraggono dalla realtà storica. Ci sono due aspetti connessi che meritano comunque una particolare attenzione:

1. La questione dello sviluppo (futuro) dei modelli dell'architettura romana che – rispetto a Carlo Fontana – è collegata in modo particolare allo scambio sud-nord ed è rilevante dal punto di vista di un internazionalismo che si fa strada;

2. L'importanza – e il cambiamento – della nozione di creatività come la parola d'ordine della discussione barocca, che riguarda soprattutto la posizione eccezionale (dal punto di vista artistico) degli architetti romani (cosiddetti «hochbarock»), che vuole che nulla possa essere aggiunto dopo Bernini e Borromini.

I due aspetti delle *Stilstufen* (i gradi nello sviluppo degli stili) e della qualità vengono connessi da Adolf Göller (nel 1887 e nel 1888) nel suo concetto della «Ermüdung der form» («stancarsi delle forme»), al quale replica poi Heinrich Wölfflin nel suo libro *Renaissance und Barock* del 1888. Göller s'interessava alla «Ursache der immerwährenden Stilveränderung der Architektur» («causa del cambiamento permanente dello stile in architettura») e più generalmente al «Werden und Wandern der Formgedanken» (origine e diffusione della forma). In particolare Wölfflin nel suo capitolo intorno ai «Gründe der Stilwandlung» si rifà alla tesi di Göllerdi, una «Theorie der Abstumpfung» (una teoria dell'appiattimento e dell'ottusione). Si era dichiarato interessato a investigare i «sintomi della decadenza»[91] dell'arte rinascimentale, per scoprire un'eventuale legge-base dell'architettura barocca. Se le forme rinascimentali

perdono il fascino per lo spettatore e quando «il troppo-spesso-visto» non incanta più, così il ragionamento, il «erschlafftes Formgefühl» (la sensazione ormai stanca delle forme), richiede in compensazione una «Verstärkung des Eindrucks» (rinforzo dell'impressione)[92]. La conclusione di Wölfflin è che «Die Architektur giebt diese Verständigung und wird damit barock» («l'Architettura si rinforza, divenendo barocca»)[93]. Göller aveva già dichiarato in termini più generali che «gli stili architettonici antichi, stanchi per la fossilizzazione delle forme raggiunte nella loro stagione di fioritura, hanno preso la via di una trasformazione più profonda, giungendo così ai loro periodi di barocco»[94]. Ma «come può l'appiattimento avere un effetto sulla creazione di uno stile» se, come Wölfflin rivendica, il senso della forma nasce esclusivamente da sé stesso[95]? Al di là di tali domande, Göller aveva dettagliatamente discusso l'universalità della «bellezza della forma», che descriveva come «gioco di linee o di luce e di ombra privo di significati», e che oltre ad «alcune forme di imitazione naturale», era concepita come un «sistema di linee geometriche astratte»[96]. Ma la discussione si era fermata lì. Gli ulteriori pensieri che si sarebbero potuti sviluppare sulle questioni controverse tra la «forma-spontanea», libera di svilupparsi al di fuori dei canoni convenzionali, e l'«architettura monumentale» – corrispondente alla situazione nel Settecento – non saranno in quella sede ulteriormente approfonditi. Wölfflin sembra voler opporsi a priori alla tesi di Göller di una «stanchezza della forma»; teme possibili contrasti con la sua teoria sul barocco. Wölfflin ritiene quindi le tesi di Göllers «del tutto insostenibili»[97] e, contrariamente alle sue tesi di una «dissoluzione del Rinascimento» e del «passaggio dal Rinascimento al Barocco» con l'acquisizione di nuovi elementi stilistici[98], afferma che «il barocco è comunque sostanzialmente nuovo, poiché non può derivare da quanto lo precede»[99]. Sono argomenti "moderni".

Ma le transizioni rimangono, ed anche i contesti. Wölfflin segue argomenti legati a un approccio "psicologico"[100]; vorrebbe basarsi su fatti e non su modelli astratti psicologici. Mette al centro la concretezza del corpo umano, e da lì si avvicina a quello che descrive come «Lebensgefühl einer Epoche» («sensazione dello spirito di un'epoca»)[101], che ovviamente include anche «stati di dissoluzione, di impulsività»[102]. D'altra parte, l'analisi dell'architettura barocca non lo porta al di là delle facciate del Gesù e delle opere del Maderno, tutte architetture "regolari". Quanto segue lascia Wölfflin perplesso.

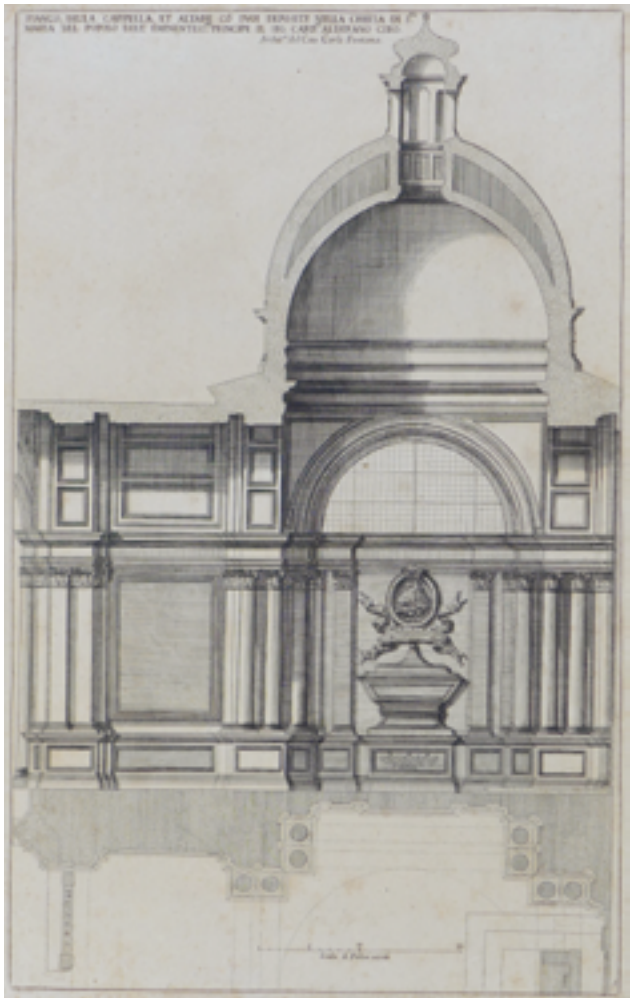
Sulla scia di questi modelli storici, che includono anche l'altra transizione dal barocco al classicismo, i successori di Wölfflin continuano i loro studi, come anche Sigfrid Giedion (pure allievo di Wölfflin), che prosegue i temi in chiave di modernità[103]. In precedenza, il giovane Konrad Escher aveva osservato nel 1910 come quel «potente flusso d'arte», che era «emerso dal suolo romano» e che fecondò l'Italia e altri paesi europei, si era «notevolmente ridotto nell'ultimo terzo del XVII secolo». Adesso egli vedeva «esaurirsi» anche la potenza economica e politica del papato, anch'esso "erchöpft". E questo sviluppo in declino non lo spiega con influenze culturali esterne: «È stato, al contrario, quasi un bisogno naturale che le forze si prosciugassero»[104]. Quindi per Escher non c'è da meravigliarsi se Carlo Fontana, che si ritrova in questa situazione storica, viene considerato come un architetto occupatissimo, ma non «un'individualità artistica indipendente»[105]. Un'altra volta, Carlo Fontana è la vittima dei modelli interpretativi della storia dell'arte. D'altra parte il suo caso – come nella vicenda della citata "architettura minore" e degli argomenti ad essa collegati – si dimostra interessante per la controversa questione della "modernità". Ne fa parte il dibattito tra il collettivo, teorizzato dal movimento de Stijl, e l'individuale, sostenuto dall'architetto J.J. Oud. La diatriba tra "collettivamente e individualmente" è stata sempre al centro di controversie per quanto riguarda l'arte e la creatività. Lo stile sobrio (*sobrietas*), il modo controllato di trattare i corpi, la gestione economica dei mezzi e l'adeguatezza sono punti focali della discussione sull'architettura moderna. Le domande erano nell'aria anche per lo storico dell'arte! Coudenhove-Erthal aveva scritto all'inizio dell'introduzione della sua monografia su Carlo Fontana nel 1930: «Questa arte del tardo barocco romano non deve in alcun modo essere considerata decadenza o esaurimento della ricchezza artistica»[106]. Sembra che anche lui volesse andare incontro alle tesi di Göller. Ma nella stessa introduzione, scrive anche, sempre rispetto alla statura artistica della persona di Fontana: «Allerdings muss man sich davor hüten, seiner Gestalt mehr Individualität verleihen zu wollen, als ihr tatsächlich zukommt» («tuttavia, bisogna stare attenti a non attribuire alla sua persona un carattere individuale più di quello che gli conviene»)[107]. Coudenhove-Erthal si è fermato lì, vedeva Fontana in azione nell'alveo delle «fasi finali» dell'arte barocca e l'ha escluso dalle «sichtbaren Schöpfungen der Grossen» («creazioni visibili dei grandi»)[108]. La storiografia del barocco sembra non aver avuto a disposizione modelli interpretativi per spiegare un caso come quello di Fontana. Pregiudizi negativi prevalsero comunque. Cornelius Gurlitt aveva dedicato un capitolo a parte proprio a Fontana nella sua *Geschichte des Barockstiles in Italien* del 1887, insieme alla «fine della Scuola fiorentina»[!]. Anch'egli vede, nei progetti fontaniani formalmente più ricchi e facilmente riconoscibili la "Formenmüdigkeit" (la stanchezza nella creazione delle forme)[109]. «Die mächtigen Formen erscheinen matt und kraftlos in den Linien, der Schwung fehlt ebenso wie die Feinheit der Empfindung» («Le forme potenti sembrano fiacche e deboli nelle linee, manca lo slancio nonché la finezza del sentimento»)[110]. E – Gurlitt aggiunge anche questo aspetto – c'è la mancanza di una «pronunciata individualità»[111]. D'altra parte, Gurlitt ha introdotto Fontana come «uno di quei lombardi» che, analogamente ad altri «schaffensfrohe Meister» discesi dalle montagne con il «derbgesunden Sinn des Nord-Italieners» («con la mente sana e dura degli italiani del nord»), che egli descrive altrove[112], doveva portare nuova vita a Roma che si trovava in stato di decomposizione («im großstädtischen Treiben verfallenden Kräfte»). Ovviamente, una volta di più, Fontana non rientra nella solita idea del barocco romano.

Altro aspetto, ancora (forse) più interessante! Coudenhove-Erthal cerca di spiegare la mancanza di individualità di Fontana con il riferimento a una «burocratizzazione dell'artista»; tale "logica"

attraverso il primato del pensiero scientifico («das Wissenschaftliche spielt überhaupt die grösste Rolle»)[113] e la priorità dell'educazione teorica dell'arte, lo conduce quasi naturalmente all'attività letteraria[114]. Come se la capacità organizzativa già attribuita a Fontana da parte di Füssli, fosse all'opposto dell'individualità[115]. Ma tali sono i modelli, con i quali le diverse storie dell'arte hanno voluto spiegare i fenomeni come quello di Fontana. Con il suo giudizio su Fontana quale «opprimente sdegnoso accademico-opportunista», Hans Sedlmayr ovviamente ha ancora aggiunto un accento particolarmente negativo a tali caratteristiche[116]. D'altro canto, però, Sedlmayr aveva osservato che questo stesso «opportunista accademico» avrebbe probabilmente avuto idee «tra Borromini e Fischer von Erlach, tra le più nuove e più essenziali»[117]. Era stato ancora in seguito Sedlmayr a proporre – in una celebre recensione della monografia di Coudenhove-Erthal su Fontana per i «Kritische Berichte» del 1930-1931 – una «Wertlehre künstlerischer Gebilde» che sarebbe di una urgenza acuta; ne sarebbe di particolare interesse la discrepanza «tra la progettazione a grande scala e il progetto a piccola scala»[118]. Quando una successiva generazione, di cui faceva parte Paolo Portoghesi e il suo libro *Roma Barocca* (del 1966), si era nuovamente interessata ad una "Wertlehre" dell'espressione architettonica, alla creatività ed alla qualità artistica, la storia dell'arte "accademica" (!) aveva di nuovo preso le distanze da tali questioni spinose. Gli specialisti di Fontana avevano affermato che Portoghesi «aggiunge poco alla nostra conoscenza di Fontana»[119]. Così, erano e rimangono questioni aperte se si dovesse o meno parlare della «vittoria dei conservatori», dove si trattava invece di giudicare solo dei compiti concreti e delle migliori soluzioni possibili e se Fontana fosse un «esecutore testamentario», laddove i contenuti di tale eredità erano da tempo trasformati e adattati a un mondo che stava cambiando. È una mancanza di individualità, se qualcuno rinuncia agli "svolazzi" in favore di una soluzione semplice, plausibile e comprensibile? In ogni caso, la descrizione del personaggio fornita da Lione Pascoli non suggerisce un carattere debole: «era piccolo di statura anzi nero, che ulivastro di colore, tutto lena, e tutto fuoco»[120]. Ed il passo già citato, secondo il quale al Fontana ovviamente piaceva parlare di sé stesso e dei suoi meriti, non si accorda bene con un carattere debole e privo di individualità[121]. Era la storia dell'arte di un Gurlitt e di un Wölfflin, che si era occupata fin troppo di sé stessa, tanto da non aver notato che i suoi strumenti non erano più idonei all'analisi del caso Fontana. Le conseguenze giungono fino ad oggi e i problemi rimangono aperti.

Anche Paolo Portoghesi non è riuscito a sottrarsi ai pregiudizi che – alla ricerca dell'originalità e della creatività assoluta – erano di "stampo moderno". Fontana rimane posto sotto il titolo di «esecutore testamentario» con una conseguente «vittoria dei conservatori»[122]. Proprio come per Pevsner, che afferma che gli obiettivi dell'architettura moderna si sono adempiuti con Gropius dichiarando così il ciclo completo[123], per Portoghesi la «rivoluzione» si è conclusa con Bernini, Borromini e Pietro da Cortona. Con quel che segue, la rottura è ora completa («... aveva spezzato così nettamente lo sviluppo delle ricerche rivoluzionarie...»). Per Fontana rimangono la «corretta eleganza» o la «cautela» e l'ambiguità[124], e nel caso estremo del portico di Santa Maria in Trastevere una «inespressiva anonimità», che per Portoghesi anticipa le forme sterili «dell'eccletismo ottocentesco»[125]. Il "destino" di Carlo Fontana era di aver formato una «grande schiera di allievi», la maggior parte dei quali – oltre al genio di Juvarra e di Alessandro Specchi – meritava solo l'attributo «di corretta mediocrità»[126]. D'altra parte, è stato proprio Portoghesi a formulare un giudizio netto su Fontana attraverso la precisa osservazione dell'articolazione architettonica e della forma. Portoghesi è interessato alla «tradizione artigianale» e alla natura frammentaria delle membrature[127]; ma poi il suo giudizio torna ad affermare l'orientamento sobrio e classico dell'architettura di Fontana (fig. 9), che consente alla facciata di San Marcello e alla Cappella Cybo solo l'attributo di «compassata eleganza»[128]. Portoghesi risponde quindi a suo modo alla richiesta da parte di Sedlmayr di una "Wertlehre" dell'architettura. L'architetto s'interessa, deve interessarsi dei valori e della qualità dell'architettura. In quel momento erano particolarmente pressanti gli aspetti della creatività nel disegnare e progettare, nel tentativo

9. *C. Fontana, Cappella Cybo in Santa Maria del Popolo, da* Disegni di vari Altari e Cappelle nelle Chiese di Roma con le loro facciate, fianchi, piante e misure de più celebri architetti, *a cura di G.G. De Rossi, [Roma s.d.], tav. 5. Nella pianta e sezione si evidenziano la "sobrietà" e la "linearità" dei disegni architettonici di Fontana.*



10. *A. Rossini (o copia), disegno per il concorso del 1679 (seconda classe, "cappella"); senza l'iscrizione aggiunta all'esemplare lasciato all'Accademia. Il disegno mostra lo stile lineare e standardizzato praticato presso l'Accademia di San Luca e nell'atelier di Carlo Fontana.*

di opporsi agli standard dell'International Style in favore di un'espressione organica e libera. Giulio Carlo Argan, giustamente, attribuisce allora a Portoghesi un «interesse operativo»[129]; e Portoghesi – in quanto architetto coinvolto in tali processi – ha espresso più tardi un interesse particolare per i «nodi storici irrisolti», aggiungendo in un'intervista che era comunque sempre necessario «anche fare qualche passo avanti in direzione della creatività»[130]. Vista così, la situazione di Fontana, intorno al 1700, insieme all'inclinazione del consolidamento accademico di soluzioni e forme architettoniche (fig. 10), coincide con la posizione analoga dell'International Style alla quale la generazione di Portoghesi si opponeva nel segno della creatività – e particolarmente nel caso suo – nel segno dell'espressione barocca dell'architettura. Quando viene pubblicato il libro *Roma Barocca*, fu aperto il cantiere di Casa Papanice in prossimità di via Nomentana e Portoghesi aveva già precedentemente dimostrato (ed esplicitato) nella realizzazione di Casa Baldi l'ispirazione al Sant'Ivo alla Sapienza di Borromini. La posizione di Portoghesi è coerente e senza dubbio ha posto l'ardua questione della qualità architettonica anche rispetto all'oggetto storico, dove prevalgono normalmente ben altri criteri. Si tratta di qualità architettonica *tout court*! Non si può trascurare questa domanda; Bruno Zevi aveva chiaramente espresso nel 1950, insieme alla questione del «rinnovamento degli studi storici di architettura» e rivolto polemicamente contro Gustavo Giovannoni, che «è la storia che tradisce la vita»[131]. Naturalmente, c'era allora, in quel momento storico preciso, un forte pregiudizio anti-classico, provocato da complessi monumentali come quello dell'E42 (ora EUR). Ma che il problema sia universalmente presente, dimostra proprio – insieme all'inadeguatezza dei tradizionali criteri di giudizio storico-artistici – l'esempio "storico" di Carlo Fontana[132]. D'altra parte, la situazione "internationale" creatasi intorno al 1700 ha portato l'eredità barocca romana, attraverso Fontana («l'esecutore testamentario»!) e i suoi allievi, ad un livello molto alto. «Fontana entra in contatto anche con i paesi stranieri fornendo progetti per l'estero e, attraverso contatti personali, interagisce con gli artisti stranieri residenti a Roma»[133]. Per Coudenhove-Erthal questo è in definitiva una conseguenza di quella burocratizzazione in cui era entrato Fontana. Ma è un punto di vista troppo limitato. Più importante è il fatto che «questo crea rapporti con quei paesi il cui sviluppo barocco è ancora in atto»[134]. Hellmut Lorenz per illustrare questo fenomeno ha parlato di una «architettura per corrispondenza»[135]. Egli fa quindi notare che non è solo l'influenza degli insegnanti sugli allievi, ma si tratta – al di là dei singoli casi – di contatti e di "Beziehungsnetze" onnipresenti che c'inducono a parlare di un "internazionalismo" ormai in atto. Ma anche qui i pregiudizi hanno condizionato ed ostacolato le analisi. Hellmut Hager critica Sedlmayr perché intravedeva dei contatti di J.B. Fischer von Erlach con Bernini, con Bellori e con tutto il circolo di Cristina di Svezia, ma non con Carlo Fontana[136]. Erich Hubala esamina la funzione di intermediario rivestita da Fontana, ma la valuta piuttosto come un "immischiarsi" nelle cose appartenenti al «regno di Giovanni Lorenzo Bernini», dalla cui eredità si erano formate delle "colonie" a nord delle Alpi: da J.B. Fischer von Erlach ad Andreas Schlüter e sino al giovane Nicodemus Tessin»[137]. La fissazione sugli stili e sui gradi di stile e sulla nozione di "Hochbarock" ha impedito di vedere che una vera e propria *koiné*, estratta dalla tradizione seicentesca romana, si era ormai formata vicino a Fontana, del resto resa tangibile nello *Studio d'Architettura Civile* di Specchi. Le caratteristiche formali della riproduzione grafica sembrano favorire un linguaggio meno eccentrico e più equilibrato, ridotto alle linee essenziali e quindi di agevole successo. L'importanza dei "media" era comunque considerevole. Il *Lustgartengebäu,* per citare un "tipo" di edificio particolarmente seguito, che illustra bene la linea d'influenza da Bernini a Fischer von Erlach, prima di essere documentato nell'*Entwurff einer Historischen Architectur*[138], appare già nel volume di Johann Friedrich Nettes, A*deliche Land- und Lust-Häuser*, promosso e diffuso da Jeremias Wolff ad Augsburg[139]. Albert Erich Brinckmann, che come nessun altro era interessato agli aspetti concreti della forma architettonica, vedeva un aspetto positivo in quella trasformazione «des hochbarocken Reliefs» («dei forti rilievi delle facciate») in «superfici più semplici»; gli ispirava di riflettere sugli elementi tipici di uno "Spätstil";

si manifesterebbe in un atteggiamento dell'architetto meno centrato su una creatività assoluta, ed invece "critico" («kritischwählend») rispetto alle scelte effetuate nell'ambito delle soluzioni possibili presenti[140]. Altro modello d'interpretazione degli stessi fenomeni: «Fu solo intorno al 1700 che iniziò l'arte nazionale [!], che poi si sviluppò inaspettatamente con grande ampiezza e profondità», così scrive Wilhelm Pinder nel 1924 nel suo *Deutscher Barock*, pubblicato nei popolari *Blauen Büchern*[141]. Nell'Europa settentrionale, così vorrebbe Pinder, l'architettura si estende ormai oltre le forme precise e le proporzioni, «über die wirklichen Grennzen der Formen hinaus» e, diventa teatrale e pittoresca[142]. Secondo questa interpretazione, all'architettura di Carlo Fontana rimarrebbe un effetto fragile e «desolato», come diceva Sedlmayr.

La storia segue i pregiudizi dei suoi inventori! Alla storia degli stili furono aggiunte le considerazioni secondo le nazioni, a nord e a sud, quando proprio "intorno al 1770" questi limiti – almeno per quella "stagione" – erano contemporaneamente obsoleti o cominciarono appena a diventare più permeabili[143]. Rispetto a tali problemi – qui parzialmente accennati – Carlo Fontana nel giudizio degli storici spesso rimane stranamente "punito" quando, al contrario, dovrebbe essere considerato un architetto di "primo piano", poiché in lui si manifestano più che altrove tali cambiamenti che caratterizzano quel preciso momento storico.

Note

1 Per un elenco completo delle pubblicazioni di Posterla si veda: G. Bonaccorso, *L'architetto e le collaborazioni letterarie: Carlo Fontana, Francesco Posterla e Carlo Vespignani*, in *Studi sui Fontana, una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco*, a cura di M. Fagiolo e G. Bonaccorso, Roma 2008, pp. 141-170: 157-159.

2 Passo citato in: *Lettres et Memoires du Baron de Pöllnitz, contenant Les Observations qu'il a faites dans ses Voyages...*, Troisième Edition, Amsterdam 1737, p. 135.

3 Cfr. F. Titi, *Nuovo Studio di Pittura, Scoltura, et Architettura*, Roma 1674, p. 6.

4 Cfr. Id., *Nuovo Studio di Pittura, Scoltura, et Architettura*, Roma 1721, pp. 23-24.

5 Cfr. F. Valesio, *Diario di Roma*, a cura di G. Scano, 6 voll., Milano 1977-1979, I (1977), p. 553; F. Bianchini, *Descrizione del Deposito eretto dal Sommo Pontefice Clemente XI. Alla Gloriosa Memoria di Cristina Regina di Suezia*, in Id., *Opuscola Varia*, 2 voll., Roma 1754, II, pp.231-251. Vedi anche: F. Cancellieri, *Il Mercato, il Lago Dell'Acqua Vergine ed il Palazzo Panfiliano Nel Circo Agonale Detto volgarmente Piazza Navona*, Roma 1811, pp. 224-225.

6 Cfr. A. Braham-H. Hager, *Carlo Fontana. The Drawings at Windsor Castle*, London 1977, pp. 35-63. In particolare, si trova una presentazione dettagliata del Battistero in: Ivi, pp. 39-51.

7 Cfr. F. Bonanni, *Numismata Summorum Pontificum Templi Vaticani Fabricam Indicantia*, Roma 1696, pp. 119 sgg.

8 Ivi, tavv. 41-42, così come una versione variata è illustrata nella tavola 43 a p. 126.

9 Cfr. R. Sindone-A. Martinetti, *Della Sacrosanta Basilica di S. Pietro in Vaticano Libri due*, 2 voll., Roma 1750, II, p. 116.

10 Cfr. Bonanni, *Numismata Summorum Pontificum*, cit., pp. 122 sgg.

11 Ivi, p. 122.

12 Cfr. F. Bonanni, *Numismata Summorum Pontificum Templi Vaticani Fabricam Indicantia*, Roma 1696 [aber 1700], l'omaggio reca il titolo («Emintessime, ac Reverendissime Princeps»). Si veda il nostro esemplare della nuova edizione del 1700 con il frontespizio della prima edizione del 1696.

13 *Prosper Tinti, Series Sacrorum Rituum, ac eorum ad hos pertinentium servata in Aperitione Portae Sanctae Patriarchalis Basilicae Sancti Pauli. Ab D. D. Bandino* [...] *Cardinali Panciatico* [...] *Ad hoc specialiter Legato a Latere designato a Sanctissimmo Domino Nostro Innocentio XII. Feliciter Regnante Anno Iubilaei M.DCC.*, Roma 1701.

14 Cfr. F. Bonanni, *Numismata Pontificum Romanorum quae a tempore Martini V. usque ad annum M.DC.XCIX. Vel authoritate publica, vel privato genio in lucem prodiere...*, Roma 1699, pp. 815 sgg.

15 Cfr. F. Posterla, *Istorico e perfetto Ragguaglio o'sia esatta Relazione Di quanto si è operato per l'Inalzamento, & Abbassamento dell'Antica Colonna Antonina trovata nel Campo Martio*, Roma 1705, p. 6.

16 Cfr. G. Ghezzi, *Il Centesimo dell'Anno M.DC.XCV. celebrato in Roma dall'Accademia del Disegno, Essendo Prencipe il Signor Cavalier Carlo Fontana Architetto*, Roma 1696, p. 4.

17 Questa fase relativa all'affermazione di Fontana attraverso le sue opere migliori, viene riassunta al meglio in: E. Coudenhove-Erthal, *Carlo Fontana und die Architektur des römischen Spätbarocks*, Wien 1930, pp. 63-89.

18 U. Donati, *Artisti Ticinesi a Roma*, Bellinzona 1942, p. 279.

19 Cfr. Coudenhove-Erthal, *Carlo Fontana*, cit., p. 115.

20 Cfr. H. Hager, *Carlo Fontana*, in *Macmillan Encyclopedia of Architects*, vol. II, New York 1982, pp. 92-99: 97.

21 Una tale visione generale, focalizzata a un periodo successivo al 1700, è contenuta nelle ricostruzioni di Anja Buschow; cfr. A. Buschow, *Kirchenrestaurierungen in Rom vor dem Hintergrund der päpstlichen Kunst- und Kulturpolitik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Bonn 1987.

22 Cfr. [C.B. Piazza] *La Mendicità Proveduta, nella Città di Roma Coll'Ospizio Publico, Fondato Dalla Pietà, e Benificenza Di Nostro Signore Innocenzo XII.*, Roma 1693.

23 Ivi, p. 137.

24 Cfr. G. Ciampini, *De Sanctae Romanae Ecclesiae Vicecancellario illiusque Munere Auctoritate, et Potestate*, Roma 1697, s.n.p. [fol. a 2 recto].

25 Una sintesi (insieme all'attribuzione del Porto di Ripetta a Fontana e all'assegnazione della sola elaborazione grafica ad Alessandro Specchi di Bianca Tavassi La Greca), in H. Millon, [recensione a:] *A. Braham and H. Hager, Carlo Fontana. The Drawings at Windsor Castle, London 1977*, «Journal of the Society of Architectural Historians», 39, 1980, 1, pp. 74-75: 75.

26 Cfr. A.M. Taja, *Lettera, e Poetici Componimenti, In ragguaglio, e in encomio della Nuova Ripa, presso al Sepolcro de' Cesari in Roma...*, Roma 1705.

27 Ivi, p. 3.

28 Ivi, p. 4.

29 Ivi, p. 41.

30 Citato da Braham-Hager, *Carlo Fontana*, cit., p. 151; Bonaccorso, *L'architetto e le collaborazioni letterarie*, cit., p. 169.

31 Cfr. G. Cassetti, *Roma in Parnaso umiliata à piedi Del Sommo Regnante Pontefice Clemente XI. nell'ammirarsi le magnificenze di quell'alma città*, Padova 1718, p. 98.

32 *Ibidem* e Ivi, pp. 28, 55.

33 Ivi, p. 92.

34 *Ibidem*.

35 Cfr. F. Milizia, *Principj di Architettura Civile*, 3 voll., Finale 1781, II, pp. 64 sgg.

36 Cfr. *Instruzioni, e Regole Degli Ospizj Generali per li Poveri Da Fondarsi nello Stato Ecclesiastico Di ordine Della Santità di Nostro Sig. Papa Innocenzo XII*, Roma 1693; *Instruzioni, e Regole Delle Congregazioni di Carità Da fondarsi nelle Città e ne' Luoghi Dello Stato Ecclesiastico Ove non possono farsi Ospizij Generali per li Poveri*, Roma 1693.

37 Qui citato da un esemplare contenente una copia manoscritta

del testo in possesso della nostra biblioteca a Einsiedeln.

38 Cfr. L. von Pastor, *Geschichte der Päpste*, 16 voll., Freiburg im Breisgau 1886-1932, XIV, 2 (1930), pp. 692-693 (traduzione nostra).

39 Ivi, pp. 685 e 1128 sgg.

40 Cfr. A. Buschow, *Irdische Götter des Strassenwesens. Das Tribunale delle Strade im Rom des 18. Jahrhunderts*, «Daidalos», 10, 1983, pp. 42-53; T. Manfredi, *L'architetto sottomaestro delle strade*, in *In Urbe Architectus. Modelli Disegni Misure. La professione dell'architetto. Roma 1680-1750*, catalogo della mostra (Roma, 1991-1992), a cura di B. Contardi e G. Curcio, Roma 1991, pp. 281-290.

41 Ad esempio in: G. Spagnesi, *Giovanni Antonio de Rossi*, Roma 1964, p. 147.

42 Cfr. F.M. Renazzi, *Storia dell'Università degli Studj di Roma detta comunemente la Sapienza*, 4 voll., Roma 1803-1806, IV (1806), pp. 1 sgg.

43 Cfr. [Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura], *Architettura Minore in Italia. Roma*, 3 voll., Torino 1926-1940, I (1926), Roma, pp. 6-7, 6, 7, 15, 17, 26. La chiesa di S. Rita da Cascia, demolita nel 1928 e ricostruita nel 1940 nella sua posizione attuale, è ancora Hager (in *Macmillan Encyclopedia*, cit., p. 97), come pure Coudenhove-Erthal e Wittkower, a chiamarla "S. Biagio in Campitelli".

44 Cfr. [Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura], *Architettura Minore in Italia, Roma*, cit., II (1927), Roma, p. 15. Vedi ora dettagliatamente: S. Sturm, *Il rapporto tra Francesco Fontana e Filippo Juvarra e la genesi del progetto per S. Maria della Neve*, in *Studi sui Fontana*, cit., pp. 289-318.

45 M. Zocca (*Premessa*, in *Architettura Minore in Italia,* cit., III (1940), *Lazio e suburbio di Roma,* pp. xviii-xix) è consapevole che anche nei "centri minori" si possono trovare edifici di "grandi architetti", ma limitati alla "categoria" delle "ville minori". Le sue caratteristiche sono identificate con la «sobrietà delle linee architettoniche», il cui interesse è evidentemente visto ancor di più per l'architettura moderna («alla quale ben potrebbero ispirarsi gli architetti moderni») che per l'identificazione dell'architettura di un Fontana. Dopo tutto, l'occasione di questa impresa è stata la distruzione di tale architettura «senza nome» attraverso sbarramenti e altre «regolazioni».

46 Ivi, II (1927), *Roma*, pp. i, vii.

47 Cfr. P. Portoghesi, *Presentazione*, in *Roma borghese. Case e palazzetti d'affitto*, a cura di E. Debenedetti, 2 voll., Roma 1994-1995, I (1994), p. 11.

48 Cfr. G. Berneri, *Il Meo Patacca, overo Roma in Feste ne i Trionfi di Vienna, Poema Giocoso nel Linguaggio Romanesco*, Roma 1695.

49 Stranamente anche Hellmut Hager tiene saldamente al termine "Rokoko" (*Carlo Fontana*, in *Macmillan Encyclopedia*, cit., p. 97) ovviamente con l'intento di difendersi dall'interpretazione di Fontana come «precursor of neoclassicism».

50 Cfr. R. Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600 to 1750*, Hardmonsworth 1965 (1958), pp. 240-249 e p. 246.

51 Cfr. E. von der Recke, *Tagebuch einer Reise durch einen Theil Deutschlands und durch Italien, in den Jahren 1804 bis 1806*, a cura di H. Böttiger, 4 voll., Berlin 1815-1817, I (1815), p. 300 (traduzione nostra).

52 Cfr. F.J.L. Meyer, *Darstellungen aus Italien*, Berlin 1792, p. vi (traduzione nostra).

53 Cfr. Id., *Voyage en Italie*, Paris 1802, p. xj.

54 Ivi, p. xiij.

55 Cfr. L. Pascoli, *Vite de' Pittori, Scultori, ed Architetti Moderni*, 2 voll., Roma 1730-1736, II (1736), pp. 542-550.

56 Ivi, p. 546.

57 Ivi, p. 548.

58 Cfr. H. Hager, *Le Opere Letterarie di Carlo Fontana come Autorappresentazione*, in *In Urbe Architectus*, cit., pp. 155-203; Bonaccorso, *L'architetto e le collaborazioni letterarie*, cit.

59 *Ibidem*.

60 Cfr. G. [= Pietro Maria Guarienti,] *Carolus Fontana*, in [Johann Rudolf Füsslin,] *Allgemeines Künstler-Lexicon*, Zürich 1763, p. 195 (traduzione nostra).

61 Cfr. F.M. Onorati, *Apologia per la Passionata Fatta sopra il Tevere fuora di Porta del Popolo in difesa della Strada Flaminia con la direttione del Signor Cornelio Meyer*, Roma 1698, p. 29.

62 *Ibidem*.

63 Questo fenomeno – significativamente collegato all'attività accademica – ha richiesto un'indagine approfondita, che chi scrive ha condotto, con particolare enfasi, già quasi mezzo secolo fa: cfr. W. Oechslin, *Aspetti dell'Internazionalismo nell'architettura italiana del primo Settecento*, in *Barocco europeo, Barocco italiano, Barocco salentino*, atti del congresso (Lecce, 1969), a cura di P.F. Palumbo, Lecce 1970, pp. 141-155; Id., *Bildungsgut und Antikenrezeptio des frühen Settecento in Rom. Studien zum römischen Aufenthalt Bernardo Antonio Vittones*, Zürich 1972.

64 Cfr. Taja, *Lettera, e Poetici Componimenti*, cit., p. 41. Sulla portata europea dei libri curati da De Rossi si rimanda al contributo di Aloisio Antinori nel volume.

65 Cfr. *Studio d'Architettura Civile*, pubblicato da D. de Rossi, 3 voll., Roma 1702-1721, I (1702), *Sopra gli Ornamenti di Porte e Finestre tratti da alcune Fabbriche insigni di Roma con le Misure Piante Modini, e Profili,* p.2 («Alla Santità di N.S. Clemente XI. P.O.M.»).

66 Cfr. Coudenhove-Erthal, *Carlo Fontana*, cit., p. 87 (traduzione nostra).

67 Cfr. C. Fontana, *Il Tempio Vaticano e sua Origine; Templum Vaticanum et ipsius Origo* (Latinisque literis consignatum a Joanne Jos. Bonnervë de s. romain), Roma 1694, S.N.P. [b 1 *r*].

68 Ivi, p. 3.

69 Ivi, p. 1.

70 Cfr. L.C. Sturm, *Vollständige Anweisung alle Arten von Kirchen wohl anzugeben*, Augsburg 1718, p. 14 (traduzione nostra). Per questa indicazione sono grato ad Anja Buschow Oechslin.

71 Cfr. J.F. Félibien-P.J. Marperger, *Histoire und Leben de berühmtesten Europaeischen Baumeister*, Hamburg 1711, p. 521; *Die zum Vergnügen der Reisenden Geöffnete Baumeister-Academie*, Hamburg 1706, p. 229.

72 Cfr. *Die zum Vergnügen der Reisenden Geöffnete Baumeister-Academie*, Hamburg 1715, pp. 182 e p. 22 (traduzione nostra).

73 Questo epiteto è stato evidenziato da: L. Rice, *The Altars and Altarpieces of New St. Peter's. Outfitting the Basilica, 1621-1666*, Cambridge 1997, p. 168.

74 Cfr. Fontana, *Tempio Vaticano*, cit., p. 406.

75 Cfr. C.B. Piazza, *ΕΥΣΕΒΟΛΟΓΙΟΝ*, *Eusevologio Romano; overo Delle Opere Pie di Roma, Accresciuto, & ampliato secondo lo stato presente. Con due Trattati delle Accademie, e Librerie celebri di Roma*, Roma 1698, pp. i sgg. (nuova impaginazione, p. 300).

76 Ivi, pp. lxxv-lxxvi.

77 Cfr. G. Bonaccorso, *Un atelier alternativo a quello di Carlo Fontana*, in *Studi sui Fontana*, cit., pp. 257-260.

78 Cfr. E. Kieven, *"Mostrar l'inventione". Il ruolo degli architetti romani nel barocco: disegno e modello*, in *I Trionfi del Barocco. Architettura in Europa 1600-1750*, a cura di H. Millon, Milano 1999, pp. 173-205: 196.

79 Cfr. Fontana, *Tempio Vaticano*, cit., p. 6.

80 Cfr. Piazza, *Eusevologio Romano*, cit., p. lxxxiv.

81 Ivi, p. lxxxvij.

82 Cfr. W. Oechslin, *Antoine Desgodets – "Très Exactement"*, in *Aktendes Kongresses Desgodets 2014*, a cura di R. Garvais, in stampa.

83 Cfr. Fontana, *Tempio Vaticano*, cit., p. 6.

84 «La fatica di creare forme nuove» [traduzione nostra].

85 «La stanchezza dell'artista nel creare le forme è evidente. Le sue forme anche quando sembrano possenti appaiono deboli, come è assente il movimento delle linee e l'articolazione delle linee. [...] la sua stanchezza nelle forme è facilmente riconoscibile, nonostante avesse una formazione barocca, ma tale stanchezza è evidente anche nella forma di più disegni» [traduzione nostra].

86 «Era, al contrario, una necessità quasi naturale, che le forze con il tempo si prosciugassero» [traduzione nostra].

87 «Per coloro che possono trovare il valore dell'arte solo nelle grandi creazioni dei grandi, non possono riconoscere il grande lavoro svolto da Fontana. [...] Tuttavia, bisogna fare attenzione a non

voler prestare più individualità alla sua forma di quanto non lo sia, poiché non è questo il timbro del suo grande significato storico-artistico. Carlo Fontana è un prodotto del suo tempo ...» [traduzione nostra].

88 Cfr. H. Rose, *Spätbarock. Studien zur Geschichte des Profanbaues in den Jahren 1660-1760*, München 1922, p. 89. La frase successiva è anche notevole nel contesto della nostra domanda: «Se fosse stato fatto, tutte le fasi del barocco avrebbero lasciato il segno dalla cupola al vialetto, mentre nella forma attuale la fase tarda non è valida di per sé».

89 Vedi sull'argomento e in generale sul problema: W. Oechslin, *„Das Wort,klassisch' hat für uns etwas Erkältendes" (Heinrich Wölfflin)*, in *Welche Antike? Konkurrierende Rezeptionen des Altertums im Barock*, a cura di U. Heinen, 2 voll., Wiesbaden 2011, I, pp.183-206: 195.

90 Cfr. A.E. Brinckmann, *Stadtbaukunst. Geschichtliche Querschnitte und neuzeitliche Ziele*, «Handbuch der Kunstwissenschaft», Berlin-Neubabelsberg 1920, p. 57. *Zum Vergleich: bis heute wird der städtebauliche Gewinn der Via della Conciliazione zwiespältig beurteilt oder aber schlicht verschwiegen.*

91 Cfr. H. Wölfflin, *Renaissance und Barock*, München 1888, p. v (Vorwort).

92 Ivi, p. 58.

93 *Ibidem* (traduzione nostra).

94 Cfr. A. Göller, *Die Entstehung der architektonischen Stilformen*, Stuttgart 1888, p. 111 [testo originale: «Spätere Baustile, ermüdet an den Formen ihrer Blüthezeit, ergriffen das Mittel einer tiefergehenden Umbildung derselben und erreichten so ihre Barockperioden»].

95 Cfr. Wölfflin, *Renaissance und Barock*, cit., p. 60.

96 Cfr. A. Göller, *Zur Aesthetik der Architektur*, Stuttgart 1887, pp. 6 sgg. (traduzione nostra).

97 Cfr. Wölfflin, *Renaissance und Barock*, cit., p. 61.

98 Ivi, p. v (Vorwort).

99 Ivi, p. 60.

100 Ivi, p. 61 [«Il modo di osservazione, che dovrebbe spiegare la nuova forma del barocco, è "psicologico"» (traduzione nostra)].

101 Ivi, p. 63.

102 Ivi, p. 66.

103 Cfr. W. Oechslin, *Fragen zu Sigfried Giedions kunsthistorischen Prämissen*, in *Sigfried Giedion 1888-1968. Der Entwurf einer modernen Tradition*, Zürich 1989, pp. 191-205.

104 Cfr. K. Escher, *Barock und Klassizismus. Studien zur Geschichte der Architektur Roms*, Leipzig [1910], p. 31.

105 Ivi, p. 45.

106 Cfr. Coudenhove-Erthal, *Carlo Fontana*, cit., p. 9.

107 Ivi, p. 12.

108 *Ibidem*.

109 Cfr. C. Gurlitt, *Geschichte des Barockstils in Italien*, Stuttgart 1887, pp. 436-442.

110 Ivi, p. 436.

111 *Ibidem*.

112 Cfr. W. Oechslin, *"Schaffensfrohe Meister" und "rührig Hände". Zu den modernen Wurzeln einiger unserer barocken Vorstellungen*, in *Barock in Mitteleuropa; Hellmut Lorenz zum 65. Geburtstag*, a cura di Martin Engel, Wien 2006-2007, pp. 483-500.

113 Ancora una volta, questo argomento di una scienza "alessandrina" che era opposta alla creatività è stato ben annotato da Julius Langbehns nel suo *Rembrandt als Erzierher* (Leipzig 1890).

114 Cfr. Coudenhove-Erthal, *Carlo Fontana*, cit., pp. 11-13.

115 *Ibidem*.

116 Cfr. H. Sedlmayr [recensione a:], *Eduard Coudenhove-Erthal, Carlo Fontana und die Architektur des römischen Spätbarock*, «Kritische Berichte», 1930-31, 3, pp. 93-95: 93.

117 *Ibidem*.

118 Ivi, p. 95.

119 Cfr. Braham-Hager, *Carlo Fontana*, cit., p. 7.

120 Cfr. Pascoli, *Vite de' Pittori*, cit., p. 548.

121 *Ibidem*.

122 Cfr. P. Portoghesi, *Roma Barocca. Storia di una civiltà architettonica*, Roma 1967 (1966), testo nella panoramica / pieghevole, dopo p. 296.

123 Cfr. N. Pevsner, *Pioneers of the Modern Movement*, London 1936, p. 202: «His first buildings mark the fulfilment of the style of our century». Cfr. W. Oechslin, *"...und die Geschichte macht selbst wieder Geschichte...". Geschichtliches und Anderes zur "Historismus"-Frage*, in *Die tätowierte Wand. Über Historismus in Königslutter*, a cura di H. Böhringer e A. Zerbst, München 2009, pp. 363-378.

124 Ivi, pp. 293, 295.

125 Ivi, p. 291.

126 Ivi, p. 415.

127 Ivi, p. 343.

128 Ivi, p. 290.

129 Citato nel testo del risvolto di : Portoghesi, *Roma Barocca*, cit.

130 Cfr. M. Pisani, *Dialogo con Paolo Portoghesi per comprendere l'architettura*, Roma 1989, pp. 77, 303.

131 Vedi nel capitolo finale «Il rinnovamento degli studi storici di architettura» del suo volume *Storia dell'architettura moderna*; cfr. B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Torino 1950, p. 527.

132 Per quanto riguarda l'odierna alienazione dell'architettura e della storia dell'architettura, si veda: W. Oechslin, *Wissen gegen Kreativität. Architektur und Architekturgeschichte*, «Kunstchronik», 67, 2014, 8, pp. 414-423.

133 Cfr. Coudenhove- Erthal, *Carlo Fontana*, cit., p. 12.

134 *Ibidem*.

135 Cfr. H. Lorenz, *Zur Internationalität der Wiener Barockarchitektur*, in *Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*, atti del congresso (Wien, 1983), a cura di H. Fillitz e M. Pippal, 9 voll., Wien 1984-1986, VII (1986), *Wien und der europäische Barock*, pp. 21-30.

136 Cfr. H. Hager, *Carlo Fontana e i suoi allievi: il caso di Johann Bernhard Fischer von Erlach*, in *Studi sui Fontana*, cit., pp. 237-256: 240.

137 Cfr. E. Hubala, *Die Kunst des 17. Jahrhunderts (Propyläen-Kunstgeschichte IX; Neuausgabe)*, Berlin 1984, p. 37.

138 J.B. Fischer von Erlach, *Entwurff einer Historischen Architectur*, Wien 1721, lib. IV, tav. xviii.

139 Cfr. [Johann Friedrich] Nette, *Adeliche Land- und Lust-Häuser nach Modernen Gout*, Augsburg s.d. [ma 1710], tavv. 5-6; la nostra spiegazione è collegata a: L.C. Sturm, *Prodromus Architecturae Goldmannianae*, Augsburg 1714.

140 Cfr. A.E. Brinckmann, *Die Kunst des Rokoko (Propyläen-Kunstgeschichte XIII)*, Berlin 1940, p. 21.

141 Cfr. W. Pinder, *Deutscher Barock. Die grossen Baumeister des 18. Jahrhunderts*, Königstein im Taunus-Leipzig 1924, p. 14.

142 Ivi, p. 12.

143 Cfr. W. Oechslin, *L'irritante provocazione Nord-Sud e il "Barocco"*, in *La Festa delle Arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinqunat'anni di studi*, a cura di M. Bevilacqua, V. Cazzato e S. Roberto, 2 voll., Roma 2014, I, pp. 336-341.

La costruzione della carriera di Carlo Fontana: il ruolo delle stampe

Aloisio Antinori

Questo studio mostrerà che durante l'ottavo e il nono decennio del Seicento, cioè nel periodo decisivo della sua ascesa professionale, Carlo Fontana utilizzò più volte il *medium* della stampa per presentare tempestivamente al pubblico, nel contesto di prestigiose imprese editoriali, alcune delle opere che stava realizzando. Questa strategia di autopromozione si basò sul rapporto che l'architetto aveva instaurato con l'editore Giovanni Giacomo De Rossi, culminò verso il 1688 nella raccolta intitolata *Disegni di vari Altari e Cappelle* e giunse a interessare l'intera Europa centrale anche attraverso le ristampe dei volumi De Rossi pubblicate a Norimberga intorno al 1690.

La stampa con il progetto per la cupola di Santa Maria di Montesanto

La trattazione del nostro tema può prendere avvio da un'immagine a stampa prodotta da Fontana prima dell'inizio del suo rapporto con l'editore De Rossi. Si tratta dell'incisione datata 20 marzo 1674 (fig. 1), nella quale l'architetto presenta una propria inattuata proposta di qualche tempo prima per il tamburo e la cupola della chiesa carmelitana di Santa Maria di Montesanto in piazza del Popolo[1], un edificio progettato inizialmente da Carlo Rainaldi e poi affidato a Fontana – sebbene ancora sotto la supervisione di Bernini – dopo una prolungata sospensione dei lavori[2]. Sotto l'immagine architettonica Fontana pone il testo di una lunga dedica al prelato siciliano Matteo Orlandi[3], che fino alla sua recentissima nomina a vescovo di Cefalù[4] era stato il generale dei Carmelitani, e in quella posizione si era rivolto a Fontana non soltanto per l'importante fabbrica in piazza del Popolo, ma anche per la realizzazione del nuovo altare maggiore di Santa Maria in Traspontina, la principale chiesa romana della congregazione[5]. La pubblicazione del progetto per Santa Maria di Montesanto va considerata perciò in primo luogo un omaggio presentato dall'architetto a Orlandi, cioè a colui che era in quel momento il suo più importante committente, per manifestargli la propria deferente gratitudine in occasione del suo passaggio al nuovo prestigioso incarico. È evidente, tuttavia, che la stampa persegue anche un intento autopromozionale. Per il modo in cui è impaginata in funzione del messaggio che comunica, essa anticipa di quasi vent'anni alcune tavole del *Ponte Senatorio* e del *Tempio Vaticano*. Infatti il prospetto della chiesa, nel quale la rigorosa applicazione del metodo della proiezione ortogonale si integra a un elaborato uso delle ombre, è accompagnato in alto da due cartigli, che per mezzo di un testo esplicativo (a sinistra) e una piccola sezione orizzontale (a destra) espongono con chiarezza la proposta – presentata da Fontana come un'occasione perduta – di ridurre ad apparente circolarità la pianta ovale della cupola variando gradualmente lo spessore murario del tamburo e l'aggetto dei contrafforti. In modo analogo a quanto farà nelle sue opere letterarie degli anni Novanta, Fontana vuole dunque mostrare a *professori* e *intendenti* di architettura, e specialmente al pubblico dei suoi potenziali committenti, di saper risolvere brillantemente un problema di natura formale grazie alla solidità delle proprie competenze tecniche.

La tavola con la facciata del Palazzo Bigazzini a San Marco per i Nuovi disegni dell'architetture, e piante de' palazzi di Roma

Se la stampa con il progetto per Santa Maria di Montesanto appare ancora riferibile alla dinamica dei rapporti che nel XVII secolo convenzionalmente legavano un architetto al suo committente, il secondo caso in esame ci pone di fronte a una situazione nuova. Si tratta della tavola con la facciata del Palazzo Bigazzini (poi Bolognetti e Torlonia) a San Marco (fig. 2), che compare (tav. 43) nei

1. *C. Fontana, progetto per il tamburo e la cupola della chiesa di Santa Maria di Montesanto a Roma,* ante *1674, incisione di S.F. Delino.*

Sopra: 2. *C. Fontana, progetto per la facciata del Palazzo Bigazzini (poi Bolognetti e Torlonia) in piazza San Marco a Roma, 1676-1677 ca., incisione di S.F. Delino, da* Nuovi disegni dell'architetture, e piante de' palazzi di Roma de' più celebri architetti, *Roma, Giovanni Giacomo De Rossi, s.d., tav. 43*. A destra, dall'alto: 3. *G. Vasi, veduta del palazzo e della piazza di San Marco a Roma, incisione, da* Magnificenze di Roma Antica e Moderna, Libro Quarto, *Roma, Niccolò e Marco Pagliarini, 1754, tav. 65. Sulla sinistra è visibile la facciata del Palazzo Bigazzini (poi Bolognetti e Torlonia).* 4. *Roma, Palazzo Bigazzini (poi Bolognetti e Torlonia) in piazza San Marco, foto, ante 1902, Roma, Museo di Roma, AF 2199.*

Nuovi disegni dell'architetture, e piante de' palazzi di Roma de' più celebri architetti, una raccolta realizzata da Giovanni Battista Falda per Giovanni Giacomo De Rossi come ideale continuazione, all'interno di un volume in due parti, dei *Palazzi di Roma* di Pietro Ferrerio, che lo stesso editore aveva acquisito e stampato intorno al 1655[6]. I *Nuovi disegni* furono pubblicati certamente tra il 1671 e il 1677, sia perché recano una dedica al cardinale Camillo Massimo, che ottenne la porpora nel dicembre del 1670 e morì il 12 settembre 1677, sia perché già figurano nell'*Indice* delle stampe De Rossi del 1677[7]. Sappiamo che il conte perugino Giovanni Antonio Bigazzini acquistò un fabbricato sulla piazza il 5 dicembre 1672 e affidò subito dopo a Carlo Fontana, come riferisce anche Pascoli[8], l'incarico di trasformarlo in una prestigiosa residenza. Poiché tuttavia, com'è stato chiarito da Giovanna Curcio, i lavori non ebbero inizio prima della primavera del 1678[9], è molto probabile che Carlo Fontana abbia disegnato egli stesso, sulla base del progetto che andava elaborando fin dal 1673, la tavola da inserire nella pubblicazione di De Rossi. Si potrebbe supporre che la tavola sia stata introdotta, in sostituzione di un'altra, in una successiva edizione dell'opera. Questa ipotesi dev'essere però esclusa, perché il monumentale portale a quattro piedritti di cui Fontana dotò il palazzo è rappresentato nell'incisione con due colonne e due paraste, mentre fu alla fine eseguito con quattro colonne, come appare sia nella veduta (tav. 65) di Giuseppe Vasi per il *Libro Quarto* delle *Magnificenze di Roma Antica e Moderna* (1754) (fig. 3), sia nelle foto di fine Ottocento (fig. 4). Dunque Fontana ottenne che nei *Nuovi disegni* fosse inserita una tavola relativa a una sua opera che – unico caso nella raccolta – non era stata ancora realizzata. Sorprendentemente, De Rossi accettò di pubblicare un disegno di progetto presentato come immagine di un edificio esistente, e lasciò che l'architetto si occupasse anche della sua trasposizione su rame. Questa operazione fu infatti eseguita da un collaboratore di Fontana, Simone Felice Delino[10], anziché da Falda come per tutte le altre tavole[11]. Come dobbiamo interpretare la disponibilità di De Rossi nei confronti di Fontana? Entrambi di origine lombarda e nati a soli sette anni di distanza, i due dovevano conoscersi bene, e possiamo immaginare che abbiano a un certo punto concluso un accordo di collaborazione. Da quest'intesa De Rossi ottenne – oltre a utili relazioni con l'accademia di San Luca – una consulenza altamente qualificata, che certamente influì anche sulla sua decisione di cominciare a presentare gli edifici in proiezione ortogonale. Fontana, da parte sua, ne ricavò le importanti occasioni che stiamo qui considerando per far conoscere e apprezzare il proprio lavoro. Significativa di questa contiguità professionale tra De Rossi e Fontana appare, del resto, la loro tendenza ad avvalersi degli stessi collaboratori in modo scambievole: infatti nella carriera di Simone Felice Delino (o semplicemente Simone Felice, come spesso si firma) il rapporto con Carlo Fontana sembra aver preceduto e verosimilmente introdotto quello con Giovanni Giacomo De Rossi[12], mentre nel caso di Alessandro Specchi si verificò il contrario[13].

La tavola con la facciata di San Marcello per gli Insignium Romae Templorum Prospectus

Passiamo ora a considerare gli *Insignium Romae Templorum Prospectus*, pubblicati anch'essi da Giovanni Giacomo De Rossi. La prima edizione dell'opera porta la data del 1683 e comprende, dopo un frontespizio e un'antiporta, cinquantadue tavole recanti, tutte tranne una, disegni in proiezione ortogonale[14]. In una seconda

edizione apparsa con lo stesso titolo soltanto un anno più tardi, la raccolta fu ampliata con l'aggiunta di quindici nuove tavole[15], relative all'Oratorio dei Filippini (nn. 31-33), a San Marcello al Corso (38), a Sant'Ivo alla Sapienza (40-42), a Santa Maria in via Lata (51), ai Santi Ambrogio e Carlo al Corso (52 e 53), a Santa Maria in Campitelli (55-57), a Santa Maria di Loreto (61) e a Santa Maria della Pace (72)[16]. L'aggiornamento incluse dunque anche la facciata di San Marcello di Carlo Fontana (fig. 5), vale a dire un'opera che, sebbene in didascalia la si dica «extructa A.° 1683», non era in realtà ancora terminata, giacché nel 1683 fu ultimato il rivestimento in travertino, ma nel 1684, anno di pubblicazione della tavola, si lavorava ancora alla definizione del secondo ordine[17]. Infatti rispetto alla stampa pubblicata nei *Prospectus*, il livello superiore della facciata realizzata (fig. 6) presenta numerose differenze, le più importanti delle quali riguardano il finestrone centrale, cancellato dall'invenzione dell'edicola inserita nel timpano dell'ordine di colonne binate che inquadra l'ingresso, e le volute in forma di palma raccordanti i due livelli, per le quali si preferì un disegno semplificato. Molto vicino alla stampa è invece il foglio conservato nella collezione Tessin di Stoccolma[18] (fig. 7), sul quale una mano coeva scrisse in effetti: «Il Cav. Fontana l'inventò e disegnò per la facciata di S. Marcello nel Corso di Roma. Questo disegno servì per farne la stampa, parmi però variato dall'Opera». Così come aveva già fatto per Palazzo Bigazzini, Fontana convinse dunque De Rossi a inserire nell'edizione 1684 dei *Prospectus* la rappresentazione della sua opera più recente, sebbene questa fosse – si tratta nuovamente dell'unico caso nel volume – ancora lontana dal completamento. Per l'incisione del rame egli fornì naturalmente all'editore l'ultima versione del progetto, e uno dei disegni eseguiti in quella circostanza finì tre anni più tardi nella disponibilità di Nicodemus Tessin il Giovane, che lo portò con sé a Stoccolma.

Carlo Fontana e i Disegni di vari Altari e Cappelle

Tra il marzo del 1688 e la fine del 1689, Giovanni Giacomo De Rossi pubblicò un secondo volume di stampe sulle chiese romane, comprendente cinquanta tavole dedicate questa volta agli interni: i *Disegni di vari Altari e Cappelle*[19]. È stato più volte messo in evidenza il particolare rilievo che in quest'opera è dato, nella scelta dei soggetti rappresentati e in alcune didascalie, all'attività di Ciro Ferri[20], che peraltro cessò di vivere nel settembre di quello stesso 1689. È del tutto evidente, tuttavia, che nella progettazione editoriale dei *Disegni* una speciale attenzione venne rivolta anche alle opere di Carlo Fontana. Va notato infatti in primo luogo che, non considerando Ciro Ferri, Fontana è di gran lunga il più rappresentato tra i cinque architetti viventi le cui opere entrarono nella raccolta. A lui sono dedicate infatti ben sei tavole, relative a quattro realizzazioni: la Cappella Cybo in Santa Maria del Popolo (tavole 4 e 5) (fig. 8), il già ricordato altare maggiore di Santa Maria in Traspontina (tav. 27), la Cappella Ginnetti in Sant'Andrea della Valle (tavole 38 e 39) e la perduta Cappella dell'Assunta nel Collegio Clementino dei Somaschi (tav. 40). Degli altri quattro architetti, sono pressappoco coetanei di Fontana soltanto Mattia De Rossi (1637-1695), presente con due opere e peraltro molto vicino al ticinese specialmente nell'ambito dell'Accademia di San Luca, e Antonio Gherardi (1638-1702), al quale è dedicata una sola tavola. Appartengono invece alla generazione precedente Giovanni Antonio De Rossi (1616-1695), di cui sono riprodotte due opere, e Carlo Rainaldi (1611-1691), del quale è presentato soltanto il recente (1680) altare maggiore della chiesa dei Santi Nomi di Gesù e Maria. Ancora più indicativa dell'egemonia di Fontana è la posizione che all'interno del volume fu riservata alla più importante delle sue quattro opere, cioè la Cappella Cybo in Santa Maria del Popolo. Le due tavole relative alla cappella voluta

In basso, da sinistra: 5. *C. Fontana, progetto per la facciata della chiesa di San Marcello al Corso a Roma, 1683 ca., incisione di G.F. Venturini, dalla seconda edizione di* Insignium Romae Templorum Prospectus*, Roma, Giovanni Giacomo De Rossi, 1684, tav. 38.* 6. *Roma, San Marcello al Corso, facciata, 1681-1703.* 7. *C. Fontana, facciata della chiesa di San Marcello al Corso, disegno preparatorio per l'incisione della tav. 38 dell'edizione del 1684 degli* Insignium Romae Templorum Prospectus*, Stoccolma, National Museum, H Cels 11.*

8. *C. Fontana, Cappella Cybo in Santa Maria del Popolo a Roma, sezione trasversale verso l'altare e sezione longitudinale con piante parziali, incisioni, da* Disegni di vari Altari e Cappelle*, Roma, Giovanni Giacomo De Rossi, s.d. (1688 o 1689), tavole 4 e 5.*

da Alderano Cybo, che era stata consacrata l'8 agosto 1687, sono situate infatti in apertura della raccolta, subito dopo quelle che presentano la Cappella Chigi nella stessa basilica. L'intento è ovviamente quello di riprodurre nel libro il rapporto che tra le due cappelle esiste all'interno della chiesa, dove si aprono una di fronte all'altra. Ma è chiaro che si vuole anche affermare la possibilità di un confronto tra la cappella consacrata due anni prima e la più importante cappella del Rinascimento romano, e alludere all'esistenza di una continuità tra il classicismo di Raffaello, che Bellori indicava ormai da un ventennio come la più alta manifestazione dell'idea del bello, e il nuovo classicismo contemporaneo di Fontana. Nei *Disegni di vari Altari e Cappelle*, dunque, il rapporto tra Giovanni Giacomo De Rossi e Carlo Fontana – che intanto, nel 1686, era stato eletto per la prima volta principe dell'Accademia di San Luca[21] – subì una netta evoluzione. Questa volta l'editore non si limita a inserire tra i molti edifici riprodotti un progetto di Fontana in corso di esecuzione, ma offre al pubblico un'antologia delle opere dell'architetto, nel quadro di un'operazione critica intesa a porre in evidenza l'importanza storica del suo lavoro. Ci si dovrà chiedere, allora, se i contenuti e la struttura dei *Disegni* debbano essere integralmente riferiti all'ideazione di Ciro Ferri, come è stato proposto, o se invece la cura della pubblicazione non sia stata affidata da De Rossi proprio a Carlo Fontana, che utilizzò certamente disegni forniti da Ferri e forse in rapporto con l'attività dell'Accademia Medicea di Roma (1673-1686), ma poté anche allestire una controllata e tuttavia non sommessa autocelebrazione.

Le edizioni dei Prospectus *e dei* Disegni *pubblicate da Johann Jakob von Sandrart*

In una data sconosciuta, che cercheremo qui di precisare, sia degli *Insignium Romae Templorum Prospectus* sia dei *Disegni di vari Altari e Cappelle* fu pubblicata un'edizione tedesca per iniziativa di Johann Jakob von Sandrart (1655-1698), disegnatore, incisore, editore e commerciante di stampe di primo piano nella Norimberga dell'ultimo terzo del XVII secolo[22], nonché pronipote del celebre Joachim von Sandrart (1606-1688), l'autore della *Teutsche Academie*, e figlio dell'importante incisore Jakob II (1630-1708). Della prima opera Sandrart mantenne lo stesso titolo, mentre quello italiano della seconda fu latinizzato in *Altaria et Sacella varia Templorum Romae*. Le tavole di De Rossi furono copiate nello stesso formato *in folio*, e da tali copie fu eseguita direttamente l'incisione dei rami, senza preoccuparsi del fatto che, così facendo, le tavole dell'edizione tedesca sarebbero ovviamente risultate in controparte rispetto alle originali. Inoltre in alcuni casi – per esempio nel volume conservato presso la Biblioteca Braidense di Milano[23], che contiene entrambe le opere e dal quale sono tratte le immagini che qui si presentano – i fogli delle tavole di Sandrart furono rilegati dopo essere stati piegati in due (fig. 9), evidentemente nella convinzione che un volume di minor formato potesse essere proposto a un più ampio mercato. L'edizione tedesca degli *Insignium Romae Templorum Prospectus* riproduce quella romana integralmente[24], mentre gli *Altaria et Sacella varia Templorum Romae* si possono considerare un'edizione ridotta dei *Disegni*, perché includono, oltre al frontespizio, solo trentotto tavole anziché quarantanove. Sandrart decise dunque, per motivi che non conosciamo, di non riprodurre undici tavole dell'edizione originale, tra cui le due relative alla Cappella Chigi in Santa Maria del Popolo[25]. Negli *Altaria et Sacella varia* venne quindi a cadere il parallelo tra l'opera di Raffaello e la Cappella Cybo, che lontano dal contesto culturale romano sarebbe risultato del resto assai meno pregnante. Le tavole con opere di Fontana, d'altra parte, arrivarono ad essere quasi un sesto del totale. Di grande interesse è la circostanza, passata fino ad oggi inosservata, che un certo numero di tavole dell'edizione tedesca dei *Prospectus* portano la firma come incisore di Johann Baptist Homann (1664-1724), ossia di colui che sarebbe diventato il più importante cartografo tedesco del XVIII secolo. La presenza di Homann nei *Prospectus* di Sandrart ci aiuta anzitutto a determinare il periodo di pubblicazione dell'opera, che nel frontespizio non reca alcuna data. Nato nel 1664 presso Kammlach, in Baviera, e formatosi nel cattolicesimo, Homann giunse a

9. Insignium Romae Templorum Prospectus*, Nürnberg, Johann Jakob von Sandrart, s.d. [1689-1690 ca.], frontespizio, incisione.* Altaria et Sacella varia Templorum Romae*, Nürnberg, Johann Jakob von Sandrart, s.d. [1689-1690 ca.], frontespizio, incisione, dalla tavola originale di Ciro Ferri per* Disegni di vari Altari e Cappelle*.*

10. *C. Fontana, progetto per la facciata della chiesa di San Marcello al Corso, 1683 ca., incisione, da* Insignium Romae Templorum Prospectus *di Johann Jakob von Sandrart, cit., tav. 36, incisione di J.B. Homann dalla tav. 38 dell'edizione del 1684 di* Disegni di vari Altari e Cappelle*. Si noti il ribaltamento dell'immagine rispetto alla tavola originale (qui fig. 5).*

Norimberga nel 1687, chiedendo alle autorità cittadine di sostenerlo nel percorso di conversione al protestantesimo che intendeva compiere, e che giunse formalmente a compimento nel marzo del 1688[26]. Nella città francone, verosimilmente proprio presso la stamperia dei Sandrart, il giovane Homann apprese anche in breve tempo l'arte dell'incisione, e nel 1690 firmò per la prima volta alcune tavole di una grande opera cartografica sul Ducato di Savoia[27], un'impresa alla quale collaborava anche Jakob II Sandrart, il padre di Johann Jakob. È molto probabile che Homann abbia lavorato ai *Prospectus* di Sandrart proprio in questo periodo d'esordio compreso tra il 1689 e il 1690. Dal 1691, infatti, egli si dedicò completamente alla realizzazione di una innovativa carta del territorio di Norimberga, nella quale introdusse importanti novità tecniche che lo imposero fin da allora come un maestro dell'incisione cartografica. Le tavole firmate da Homann sono sei e si riferiscono a cinque capolavori del barocco romano. Si tratta della sezione di San Carlo alle Quattro Fontane (tav. 13), della sezione di Sant'Agnese in Agone (tav. 16), del prospetto del Palazzo della Sapienza verso Sant'Eustachio (tav. 38) con una sezione di Sant'Ivo (tav. 39), della sezione di Santa Maria in Campitelli (tav. 54) e proprio della facciata di San Marcello al Corso di Carlo Fontana (tav. 36)[28] (fig. 10). Non sappiamo se, nella pubblicazione di Sandrart, Homann sia stato autore esclusivamente di queste tavole o se ne abbia invece realizzate anche altre, scegliendo poi di firmarne soltanto sei. In entrambi i casi, tuttavia, è significativo che l'opera di Carlo Fontana, appena terminata, ottenga a Norimberga la stessa speciale attenzione riservata ai celebrati capolavori di Borromini e di Carlo Rainaldi. Così come non è da escludere che Homann – che negli anni seguenti divenne una personalità molto nota e stimata ben oltre i confini della Baviera, tanto che nel 1714 fu chiamato a far parte dell'Accademia Prussiana delle Scienze e nel 1715 ottenne da Carlo VI il titolo di cartografo imperiale – abbia egli stesso in qualche misura contribuito a diffondere la conoscenza e l'apprezzamento delle architetture di Carlo Fontana. In ogni caso, le edizioni tedesche dei libri De Rossi, più agevolmente reperibili e meno costose delle originali, conobbero una vasta diffusione in tutto l'Impero, nel regno di Prussia e nella Confederazione Elvetica[29], e superando i confini di quei territori giunsero in qualche caso fino in Italia. È interessante rilevare, ad esempio, che nel 1722 il grande collezionista e scrittore d'arte Francesco Maria Niccolò Gabburri (1676-1742), che visse stabilmente a Firenze e non compì mai lunghi viaggi, possedeva tanto dei *Prospectus* quanto dei *Disegni* l'edizione tedesca e non quella romana[30], che in apparenza avrebbe potuto procurarsi più facilmente[31]. Sempre a Firenze un esemplare degli *Altaria et Sacella varia*, che potrebbe essere proprio quello appartenuto a Gabburri[32], entrò a far parte della biblioteca privata dei Lorena quando questa venne gradualmente ricostituita in Palazzo Pitti a partire dal 1771, cioè dopo la donazione, voluta dal granduca Pietro Leopoldo, dell'antica Biblioteca Mediceo-Lotaringia Palatina alla Biblioteca Magliabechiana, nucleo della futura Biblioteca Nazionale[33]. Per quanto riguarda infine l'edizione tedesca dei *Prospectus*, va segnalato che anche Leopoldo Cicognara (1767-1834) ne possedette un esemplare, acquistato poi nel 1824, come tutti i libri d'arte dello studioso ferrarese, dalla Biblioteca Apostolica Vaticana[34].

Note

1 Un esemplare di questa stampa è in Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, FC 37122 (volume storico 35. H. 10).

2 Non è precisabile il momento in cui Fontana aveva elaborato la proposta poi pubblicata. Sul suo rapporto con la fabbrica in questione si vedano specialmente H. Hager, *Zur Planungs- und Baugeschichte der Zwillingskirchen auf der Piazza del Popolo: S. Maria di Monte Santo und S. Maria dei Miracoli in Rom*, «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 11, 1967-1968, pp. 189-306: 215-256, in particolare sulla stampa in esame p. 240; Id., *Zwillingskirchen an der Piazza del Popolo*, in *Rom: Meisterwerke der Baukunst von der Antike bis heute: Festgabe für Elisabeth Kieven*, a cura di Ch. Strunck, Petersberg 2007, pp. 414-419.

3 Il testo della dedica è il seguente: «Ill.mo e Rev.mo Sig.re Monsig.re Matteo Orlandi Vescovo di Cefalù. Restariano sepolte [*sic*] nell'oblivione i favori di V. S. Ill.ma che prodigamente mi diede, quando era meritissimo Generale della Religgione Carmelita, nel fare il presente disegno, se nella publica luce non fusse esposto dalla mia Devotiss.ma osservanza per memoria delle mie debolezze, e delle sue Gratie. Offero a V.S. Ill.ma una vittima, che è sua, con viva speranza d'esserle gradita, benche non affettuata nell'opra; p[er] che il suo cuore tutto religioso non sa refiutare un disegno delineato che è sacro, fatto a proportione del suo comando et Umilmente la riverisco. Di V. S. Ill.ma e Rev.ma Devotiss[i]mo et Obed[ientissi]-mo Serv[itor]e Carlo Fontana».

4 La data della nomina di Matteo Orlandi a vescovo della diocesi siciliana dovette essere di poco precedente – o forse coincidere – con quella del 20 marzo 1674, apposta da Fontana sulla stampa. Infatti egli fu presentato dal re di Spagna – che esercitava quest'antica prerogativa per tutti i vescovi di Sicilia – il 29 aprile dello stesso anno, assunse formalmente l'incarico il 25 giugno e il 1° luglio fu consacrato a Roma dal cardinale Camillo Massimo.

5 Sull'altare maggiore della Traspontina, che si può considerare il primo grande successo professionale di Carlo Fontana, si veda C. Catena, *Traspontina. Guida storica e artistica*, Roma s.d. [1954], pp. 51-55. Catena fu il primo a esaminare il fascicolo delle «Notizie della fabbrica dell'Altar Magg.re di Traspontina fatta nel Generalato del R.mo P. Matteo d'Orlando, poi Vescovo di Cefalù, col disegno molto stimato dell'insigne Architetto Carlo Fontana. Nell'anno 1674», conservato in Archivio di Stato di Roma, Carmelitani Calzati di S. Maria in Traspontina, 4, («Notizie di Funzioni Ecclesiastiche spettanti alla Chiesa della Trasp[ontin]a dall'Anno 1609 al 1761»), cc. 47r-96v. Da questi documenti risulta che la costruzione dell'altare prese avvio già nel febbraio del 1673 e che la sua consacrazione ebbe luogo il 23 dicembre 1674.

6 Su entrambe le pubblicazioni, e anche sull'edizione tedesca in tre parti che ne realizzò Johann Jacob von Sandrart e che è datata 1694, si veda *British Architectural Library*, *Early Printed Books 1478-1840*, I-V, compiled by N. Savage, A. Shell, P.W. Nash, G. Beasley, J. Meriton Coast, Royal Institute of British Architects, London-Melbourne-München-New Jersey 1994-2003, II, 1995, pp. 595-597.

7 *Indice delle stampe intagliate in rame, al bulino, all'acqua forte esistenti nella Stamperia di Gio. Giacomo De Rossi in Roma alla Pace*, in Roma, nella Stamperia della Reverenda Camera Apostolica, 1677, p. 14: «Palazzi della Città di Roma de' più celebri Architetti con le loro piante, e misure, disegnati da *Pietro Ferrerio*, intagliati all'acqua forte, Libro primo in 42. mezzi fogli imperiali per traverso / Palazzi di Roma de' celebri Architetti, con le loro piante, spaccati, e misure, disegnati, & intagliati all'acqua forte da *Gio. Battista Falda*, Libro secondo in 60. mezzi fogli imperiali per traverso».

8 L. Pascoli, *Vite de' Pittori, Scultori, ed Architetti Moderni*, 2 voll., Roma 1730-1736, II, pp. 543-544.

9 G. Curcio, *Carlo Fontana: Palazzo Bigazzini*, in G. Curcio-L. Spezzaferro, *Fabbriche e architetti ticinesi nella Roma barocca*, Milano 1989, pp. 136-139. Bigazzini si trovò in seguito nell'impossibilità di far fronte agli ingenti debiti contratti per portare avanti la fabbrica. I suoi beni furono allora confiscati nel giugno del 1700 e il 21 luglio 1701, dopo una stima eseguita da Carlo e Francesco Fontana, il palazzo fu venduto all'asta e acquistato dai Bolognetti per 70.000 scudi.

10 Si legge infatti sulla tavola «Simon Felice Delino sculp. con licen. de Sup.i». Anche l'incisione del progetto per Santa Maria di Montesanto, che abbiamo già esaminato, era stato affidata da Fontana a Simone Felice Delino. Su questo incisore e architetto, che spesso si firmò soltanto «Simone Felice», si veda M. Bevilacqua, *Documenti per il tardo barocco romano. Casa Panizza e l'opera dell'architetto Simone Felice Delino*, «Palladio», 2, 1989, 3, pp. 133-142; S. Iacobini, *Simone Felice Delino*, in *In Urbe architectus. Modelli, Disegni, Misure. La professione dell'architetto. Roma 1680-1750*, catalogo della mostra (Roma, 1991), a cura di B. Contardi e G. Curcio, Roma 1991, pp. 349-350; L. Volpe, *Felice, Simone*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 46, Roma 1996, pp. 49-50. Cfr. anche *infra* la nota 12.

11 In un'edizione successiva dei *Nuovi disegni* figura, con il n. 27, anche un'altra tavola non eseguita da Falda. Il soggetto è la pianta del casino nobile della Villa Borghese, e la tavola, che reca come riferimento editoriale «Nella Stamp.a di Dom.co de Rossi erede di Gio. Giacomo de Rossi in Roma alla Pace, con Privilegio», fu «Diseg.ta da Carlo Quadri Architetto» e «Intag.ta da Antonio Barbey». Nell'inventario della British Architectural Library (cfr. nota 5) si ipotizza che l'esemplare presente in quella collezione sia stato pubblicato tra il 1696, data d'inizio dell'attività conosciuta di Carlo Quadri, e il 1702, anno dell'ultimo lavoro noto di Barbey, vale a dire le tavole da lui firmate come incisore nel primo volume dello *Studio d'Architettura Civile*. Poiché nell'*Indice* delle stampe De Rossi del 1677 le tavole dei *Nuovi disegni* sono già sessanta, dobbiamo ritenere che la tavola di Quadri e Barbey sia stata inserita nella raccolta al posto di un'altra.

12 Oltre alle tavole con il progetto per la cupola di Santa Maria in Montesanto (1674) e per la facciata del Palazzo Bigazzini (1675 ca.), Simone Felice Delino (1654 ca.–1697) disegnò intorno al 1679 la veduta a volo d'uccello – incisa e pubblicata soltanto nel 1773 – con il progetto del maestro per la villa di Flavio Chigi a Cetinale presso Siena (un esemplare della stampa è in Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, FC 97, volume storico 26. F. 6): cfr. H. Hager, *Carlo Fontana*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Seicento*, a cura di A. Scotti Tosini, Milano 2003, pp. 238-261: 242-244. È invece probabile che la sua collaborazione con Giovanni Giacomo De Rossi abbia preso avvio qualche tempo dopo la morte di Falda nell'agosto 1678, quando l'editore affidò a lui il completamento dell'opera di Falda sui *Giardini di Roma*, chiedendogli di eseguire le cinque tavole – due piante e tre vedute – relative alla Villa Borghese al Pincio e alla Villa Pamphilj.

13 Alessandro Specchi (1666-1729) incise nel 1690 le tavole disegnate da Girolamo Fontana per l'opuscolo che illustrava la «festa teatrale» di Giuseppe Domenico De Totis sul tema della *Caduta del regno dell'Amazzoni*, che si era svolta presso la residenza dell'ambasciatore di Spagna in occasione delle nozze di Carlo II. Poi nel 1692, con l'opera sul *Ponte Senatorio*, prese avvio la sua lunga collaborazione con Carlo Fontana. Ma il rapporto di Specchi con Giovanni Giacomo De Rossi era precedente e risaliva almeno al 1687. In quell'anno egli realizzò per lui una *Veduta interiore della gran Basilica di S. Pietro in Vaticano*, che nel sottotitolo dichiara di aver disegnato sulla base di un rilievo originale. Qualche tempo dopo eseguì anche le tre tavole finali (nn. 48-50) dei *Disegni di vari Altari e Cappelle*, menzionati per la prima volta nell'*Indice delle stampe* di De Rossi del 1689.

14 Su questa pubblicazione di De Rossi si veda ora P. Placentino, *Gli* Insignium Romae Templorum Prospectus, in *Studio d'Architettura Civile. Gli atlanti di architettura moderna e la diffusione dei modelli romani nell'Europa del Settecento*, a cura di A. Antinori, pp. 235-247, con bibliografia precedente. L'unica tavola della raccolta in cui il soggetto è presentato in prospettiva è quella relativa a Santa Maria di Montesanto, firmata come incisore da Giovanni Battista Falda, che certamente trasposo su rame un disegno già esistente.

15 Se si fa riferimento alla numerazione, la seconda edizione dei *Prospectus* presenta diciotto tavole in più della prima, poiché la pianta della Basilica di San Pietro con l'antistante piazza, la facciata di Sant'Ignazio e quella di Sant'Andrea della Valle furono pubblicate nel 1683 su tavole doppie ripiegate, mentre nel 1684 si utilizzarono, per ciascuno di questi soggetti, due tavole distinte e numerate singolarmente (rispettivamente tavole 9 e 10, 26 e 27, 43 e 44).

16 Dell'Oratorio dei Filippini, di Sant'Ivo e di Santa Maria in Campitelli sono presentati, su tre distinte tavole, la pianta, il prospetto della facciata e una sezione. Ai Santi Ambrogio e Carlo si riferiscono due tavole recanti la pianta e il prospetto della facciata. Una sola tavola è dedicata a San Marcello (prospetto e pianta della facciata), a Santa Maria in via Lata (prospetto della facciata), a Santa Maria di Loreto (pianta, prospetto e sezione parziali) e a Santa Maria della Pace (veduta prospettica).

17 Le quattro statue del coronamento furono collocate in opera soltanto nel 1703: Curcio-Spezzaferro, *Fabbriche e architetti*, cit., p. 132, note 13 e 14.

18 Sul disegno preparatorio della tav. 38 dei *Prospectus* – conservato a Stoccolma, National Museum, H Cels 11 – si veda la scheda di Martin Olin in M. Olin-L. Henriksson, *Architectural Drawings I. Ecclesiastical and Garden Architecture* ("Nicodemus Tessin the Younger: Sources, Works, Collections", IV), Stockholm 2004, p. 58, n. 41 e inoltre M. Olin, *Nicodemus Tessin the Younger and the De Rossi books: a vision of Roman architecture in eighteenth-century Sweden*, in *Studio d'Architettura Civile*, a cura di A. Antinori, cit., pp. 185-211: 202. Ringrazio Martin Olin per avermi fornito la riproduzione del foglio. Un altro disegno della facciata di San Marcello, diverso dall'opera eseguita anche in alcuni dettagli del livello inferiore, si conserva a Berlino, Kunstbibliothek, Hdz 1090. Si tratta in questo caso di un foglio che, diversamente da quanto è stato talvolta proposto, non ha alcuna relazione con la pubblicazione di De Rossi. Infatti il rilevamento delle misure interne al disegno, gentilmente eseguito da Christiane Salge, ha evidenziato che la facciata del foglio di Berlino e quella della tavola dei *Prospectus* hanno dimensioni discordanti.

19 Su quest'opera si veda ora specialmente A. Antinori, *I* Disegni di vari Altari e Cappelle, in *Studio d'Architettura Civile*,

a cura di A. Antinori, cit., pp. 249-258 e Id., *Rappresentare* Roma moderna*. La stamperia De Rossi* alla Pace *tra industria del libro e cultura architettonica (1648-1738)*, Ivi, pp. 11-69: 33-36.

20 Sul rapporto tra Ciro Ferri e i *Disegni* richiamò per primo l'attenzione Carlo Cresti: C. Cresti, *L'Accademia Medicea a Roma, 1673-1686*, in *Gian Lorenzo Bernini architetto e l'architettura europea del Sei-Settecento*, atti del convegno (Roma, 1981), a cura di G. Spagnesi e M. Fagiolo, 2 voll., Roma 1983-1984, II, pp. 443-457: 448.

21 Contemporaneamente stava entrando nella fase decisiva anche il suo impegno, avviatosi fin dal 1680, per la realizzazione del libro sul *Tempio Vaticano*. Il 26 febbraio 1687, infatti, Fontana presentò alla Fabbrica di San Pietro la richiesta di un finanziamento di 300 scudi per la produzione di quel volume. Si veda specialmente H. Hager, *Osservazioni su Carlo Fontana e sulla sua opera del* Tempio Vaticano *(1694)*, in *Il Barocco Romano e l'Europa*, atti del convegno (Roma, 1987), a cura di M. Fagiolo e M.L. Madonna, Roma 1992, pp. 83-149: 87-88. Molte delle notizie fornite da Hager derivano da G. Beltrami, *Di alcune pubblicazioni riguardanti la Basilica Vaticana promosse dalla Rev. Fabbrica di S. Pietro*, «La Bibliofilia», 17, 1925-1926, pp. 18-23 e appendice alle pp. 27-30. Un nostro studio sulla vicenda è in corso di pubblicazione in «The Burlington Magazine».

22 Conosciamo i libri e le stampe di Johann Jakob von Sandrart presenti nel magazzino del suo negozio al momento della sua morte nel 1698: R.A. Peltzer, *Sandrart-Studien*, *II. Das Nachlaßinventar des Nürnberger Kunstverlegers Johann Jakob von Sandrart von 1698*, «Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst», n.s., 2, 1925, pp. 147-165. In particolare, Peltzer pubblicò (pp. 162-164) l'elenco dei «Bücher und Kupfferstuck, zur Handlung gehörig, auch Papier und Kupffer-Blatten», nel quale sono inventariati (p. 163) «Dreyßig Exemplaria Romanischer Capellen, jedes pro einen Gulden... 30 Gulden», e alla voce successiva «Drey und zwanzig Exemplaria Romanische Tempel, jedes pro 30 Creuzer... 11 Gulden 30 Creuzer» (un Guld corrispondeva a 60 Kreuzer). Nell'elenco figurano anche 26 copie dei *Giardini di Roma* (valutate 12 Kreuzer l'una), 25 copie di una pubblicazione sui *Palazzi di Roma* in due parti (stimate 1 Guld l'una), e 20 copie di una terza parte, o volume, sui *Palazzi di Roma*, evidentemente con un minor numero di fogli perché valutata soltanto 20 Kreuzer la copia. Quanto ai rami, nel negozio si conservavano (p. 164) 19 lastre relative ai *Giardini*, 74 delle tre parti dei *Palazzi* e 115 lastre delle «Kirchen und Capellen». Su Johann Jakob von Sandrart si veda anche la scarna voce in *Neue Deutsche Biographie*, 22, 2005, pp. 428-429. Sulle sue edizioni delle opere di Giovanni Giacomo De Rossi: Ch. Salge, *The reception of De Rossi books in eighteenth-century Germany and Austria*, in *Studio d'Architettura Civile*, a cura di A. Antinori, cit., pp. 165-183: 168-169.

23 Nonostante l'aiuto gentilmente fornitomi da alcuni funzionari della Biblioteca Braidense, non è stato possibile far luce sulla provenienza e sulla data di acquisizione del volume (oggi alla collocazione C.18.0722). Ringrazio in particolare il dott. Aldo Coletto.

24 Nell'esemplare dell'edizione tedesca dei *Prospectus* conservato presso la Bibliotheca Hertziana di Roma manca, rispetto all'edizione italiana, soltanto l'ultima tavola (n. 72), cioè quella che presenta la veduta prospettica di Santa Maria della Pace incisa da Dominique Barrière per l'edizione del 1658 della *Roma ricercata nel suo sito* di Fioravante Martinelli.

25 Le altre tavole dei *Disegni di vari Altari e Cappelle* non presenti negli *Altaria et Sacella varia* sono le due con il Baldacchino e con la Cattedra di San Pietro, quella con il monumento sepolcrale di santa Francesca Romana in Santa Maria Nova, le due riguardanti la Cappella Caetani in Santa Pudenziana e le quattro che rappresentano la Cappella Sistina e la Cappella Paolina in Santa Maria Maggiore.

26 Dopo un decennio inquieto, durante il quale un temporaneo riavvicinamento alla fede cattolica lo costrinse ad abbandonare la città che lo aveva accolto, Homann fece definitivamente ritorno a Norimberga nel 1698. Nel 1702 vi aprì una propria stamperia, avviando un'intensa produzione di atlanti geografici e astronomici scientificamente all'avanguardia. Negli anni successivi il suo prestigio crebbe al punto che nel 1715 Carlo VI lo nominò cartografo imperiale, decretando che a tutte le sue pubblicazioni si applicasse la tutela del *privilegio*, ossia che ne fosse vietata la riproduzione. Dopo la sua morte nel 1724, la ditta da lui fondata fu portata avanti dal figlio Johann Christoph, e in seguito continuò ad esistere, con la denominazione di «Homannschen Erben», fino al 1848. Su Johann Baptist Homann si veda specialmente la documentata voce di Franz Xaver Pröll in *Neue Deutsche Biographie*, 9, 1972, pp. 582-584.

27 L'opera, intitolata *Gelegenheit und heutiger Zustand des Hertzogthums Savoyen und Fürstenthums Piemont* […] *beschrieben durch J.G.D.T.*, fu pubblicata dall'editore Johann Andreas Endter. Come emerge dai testi che accompagnano le tavole, fu realizzata anche nell'intento di celebrare il ritorno della comunità valdese in Piemonte, il cosiddetto «Glorioso Rimpatrio», che era avvenuto l'anno precedente.

28 Va notato tra l'altro che il complesso della Sapienza, Santa Maria in Campitelli e San Marcello sono tre degli otto soggetti che Giovanni Giacomo De Rossi aveva aggiunto alla raccolta nella seconda edizione del 1684.

29 Scorrendo i cataloghi delle maggiori biblioteche storiche della Germania, dell'Austria, della Repubblica Ceca e della Svizzera tedesca, si scopre infatti che esemplari delle edizioni italiane dei libri De Rossi si conservano soltanto in quelle città che nel corso del XVIII secolo furono, per varie circostanze, centri di cultura di particolare rilievo. Ad esempio la raccolta dei *Disegni di vari Altari e Cappelle*, certamente la più importante per la diffusione della conoscenza delle opere di Carlo Fontana, è presente soltanto nelle biblioteche di Hannover e di Augsburg (Augusta), e inoltre in quella di Erlangen-Nürnberg, dove pervenne con i libri appartenuti a Wilhelmine di Prussia, moglie del margravio Friedrich di Brandeburg-Bayreuth e grande committente di architettura a Bayreuth tra il 1735 e il 1755. Un esemplare dell'edizione tedesca dell'opera, gli *Altaria et Sacella varia*, si trova invece in Germania nella Herzog August Bibliothek di Wolfenbüttel e nella Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt di Halle (Saale); in Svizzera nella Zentral- und Hochschulbibliothek di Lucerna e presso la Universitätsbibliothek di Basilea, alla quale pervenne con la biblioteca di Jakob Burckhardt (1818-1897); a Praga presso la Biblioteca Nazionale della Repubblica Ceca. Per quanto riguarda la diffusione dell'edizione romana e di quella tedesca degli *Insignium Romae Templorum Prospectus*, la situazione che si riscontra è molto simile.

30 Cfr. il catalogo redatto nel 1722 dei disegni e delle stampe di Francesco Maria Niccolò Gabburri, *Descrizione dei disegni della Galleria Gabburri in Firenze*, conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze e ora consultabile anche online in www.memofonte.it, alla c. 292: «Libro XXXXVIII. Per alto palmi 17 chiuso, largo palmi 14, legato all'olandese in cartapecora. Di stampe 73, intitolato *Insignium Rome templorum prospectus*, di Giovanni Jacomo Sandrart, stampato in Norimberga / Libro XXXXIX. Compagno in tutto e per tutto dell'antecedente. Di stampe 40 in tutto, col frontespizio di Ciro Ferri. Intitolato *Aras, imagines, symulacra [Deo] sanctisque suis exstruimus ponimus*, di Giovanni Jacomo Sandrart». Si veda anche (in libera consultazione online) L. Simonato, *«Il credulo Sandrart». La ricezione della* Teutsche Academie *(e delle sue riedizioni) tra Sette e Novecento*, «Studi di Memofonte», 3, 2009, pp. 1-10: 5.

31 Non è noto per quale via Gabburri entrò in possesso dei due volumi. Sappiamo però da Antonio Magliabechi (1633-1714) che già alla fine del nono decennio del Seicento era divenuto troppo costoso acquistare i libri stampati nei paesi dell'Europa centrale dai librai veneziani, come si era fatto per molti anni in precedenza, e conveniva piuttosto rivolgersi ai lionesi oppure ai Blaeu di Amsterdam. Egli scrive al granduca Cosimo III nel 1688: «Questa è una regola generale che se i libri sono stampati in Francia, costeranno a V.A.R. quasi la metà in meno a fargli venire da Lione, che a commettergli a Venezia, e mentre fossero stampati in Olanda, in Inghilterra e nella Germania, molto maggiore vantaggio avrà a fargli commettere al signor Blaeu che ai signori Combi [*a Venezia*]»: A. Mirto, *Stampatori, editori, librai nella seconda metà del Seicento*, II, *I grandi fornitori di Antonio Magliabechi e della corte medicea*, Firenze 1994, p. 165, nota 18. Ringrazio Lucia Simonato per le sue utili segnalazioni.

32 Anche sulla dispersione delle collezioni e specialmente della biblioteca di Francesco Maria Niccolò Gabburri dopo la sua morte, abbiamo informazioni frammentarie: G. Perini, *Gabburri, Francesco Maria Niccolò*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 51, Roma 1998, pp. 8-10.

33 Si tratta del volume oggi in Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Fondo Palatino, 9. 6. 6. 3.

34 Il volume si conserva oggi in Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Fondo Cicognara, X. 3873.

Wondrous Inversion: Empiricism and Carlo Fontana's *Tempio Vaticano*

Kimberley Skelton

In late seventeenth-century Rome, the publisher Giovanni Francesco Buagni made a surprising decision: he published Carlo Fontana's idiosyncratic, costly and cumbersome *Tempio Vaticano* only five years after he had produced his first book and during years when he was publishing primarily small volumes, for instance dramatic works[1]. Comprised of nearly 500 pages and addressing topics as diffuse as the ancient Roman history of the Vatican site and domed structures across the world, *Tempio Vaticano* seemed potentially a little desirable and even little useful book. One had to turn merely a few pages in order to find a disclaimer from Fontana himself about the volume's lack of structure. He urged, «[L]et it not seem strange to anyone…[to find] things which are completely unrelated to what we had promised» amongst the first pages of his volume; readers will find chapters on architectural representation and on measurement units across Europe, but Fontana nevertheless assured them that all was in order[2]. Seventeenth-century readers could have readily learned about St. Peter's from other, more clearly structured volumes. Within the past two decades, Carlo Padredio and Giovanni Battista Falda had produced *Descrittione fatta della chiesa antica e moderna di S. Pietro*, and Giovanni Battista Costaguti had brought out *Architettura della Basilica di S. Pietro in Vaticano*[3]. While Padredio and Falda offered engravings showing Old St. Peter's and seventeenth-century St. Peter's, Costaguti provided a brief historical introduction before meticulously detailed illustrations of seventeenth-century St. Peter's. Certainly, *Tempio Vaticano* offered little risk to Buagni since either Fontana or the Congregazione would have paid for the paper on which it was printed and since Buagni already knew Fontana from the *Discorso di Monsignor Gio: Carlo Vespignani sopra la facile riuscita di restaurare il Ponte Senatorio* for which Fontana had executed the illustrations[4]. Yet if readers simply found *Tempio Vaticano* too confusing, even the reputation of Carlo Fontana, the head of the Accademia di San Luca since 1692, could not guarantee good sales and so respect for Buagni; Fontana's *Utilissimo trattato delle acque correnti*, also published by Buagni only two years later in 1696, sold few copies[5]. Despite the seemingly unwieldy nature of *Tempio Vaticano*, however, Buagni had recognized a volume that would earn widespread and even international acclaim. Merely months after *Tempio Vaticano* was published, the erudite Roman Accademia degli Arcadi elected Fontana to their membership[6]. As an architect having published only one book, Fontana appeared to share little with the other Arcadians who were primarily wealthy, noble, and well-educated individuals as well as intellectuals and poets and who sought to improve «good taste» in Italian literature, especially poetry[7]. He, in fact, remained the only architect or artist without literary interests for a decade[8]. Yet he was nevertheless elected by secret ballot, suggesting a relatively widespread respect among the Arcadians[9]. Beyond Roman circles, European rulers heard of Fontana's volume, for the director of the French Academy in Rome reported about *Tempio Vaticano* to Louis XIV, and the German Elector Friedrich Augustus of Saxony received a copy when he visited Rome in 1695[10]. During the eighteenth century, architects too across Europe purchased copies. The Austrian Johann Bernhard Fischer von Erlach, the Italian Filippo Juvarra, the German Matthäus Daniel Pöppelmann, the English Nicholas Hawksmoor, and the Italian Giovanni Battisa Piranesi all owned *Tempio Vaticano*[11]. Paradoxically because of its seemingly disparate nature and dense accumulation of detail, *Tempio Vaticano* was also highly desirable; it reflected scientific and philosophical discussion of the natural world and human perception through its blend of wonder and stringent analysis and through its stress on a sensory-dominated individual – the viewer who would become key to eighteenth-century accounts of building theory and design. From the very first pages of *Tempio Vaticano*, Fontana's readers found a hybrid volume that stressed physical particularities but that also claimed to offer instruction in general architectural design. The Latin and Italian title pages asserted a focus on a single building and so called to mind more a curiously admiring viewer than an architecture student. Similar volumes published earlier in the century had frequently emphasized display of the building under discussion. Padredio's and Falda's as well as Costaguti's offered little text to guide readers admiring precise illustrations, while Francesco Maria Torrigio's *Le sacre grotte vaticane* and Girolamo Teti's *Aedes Barberinae* led readers on tours of the grottoes in St. Peter's and of Palazzo Barberini[12]. Across the introductory chapters of *Tempio Vaticano*, Fontana in fact explicitly invoked this admiring viewer. He repeatedly averred how St. Peter's was the most impressive building in the world and explained how he had created comparisons with other structures – from the Circus of Nero to domed buildings around the world – to demonstrate its unparalleled magnificence[13]. St. Peter's, consequently, evoked stunned admiration from its viewers; Fontana claimed, St. Peter's was «the most wondrous» building in the world and that

«with its magnificent and very proud design, it stupefie[d] the entire world»[14]. Immobilized by awe, viewers in and around St. Peter's could simply stand and stare; they were so stunned that they could not even analyze the building further. Perusing such claims, Fontana's readers could easily recall guidebooks discussing Rome for the curious reader and visitor; these volumes too stressed the wonder of Rome. In his letter to the reader at the beginning of *Memorie delle sette chiese di Roma*, for instance, Giovanni Severano observed how the «marvels […] of Rome […] have stupefied those who have been the spectators of the sight of them»[15]. According to such accounts, and seemingly according to *Tempio Vaticano*, one admired what one saw without being able to investigate the structure further. Yet alongside the admiring viewer, Fontana placed the student of architecture through his introductory chapters. In his first chapter, he cited goals that one might expect for an admiring viewer: dispelling recent criticism of the stability of St. Peter's, prolonging the building's survival by recording its design and measurements, and inspiring princes and other wealthy patrons to commemorate similarly magnificent structures.[16] Fontana, however, then asserted that «more willingly» he was setting out «the ideas and secrets of architecture»[17]. His primary goal was to outline the tenets and underlying rules of building design so that he relieved «the tedium for so many students, who in order to learn about [architectural principles], had to submit themselves to great efforts and inconveniences»[18]. Without *Tempio Vaticano*, these students might have needed to travel far in order to visit St. Peter's and to spend several days examining the structure's various elements. Fontana removed this inconvenience by summarizing St. Peter's in one volume. Earlier authors, for instance Andrea Palladio, Sebastiano Serlio, and Giacomo Barozzi da Vignola, could seem to offer more accessible accounts of design principles since they discussed individual principles in specific chapters and turned to sample buildings at the ends of their volumes. Yet Fontana nevertheless clearly intended his readers to study the design of St. Peter's rigorously, for he explained at length in his third chapter how he chose «plans and geometric profiles» – that is, sections and elevations – rather than perspective to illustrate St. Peter's because he wanted to show «the correct widths and heights» of its various elements[19]. Perspective created merely «skillful deception» since it offered the viewer an illusionistic scene[20]. Fontana too assured that readers from a range of geographical areas would comprehend his measurements of St. Peter's by providing conversions between his measurement units and those of regions across Europe[21]. With seeming awkwardness, Fontana's readers thus were simultaneously immobilized with admiration and encouraged to execute rigorously studious analysis. When readers progressed to his main text, moreover, they found that he surprisingly inverted the usual model of architectural instruction – general design principles followed by sample buildings – and echoed instead guidebooks in focusing on site history and a descriptive tour of St. Peter's. *Tempio Vaticano* opened with Book 1 on the Vatican site in ancient Rome and Book 2 on Old St. Peter's before Fontana discussed the transportation of the obelisk to the front of St. Peter's in Book 3, Piazza San Pietro in Book 4, and seventeenth-century St. Peter's in Book 5. Only in Books 6 and 7 did Fontana move beyond St. Peter's and its site to compare the costs of St. Peter's with those of the Temple of Solomon and to survey other domed structures around the world. Instead of narrowing from broad design principles to specific buildings, *Tempio Vaticano* expanded outwards from physical particularities of one building to global comparisons. The building now stood at the root of architectural instruction, even to the point where the visitor's route became the primary framework of discussion. For, across Books 3-5, Fontana presented the Vatican obelisk, Piazza San Pietro, and St. Peter's not in chronological order but in the sequence of how the approaching visitor would see them; one would first see the obelisk on the skyline, walk into Piazza San Pietro, and then enter St. Peter's. In Book 5, Fontana then continued this method for the interiors of St. Peter's since he began with the porch and ended with the dome.

1. *C. Fontana,* Il Tempio Vaticano e sua origine, *Rome 1694, p. 15. This image is reproduced by permission of The Huntington Library, San Marino, California.*

In alto, da sinistra: 2. *C. Fontana,* Il Tempio Vaticano e sua origine, *Rome 1694, p. 135. This image is reproduced by permission of The Huntington Library, San Marino, California.* 3. *G.B. Falda,* Il nuovo teatro delle fabriche, et edificii, in prospettiva di Roma moderna, sotto il felice pontificato di N. S. Papa Alessandro VII, *Rome 1665, p. 7. This image is reproduced by permission of The Huntington Library, San Marino, California.* Sotto: 4. *D. Fontana,* Della trasportatione dell'Obelisco Vaticano et delle fabriche di Nostro Signore Papa Sisto.V. fatte dal Cavallier Domenico Fontana, *Rome 1590, p. 12. This image is reproduced by permission of The Huntington Library, San Marino, California.*

By so doing, he nearly duplicated the structure that Severano used to discuss Old St. Peter's in his *Memorie delle sette chiese di Roma*[22]. Just as Fontana described first the Vatican site in ancient Rome and then obelisk, piazza, and St. Peter's, Severano examined the site's ancient Roman history before considering first the atrium and then the interior of Old St. Peter's to explain renovations since the time of Constantine. Within this structure reminiscent of guidebooks, Fontana digressed infrequently and briefly to discuss a design element more generally – for instance, devoting a few pages to roof construction at the end of Book 2[23]. Because of Fontana's nearly exclusive focus on St. Peter's and its site, one could wonder to what extent *Tempio Vaticano* could, in fact, have offered effective instruction about architectural design. Fontana's basic approach of surveying site history and then studying building design admittedly echoed teaching techniques at the Accademia di San Luca. Across his letter to the reader introducing the *Discorso… sopra…il Ponte Sena-torio*, Fontana explained how Vespignani had written the text of that volume to be read in the "Academia di Architettura", but Fontana had persuaded him to have it printed accompanied by Fontana's illustrations[24]. As did Fontana in *Tempio Vaticano*, Vespignani surveyed ancient Roman site history before discussing the renovations to the Ponte Senatorio recommended by both Fontana and himself. Consequently, readers of the *Discorso* could infer, Vespignani's didactic text instructed not only students of architecture but also other readers interested in building design. While *Tempio Vaticano* followed the same structure, it was significantly longer than Vespignani's brief text, and readers had to wait patiently – for 100 pages – before Fontana's first digression to architectural design occurred in the pages on roof construction at the end of Book 2. In contrast, Vespignani devoted merely a couple pages to ancient Roman history of the Ponte Senatorio. There was the risk, then, that readers would have lost their focus on architectural instruction when they reached Fontana's analysis of the St. Peter's complex. Fontana himself even seems to distract readers from this focus since his first illustration as well as the engravings of his initial book on the St. Peter's complex (Book 3) offered little opportunity for intensive building analysis. Before one reads even a page of the text following Fontana's introductory chapters, one sees a site plan of the Vatican area in ancient Rome. Across this plan, Fontana filled the outlines of all buildings, except for the Temple of Mars, with abstract stippling and delineated the craggy outcroppings of the surrounding hills with illusionistic shading (fig. 1). Con-sequently, one seems invited to survey curiously rather than analyze in detail and also to admire since Fontana included the pictorial illusion of the surrounding hills; one could, for instance, compare admiringly the super-imposed Circus of Nero and St. Peter's – the comparison that Fontana himself raised in his first introductory chapter. To Fontana's seventeenth-century readers, this engraving could have seemed an explicit turn away from close architectural analysis since it contrasted so sharply with an earlier image superimposing the plans of Old St. Peter's and St. Peter's. In 1590, Tiberio Alfarano had superimposed these two plans and had filled both with architectural details; Padredio and Falda and then Costaguti republished this plan in their volumes[25]. Fontana, on the other hand, elided these architectural details and set St. Peter's amidst ancient Roman buildings to direct the attention of his readers to larger-scale questions, the relationship of St. Peter's to the Vatican topography and to a longer chronological sweep. In Book 3, where Fontana began his discussion of seventeenth-century St. Peter's, he offered repeated visual and textual cues to evoke the reader's admiration. Since Fontana was discussing the transportation of the obelisk to its Vatican site, the student of architecture might have expected to find lengthy textual analysis and precise illustration of the necessary machines; such technical knowledge, after all, was a topic of architectural expertise stretching back to

In alto, da sinistra: 5. *C. Fontana,* Il Tempio Vaticano e sua origine, *Rome 1694, p. 127. This image is reproduced by permission of The Huntington Library, San Marino, California.* 6. *C. Fontana,* Il Tempio Vaticano e sua origine, *Rome 1694, p. 299. This image is reproduced by permission of The Huntington Library, San Marino, California.* A destra: 7. *G. Barozzi da Vignola,* Regola delli cinque ordini d'architettura, *Rome 1563, p. XIII, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University.*

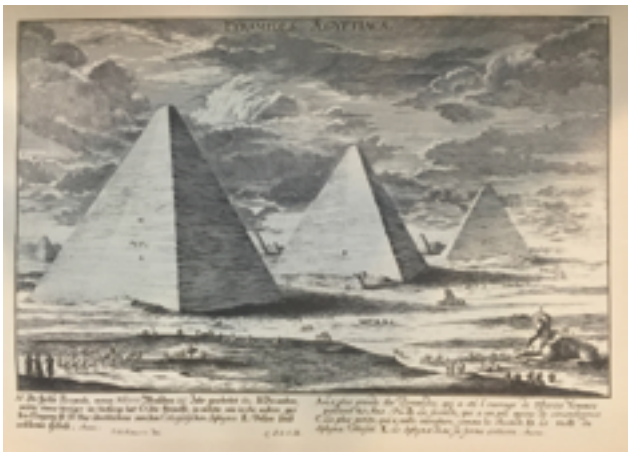
Book 10 of Vitruvius[26]. Fontana, however, invoked wonder as a primary criterion and turned to the perspective which he had sharply criticized for its "deception" in his introductory chapters. He remarked, for instance, that Domenico Fontana had undertaken a "wondrous task" by transporting the Vatican obelisk and that it was a "wondrous thing" to observe how workers and horses were coordinated in raising the obelisk after it was moved to the Vatican[27]. Accompanying Fontana's text is a sequence of illustrations where obelisk and scaffolding often tower over tiny people and horses (fig. 2). One cannot even use geometrical constructions of perspective to estimate the proportions of obelisk and scaffolding since both appear out of scale with workers and spectators[28]. Consequently looking and admiring, Fontana's seventeenth-century readers could have recalled similar engravings in Giovanni Battista Falda's *Il nuovo teatro* published explicitly in the context of admiration, a concept that had wonder at its etymological roots[29]. Falda explained in his dedicatory letter to Alexander VII how "everyone admires" the numerous structures and renovations which the pope had commissioned throughout Rome, and, like Fontana, he then depicted buildings towering over small spectators[30] (fig. 3). To some degree, as Fontana explained, he used perspective because he copied the illustrations from Domenico Fontana's rare *Della trasportatione dell'Obelisco Vaticano* to make them more accessible[31]. Yet the perspectival scenes in Book 3 were more than historical accident since Carlo Fontana revised Domenico Fontana's illustrations to create more plausible scenes and employed perspective for a new illustration[32] (figg. 2, 4). In his first illustration depicting the transport of the Vatican obelisk, Domenico Fontana had shown workers and horses laboring at the pulleys and on the scaffoldings while watched by spectators. Above this scene was an allegorical figure and a small-scale view of the parts of a pulley. Carlo Fontana, however, removed the allegorical figure and placed the pulley parts in an independent illustration so that his readers saw the obelisk scene alone with merely a furling paper to identify the event. On the full-page illustration which he used for the pulley parts, moreover, Fontana filled nearly the entire page with perspectival renderings (fig. 5). He echoed Domenico Fontana's illustration with his illusionistic delineation of pulley parts and then added two registers where the mechanism turned by horses was depicted twice in perspective as well as in a flattened plan and profile. Even a potentially technical illustration is thus presented in the deceptive perspective evocative of an admiring reader. Yet despite evoking awed admiration, Fontana nevertheless offered repeated cues for a focus on architectural analysis. He included numerous plans, sections, and elevations from which readers could measure various design elements. In Book 5 on St. Peter's, Fontana even echoed the especially precise engravings of treatises like Giacomo Barozzi da Vignola's *Regola delli cinque ordini d'architettura* by including small profiles of particular details with measurements noted (figg. 6-7). Also in Book 5, Fontana isolated his

discussion of architectural elements from all description of the furnishings inside St. Peter's. Earlier architectural authors had occasionally mentioned interior decoration alongside discussion of building design; for instance, across Book 2 of his *I quattro libri*, Andrea Palladio noted statues, stucco designs, and frescoes inside his palaces and villas[33]. After analyzing the dome of St. Peter's, in contrast, Fontana returned to the entrance of St. Peter's for a discrete tour of paintings, sculptures and altars and employed rhetorical techniques familiar from guidebooks. Chapters now included "narrative" in their titles, used the passive voice to imply a viewer in situ with verbs including «are found» and «is seen», and had no illustrations[34]. Likewise, for example, Torrigio's *Le sacre grotte vaticane* included no illustrations and contained passive statements such as «14 small marble steps are descended» at the entrance to the grottoes[35]. By thus isolating architectural analysis, Fontana arguably focused his reader yet more intensively on architectural analysis than had even previous authors. In addition to observing these cues, Fontana's readers also knew that intensive study and wonder were not necessarily as disparate as they appeared from guidebooks and architectural treatises. Wonder could prompt both stupefied admiration and a more restrained curiosity with which one investigated one's surroundings[36]. Half a century before Fontana published *Tempio Vaticano*, René Descartes explained in his *Passions of the Soul*, «Wonder is a sudden surprise of the soul which makes it tend to consider attentively those objects which seem to it rare and extraordinary»[37]. When one sees an unexpected object, one is surprised and so motivated to examine it further. From Aristotle's *Metaphysics*, well-educated readers realized too that wonder, in fact, was the starting point of philosophy – of all attempts to reason about the world[38]. Only if one was inordinately surprised, Descartes asserted, did «the entire body remain immobile […] and […] incapable of […] acquiring a more specific knowledge of it [the object]»[39]. Already in the early seventeenth century, Vincenzo Scamozzi had included two brief chapters on the «stupendous and marvelous» buildings of the ancient Greeks and Romans in Book 1 of his *L'idea della architettura universale*[40]. Yet, in contrast to Fontana's extended discussion of St. Peter's, these chapters merely offered brief surveys – short paragraphs – on specific buildings and building types[41]. By the 1690s, however, Fontana's readers experienced repeatedly a dissolving boundary between even stupefying wonder and rational study of the world[42]. Previously, sensory observation of rare or extraordinary objects and events had been isolated to the idiosyncratic discourse of natural magic, as Scholastic philosophers both claimed that statements from authoritative authors – rather than observations by the fallible senses – were the appropriate bases for arguments and considered wonder the response of ignorant individuals[43]. In his late sixteenth-century *Magia naturalis*, for instance, Giovan Battista Della Porta entitled his first chapter «Of the causes of wondrous things» and discussed surprising physical events, including the production of birds from rotting wood[44]. During the late seventeenth century, on the other hand, one learned about one's world through unprecedented experiences that often sparked wonder. Not only did empirical scientists emphasize the senses rather than authoritative books but they employed the effects once assigned to natural magic. Just as Della Porta had explained how a concave lens could enlarge far distant objects, scientists from the early seventeenth century used the telescope to magnify planets, satellites and other phenomena of the sky[45]. And increasingly after mid-century, any interested wealthy individual could purchase both microscope and telescope to observe firsthand such surprising sights[46]. The very experience of using telescope and microscope, moreover, could prompt surprise and wonder, for one no longer relied on the same sensory processes. One usually touched and looked at an object to receive complementary sensory data, for example seeing and feeling the hard edge of a cube. With a microscope, however, one often touched the microscope to adjust its focus by turning its tube and saw surfaces imperceptible to one's hands[47] (fig. 8). Even those who did not use telescopes and microscopes were still well aware of these surprising discoveries and experiences

8. *Italian compound microscopes, 2nd half of the 17th century, Science Museum/Science & Society Picture Library (UK). The smallest microscope is an example of the screw-barrel type manufactured by the Bolognese and Roman craftsman Giuseppe Campani.*

from mid-century. Scientific societies, including the Accademia Fisicomatematica in Rome and the Accademia deli Cimento in Florence, were founded to foster debate beyond university circles and included well-educated elite as well as intellectuals. Simultaneously, journals were established to circulate discoveries once spread via letters and ephemeral pamphlets. One could peruse the English *Philosophical Transactions of the Royal Society*, the Italian *Giornale dei letterati*, the French *Journal des sçavans*, and the German *Acta eruditorum*[48]. Scientists too used books to engage in debate; across merely three years from 1659 to 1661, Christiaan Huygens and the Roman lens-maker Eustachio Divini (in texts written by the French Jesuit Honoré Fabri) published four books on whether another satellite existed for Saturn[49]. Connections among wonder, scientific investigation, and close sensory study, in fact, became explicit across these publications. When Giovanni Ciampini described the microscopes and other optical devices tested at the Accademia Fisicomatematica during 1686, he opened his *Nuove inventioni di tubi ottici* with precisely this blend of study and wonder[50]. Before the invention of the microscope, he claimed, humans were «blind for not seeing what was beneath their eyes» – oblivious to the minute topographies in the surfaces around them. Only sentences later, he observed that the microscope produced «wondrous effects» by revealing these topographies[51]. One was astonished by unexpected sights, but such «wondrous effects» were more dependable knowledge than anomalies of natural magic. When one thus relied on the wonders that one observed, one had – somehow – to assure that the fallible senses did not mislead. Seventeenth-century scientists continued to worry about errors by the senses, and microscope and telescope offered precisely the unique experiences distrusted by Scholastic philosophers. An experience could not be believed, Scholastics argued, unless it could be verified by more than one individual; but only one person could look through telescope or microscope and an event might or might not repeat itself[52]. Observers of a comet might see different characteristics from different places, and those who did not observe the comet would simply have to believe the reports that they heard since the comet would not reappear. To mitigate this risk inherent to empirical investigation, those who used telescope and microscope carefully considered how to manipulate human perception. Corresponding about testing telescopes in Florence during November 1664, Lorenzo Magalotti and Paolo Falconieri discussed how to prevent the human intellect from distorting what they saw on the cards used to test the telescopes. From Rome, Falconieri explained to Magalotti that the cards should contain random groupings of letters so that one's mind did not trick one into seeming to see words clearly despite blurry letters. He averred, «it cannot be denied that the intellect aids the eye»[53]. When one looked at cards with random groups of letters, the intellect could not intervene because one could not recall similar groups of letters to aid one's comprehension; one's eyes were isolated to become the sole source of understanding, and so one simply looked. By thus isolating the eyes, Magalotti and Falconieri were reflecting on broader debates about human perception as scientists rethought the human body itself in terms of empirical data. Since Aristotle, philosophers had outlined a general process of human comprehension: one perceived objects or events because sensory stimuli from an object or event acted on one's senses and one's mind then extrapolated an abstract essence, or nature. In sight, light changed one's eyes, and one's mind extracted an intangible image from this change before deriving its essence[54]. Yet it was unclear how the human body performed the steps of this comprehension; somehow light changed one's eye, and somehow one's mind determined the object's essence. Seventeenth-century philosophers and scientists traced out the physical changes underlying human comprehension. Marcello Malpighi (who, like Fontana, belonged to the Accademia degli Arcadi) outlined, for instance, the usual mechanistic analysis in his study of the human brain: «when a slight movement occurs in the outer sense organs […] a tremor necessarily occurs in the nerves themselves, and then at the other end, where they are arranged and stretched» in the brain[55]. One saw because light rays moved the fibers of one's eyes, and the nerves crisscrossing one's body conveyed this "tremor" to one's brain. From the senses to the brain, one's body was a conduit for the impressions of the external world, and the senses, where these impressions began, were inescapably at the root of human knowledge. To well-educated readers, consequently, Fontana logically inverted the usual structure of the architectural book to stress the physical particularities of a single building. If the sensory impact of objects was the primary catalyst of human reactions, then a key question in designing a building was how it could evoke the desired response from a viewer. Within *Tempio Vaticano* itself, Fontana's readers found explicit confirmation of this newly important design criterion. While previous authors had alluded to the psychological effect of buildings and to the health engendered by site and structure, Fontana emphasized what and how one saw in and around St. Peter's. In his *De re aedificatoria*, Alberti had explained that an especially beautiful building could halt an approaching enemy by evoking immobilizing awe, while Vincenzo Scamozzi had asserted that a well-lit interior would create healthy and happy occupants[56]. Discussing Piazza San Pietro in Book 4 of *Tempio Vaticano*, on the other hand, Fontana criticized Bernini's orientation of the oval because it limited what one could see when standing in the oval space of the piazza. Ancient Romans had always placed the ovals of their theatres along the entrance axis so that everything could be seen but, in Piazza San Pietro, «from the beginnings of the porticoes that are attached to the corridors, a good part […] remains hidden» and thus «seeing the loggia from which the pope gives his blessing, is impossible for the people [in the piazza]»[57]. If one stood in the square area outlined

by the corridors, one could see the Benediction Loggia since the corridors framed the façade of St. Peter's. Within the area set off by the curved colonnades, however, one could see the Loggia only from the center of the oval. Standing closer to either colonnade, one would see simply the colonnades and fragments of the façade. St. Peter's should have been designed, Fontana implied, so that the building's uses and its viewer's experience were carefully harmonized. Absent from Fontana's account are comments on psychological effects like those noted by Alberti and Scamozzi; the viewer simply looks around and notices. As did Malpighi and other mechanistic scientists and philosophers, therefore, Fontana isolated the physical process of human comprehension by emphasizing the eyes; he transformed that process into a new basis for building design. Fontana, however, was arguing more for a recasting than wholesale overturning of established architectural theory and design. Like earlier architectural authors, he mentioned the viewer only briefly. In merely a few other instances did he digress from his focus on building history, measurements and structure to discuss the viewer: when he praised the gardens and mountains that viewers could see through and above the Piazza San Pietro colonnade, when he described how the columns of the colonnade sometimes did and sometimes did not appear aligned, and when he explained how windows should be placed high on a wall to avoid blinding viewers with their brilliant light in Book 5[58]. Across *Tempio Vaticano*, instead, Fontana showed his readers how to recast familiar design questions to take into account a sensory-dominated viewer. For example, questions about a building's site – the issue that Fontana addressed in his first illustration – had been essential to discussions of building design since Vitruvius, reiterated by authors from Alberti to Gioseffe Viola Zanini[59] (fig. 1). Fontana rethought this issue by asking his reader to focus on the topographical and historical particularities of a single site across centuries; he showed illusionistically the surounding hills in his illustration and delved deep into the Vatican's site history across Books 1 and 2. In Book 5, readers would likewise have recognized Fontana's stress on measurements as an echo of the familiar emphasis on building proportions. But, again, Fontana inserted these measurements into an awareness of physical and historical particularity, prefacing Book 5 with chapters on the best place from which to view St. Peter's and a historical discussion of the popes involved in designing St. Peter's[60]. The building, from its site to its proportions, became less a design developed from general principles than an assemblage of particular moments and experiences. For Fontana and his readers, a structure was insistently physical, adapted by architects across time and triggering responses from viewers through its sensory stimuli. The members of the Accademia degli Arcadi, then, welcomed Fontana into their midst because his *Tempio Vaticano* not only participated in widespread scientific and philosophical debate but innovatively



9. J.B. Fischer von Erlach, Entwurff einer historischen Architectur, *Vienna 1721, tav. IV. Reprint, The Gregg Press Ltd, 1964.*

inserted into these debates the internationally prominent St. Peter's. Although Fontana did not pursue the literary aspirations of the other Arcadians, he nevertheless appeared to share the broader intellectual interests held by Rome's well-educated elite. Nor was *Tempio Vaticano* simply an expensive volume that appealed to well-educated patrons; rather, it marked a broader shift in architectural theory and design. Not only did architects purchase Fontana's volume but they echoed his emphasis on physical particularity and sensory experience. Johann Bernhard Fischer von Erlach, who owned a copy of *Tempio Vaticano* and who would have been familiar with Fontana after working for the Schor family in Rome from 1654 to the early 1680s, likewise turned to single buildings, history, and wonder when he published his *Entwurff einer historischen Architectur* in 1721[61]. In his preface, Fischer von Erlach asserted that he offered designs both for curious patrons and for practicing architects, yet his readers perused a volume seemingly adapted even more than *Tempio Vaticano* to curious admiration[62]. For Fischer von Erlach offered a global array of buildings, from Europe to China and Persia, and gave little hint about how they were relevant to seventeenth-century architectural design. His text merely described building history and some design features, while his illustrations were often perspectival renderings that evoked more spatial illusion than precise measurement. At the very beginning of his book, for instance, readers found the Seven Wonders of the World, and the Egyptian pyramids loom up in one engraving as if one were walking among them (fig. 9). Again, however, this blend of wonder, sensory perception, and architectural instruction found popularity, for *Entwurff einer historischen Architectur* was translated into English during 1737, less than two decades after its first publication[63]. Even when other architects continued to stress general design principles, they rethought these tenets through the viewer's experience. In his *Livre d'architecture* of 1745, the French Germain Boffrand

included only one illustration of the five Orders: a two-page spread showing superposed columns with dotted lines stretching back to a human eye[64]. Earlier architects had followed Vitruvius in considering how one adapted the proportions of superposed columns to the fallibilities of the human eye merely as an exception and addendum to the usual proportions of the Orders. Boffrand, however, discussed only how the proportions of superposed columns should be adapted for the human eye and focused his readers on this claim by inserting the human eye into his illustration[65]. At the turn of the eighteenth century, *Tempio Vaticano* was a seemingly anomalous inversion of the usual architectural treatise that, equally strangely, placed wonder at the heart of architectural design. Yet by thus blending wonder with an emphasis on physical particularity, Fontana paradoxically assured the architectural instruction that he seemed to offer and then undermine. For he transformed his architectural book into an echo of the empirical methods of investigation used by contemporaneous scientists so that building design was in line with the approaches and questions employed to investigate the physical world of which buildings were a part. Looking through microscope or telescope, one zoomed in to view specific details, was surprised at what one saw, and then learned details on which to ground more general knowledge. Likewise, Fontana showed his reader the complex of St. Peter's in exhaustive detail for nearly 500 pages and asserted that these details would at once awe readers and instruct them about architectural design at large. *Tempio Vaticano* earned widespread acclaim from both well-educated patrons and architects because it injected into architectural design and theory the debates about human perception that were of increasing concern for patrons when experiencing the physical world and therefore also when designing spaces of that environment.

Note

1 Buagni published Francesco Leone's *Infermità morte, e funerale della Real Maestà di Cristina Alessandra Regina di Suezia* in 1689. For an overview of Buagni's publications between 1689 and 1694, see the WorldCat list: http://www.worldcat.org/search?q=giovanni+francesco+buagni&fq=dt%3Abks&dblist=638&qt=first_page.

2 «non sembri strano ad alcuno…cose, le quali paiono totalmente distratte da quello, che habbiamo promesso di fare» (C. Fontana, *Il Tempio Vaticano e sua origine*, Roma 1694, Proemio). All trans. from Italian by the author.

3 C. Padredio, G.B. Falda, *Descrittione fatta della chiesa antica e moderna di S. Pietro*, Roma 1673; G.B. Costaguti, *Architettura della Basilica di S. Pietro in Vaticano*, Roma 1684; C. Thoenes, *Biblioteca petriana*, in *Il Tempio Vaticano 1694: Carlo Fontana*, ed. a cura di G. Curcio, Milano 2003, pp. xxiii-xxv.

4 On 21 May 1691, the Congregazione debated Fontana's request for money to purchase the paper needed for *Tempio Vaticano*. H. Hager, *Osservazioni su Carlo Fontana e sulla sua opera del* Tempio Vaticano *(1694)*, in *Il barocco romano e l'Europa*, a cura di M. Fagiolo e M.L. Madonna, Roma 1992, p. 87. G.C. Vespignani, *Discorso di Monsignor Gio: Carlo Vespignani sopra la facile riuscita di restaurare il Ponte Senatorio hoggi detto Ponte Rotto*, Roma 1692.

5 C. Fontana, *Utilissimo trattato dell'acque correnti diviso in tre libri*, Roma 1696; E. Coudenhove-Erthal, *Carlo Fontana und die Architektur des Römischen Spätbarocks*, Wien 1930, p. 64; G. Bonaccorso, *L'architetto e le collaborazioni letterarie: Carlo Fontana, Francesco Posterla e Carlo Vespignani*, in *Studi sul Fontana. Una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco*, a cura di M. Fagiolo e G. Bonaccorso, Roma 2009, p. 155.

6 G.M. Crescimbeni, *Notizie istoriche degli Arcadi morti*, 3 voll., Rome 1720, II, p. 349; Bonaccorso, *L'architetto e le collaborazione*, cit., p. 147.

7 "il buon gusto", G.M. Crescimbeni, *Storia dell'Accademia degli Arcadi istituta in Roma l'anno 1690*, London 1804, p. 5. M.T.A. Graziosi, *L'Arcadia: trecento anni di storia*, Roma 1991, pp. 9-30; S.M. Dixon, *Between the Real and the Ideal: The Accademia degli Arcadi and Its Garden in Eighteenth-Century Rome*, Newark 2006, pp. 12-14. An overview of the Arcadians is offered by the biographies in Crescimbeni, *Notizie storiche*, cit.

8 Only Giuseppe Montani, who was both an artist and a poet, was elected before 1694 – in 1691 (Crescimbeni, *Notizie storiche*, cit., III, pp. 63-4; Bonaccorso, *L'architetto e le collaborazioni*, cit., p. 147).

9 On the Accademia's methods of election, see Crescimbeni, *Storia dell'Accademia*, cit., pp. 14-16.

10 Coudenhove-Erthal, *Carlo Fontana*, cit., pp. 86-7.

11 G. Curcio, *Premessa*, in *Tempio Vaticano*, ed. a cura di G. Curcio, cit., p. xv.

12 F.M. Torrigio, *Le sacre grotte vaticane nelle quali si tratta di Corpi Santi, Sepolchri de' Pont. Imperatori, Rè, Cardinali, Vescovi, Chiese, Statue, Imagini, Inscrittioni, Epitaffij E d'altre cose memorabili sì dentro Roma, come fuori*, Roma 1639; G. Teti, *Aedes Barberinae ad Quirinalem*, Roma 1642; C. Baglione, *Del «Sagre grotte vaticane» e «Del vacuo, chiamato Confessione dentro il Tempio, avanti il Ciborio»*, in *Tempio Vaticano*, ed. a cura di Curcio, cit., p. cxcvii.

13 Fontana, *Tempio Vaticano*, cit., pp. 2, 4.

14 «il più mirabile», «con il suo magnifico, & augustissimo composto reca à tutto il Mondo stupore», Ivi, pp. 4, 5.

15 «Le Maraviglie […] di Roma […] hanno fatto stupire quelli, che ne sono stati spettatori di vista», G. Severano, *Memorie sacre delle sette chiese di Roma e di altri luoghi, che si trovano per le strade di esse*, Roma 1630, p. 3r.

16 Fontana, *Tempio Vaticano*, cit., p. 2.

17 «più volentieri», «le notizie, e segreti della Architettura», *Ibidem*.

18 «il tedio à tanti Studenti, che per apprenderli, erano obligati à sottoporsi à travagli, & incommodi grandissimi», *Ibidem*.

19 «Piante, e Profili Geometrici», «le giuste dilatazioni, & altezze», Fontana, *Tempio Vaticano*, cit., p. 6; Hager, *Osservazioni su Carlo Fontana*, cit., p. 87.

20 «artificioso inganno», *Ibidem.*

21 Fontana, *Tempio Vaticano*, cit., pp. 7-12.

22 Severano, *Memorie sacre*, cit., pp. 1-267; G. Curcio-N.M. Grillitsch, *Il testo e le immagini: sulle fonte del «Tempio Vaticano»* in *Tempio Vaticano*, p. cviii; S. de Blaaum, *Dell'antica Basilica Vaticana demolita*, in Ivi, p. cxxxvi.

23 Fontana, *Tempio Vaticano*, cit., pp. 101-5.

24 C. Fontana, *Illmi. & Eccmi. Sigri.*, in Vespignani, *Discorso… Ponte Senatorio*, cit., pp. A2r-v; Bonaccorso, *L'architetto e le collaborazioni*, cit., p. 152.

25 Thoenes, *Biblioteca petriana*, cit., pp. xxiii-xxiv.

26 Vitruvius, *The Ten Books on Architecture* (trad. ingl. M. H. Morgan), New York 1960, pp. 281-319.

27 «maravigliosa impresa», Fontana, *Tempio Vaticano*, cit., p. 123.

28 H. Hager, *Carlo Fontana e il «Tempio Vaticano»*, in *Tempio Vaticano*, ed. a cura di G. Curcio, cit., pp. xxxiv-xxxv. For an example of a geometrical explanation of perspectival views of buildings, see D. Barbaro, *La pratica della prospettiva*, Venezia 1569, pp. 129-58.

29 «Ammirare» contains within it the Latin «mirari», meaning «to wonder».

30 «ciascuno [...] ammira», G.B. Falda, *Il nuovo teatro delle fabriche, et edificii, in prospettiva di Roma moderna, sotto il felice pontificato di N. S. Papa Alessandro VII*, Rome 1665, p. 2.

31 Fontana, *Tempio Vaticano*, cit., pp. 123-4; Hager, *Osservazioni su Carlo Fontana*, cit., p. 92; Hager, *Carlo Fontana*, cit., p. xxxviii.

32 G. Curcio, *Del trasporto dell'Obelisco Vaticano, e sua erezione*, in *Tempio Vaticano*, ed. a cura di G. Curcio, cit., pp. clxx-clxxi.

33 *The Four Books on Architecture* (trad. ingl. R. Tavernor-R. Schofield), Cambridge, MA 1997, esp. pp. 81, 88, 126, 130.

34 This sequence of chapters is Fontana, *Tempio Vaticano*, cit., pp. 393-406. «Si trova», «si vedono», Ivi, pp. 393, 395.

35 «si scende per 14. Scalini di marmo», Torrigio, *Le sacre grotte*, cit., p. 17.

36 J. Onians, «*I wonder…*»: *A Short History of Amazement*, in *Sight and Insight: Essays on Art and Culture in Honour of E.H. Gombrich at 85*, a cura di J. Onians, London 1994, p. 12; P. Fisher, *Wonder, the Rainbow, and the Aesthetics of Rare Experiences*, Cambridge, MA 1998, pp. 44-50; A. Marr, *Introduction*, in *Curiosity and Wonder from the Renaissance to the Enlightenment*, a a cura di R.J.W. Evans e A. Marr, Aldershot 2006, pp. 1-20.

37 R. Descartes, *The Passions of the Soul* (trad. ingl. S.H. Voss), Indianapolis 1989, p. 56.

38 J.V. Mirollo, *The Aesthetics of the Marvelous: The Wondrous Work of Art in a Wondrous World*, in *The Age of the Marvelous*, a cura di J. Kenseth, Hanover 1991, p. 67; L. Daston, K. Park, *Wonders and the Order of Nature, 1150-1750*, New York 1998, p. 111.

39 Descartes, *Passions of the Soul*, cit., p. 58.

40 «Stupende, e Meravigliose», V. Scamozzi, *L'idea della architettura universale*, 1615, 2 voll., reprint, Vicenza 1997, I, p. 61.

41 Ivi, pp. 59-64.

42 Daston-Park, *Wonders and the Order*, cit., pp. 13, 216.

43 P. Dear, *Discipline and Experience: The Mathematical Way in the Scientific Revolution*, Chicago 1995, pp. 23-4, 44-5; Daston-Park, *Wonders and the Order*, cit., p. 112.

44 G.B. della Porta, *Magia naturalis*, Hanovia 1619, pp. 51-2.

45 Ivi, pp. 554-555.

46 M. Daumas, *Scientific Instruments of the Seventeenth and Eighteenth Centuries* (trad. ingl. M. Holbrook), New York 1972, p. 3; M. Fournier, *The Fabric of Life: Microscopy in the Seventeenth Century*. Baltimore 1996; H.J. Zuidervaart, *The 'Invisible Technician' Made Visible: Telescope Making in the Seventeenth and Early Eighteenth-century Dutch Republic*, in *From Earth-Bound to Satellite: Telescopes, Skills and Networks*, a cura di A.D. Morrison-Low, S. Dupré, S. Johnston, G. Strano, Leiden 2012, p. 92.

47 C. Wilson, *The Invisible World: Early Modern Philosophy and the Invention of the Microscope*, Princeton 1995, p. 102.

48 D.B. Meli, *Thinking with Objects: The Transformation of Mechanics in the Seventeenth Century*, Baltimore 2006, p. 163; M.P. Donato, *Late Seventeenth-Century «Scientific» Academies in Rome and the Cimento's Disputed Legacy*, in *The Accademia del Cimento and its European Context*, a cura di M. Beretta, A. Clericuzio, L.M. Principe, Sagamore Beach 2009, pp. 151-64.

49 M.L.R. Bonelli-A. van Helden, *Divini and Campani: A Forgotten Chapter in the History of the Accademia del Cimento*, Firenze 1981, pp. 11-13.

50 Carlo di Napoli, listed as the author of *Nuovi inventioni di tubi ottici*, is a pseudonym for Giovanni Ciampini. M. Fazzari, *Incredibili visioni: Roma e i microscopi alla fine del '600*, in *From Makers to Users: Microscopes, Markets, and Scientific Practices in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, a cura di D. Generali e M. J. Ratcliff, Firenze 2007, p. 9.

51 «ciechi per non vedere quelche abbiamo sotto la vista», «maravigliosi effetti», C. di Napoli, *Nuove inventioni di tubi ottici dimostrate nell'Accademia Fisicomatematica Romana l'Anno 1686*, Rome 1686, p. 1.

52 Dear, *Discipline and Experience*, cit., pp. 47-8.

53 Bonelli-van Helden, *Divini and Campani*, cit., p. 71.

54 Aristotle, *De Anima (On the Soul)* (trad. ingl. H. Lawson-Tancred), London 1986, p. 175; G. Hatfield, *The Cognitive Faculties*, in *The Cambridge History of Seventeenth-Century Philosophy*, 2 voll., a cura di D. Garber e M. Ayers, Cambridge 1998, II, pp. 956-7.

55 Crescimbeni, *Notizie storiche*, cit., III, pp. 38-42; Fournier, *Fabric of Life*, cit., p. 114.

56 L.B. Alberti, *On the Art of Building in Ten Books* (trad. ingl. J. Rykwert, N. Leach, and R. Tavernor), Cambridge, MA 1988, p. 156; Scamozzi, *L'idea della architettura*, cit., I, p. 321.

57 «da'principij di questi Portici che s'attacano a' Corridori […] resta nascosta buona parte», «viene impedito il vedere al Popolo la Loggia, dalla quale il Sommo Pontefice dà la benedizione», Fontana, *Tempio Vaticano*, cit., p. 183. See also Ivi, pp. 183-4, 187.

58 Fontana, *Tempio Vaticano*, cit., pp. 183-184, 187, 303.

59 Vitruvius, *Ten Books*, cit., pp. 17-32; Alberti, *Art of Building*, cit., pp. 8-18; G.V. Zanini, *Della architettura di Gioseffe Viola Zanini*, 1629, reprint, Vicenza 2001, pp. 168-219.

60 Fontana, *Tempio Vaticano*, cit., pp. 243-50.

61 J.B. Fischer von Erlach, *Entwurff einer historischen Architectur*, Wien 1725; E.G. Dotson, *J.B. Fischer von Erlach: Architecture as Theater in the Baroque Era*, New Haven and London 2012, pp. 19-21.

62 Fischer von Erlach, *Vorrede*, in *Entwurff einer historischen Architectur*, cit., unnumbered pages.

63 J.B. Fischer von Erlach, *A Plan of Civil and Historical Architecture* (trad. ingl. T. Lediard), London 1737.

64 G. Boffrand, *Livre d'architecture*, Paris 1745, Pl. 1er.

65 Ivi, pp. 33-40.

Una restituzione in senso inverso: il progetto di Carlo Fontana per il Colosseo

Erik Wegerhoff

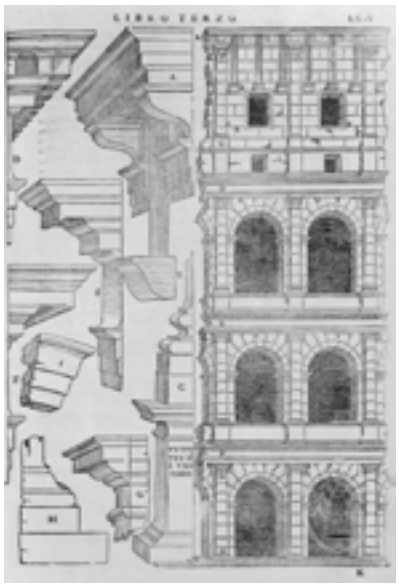
La sezione del Colosseo con il progetto di Fontana per una chiesa si presenta come una messinscena tipicamente "barocca": con i suoi drammatici contrasti fra la cavea fatiscente dell'antico anfiteatro e la perfetta struttura del nuovo inserimento architettonico, fra un prodotto della cultura pagana e uno della cultura cristiana, fra una linea determinata, marcata e spiccata del nuovo progetto e le vaghe e tremule linee dei manufatti antichi (fig. 1). Tuttavia, è stato Hellmut Hager, nel suo fondamentale articolo pubblicato nel 1973 nel *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, a mettere in luce le tantissime relazioni fra il nuovo e l'antico edificio. Nell'alzato, la chiesa fa molteplici riferimenti al suo vicino antico, e nella pianta si può vedere come la geometria per la costruzione dell'ellisse che determinava l'edificio antico determina anche l'aggiunta di Fontana[1]. Comunque, il progetto di Fontana si dovette inserire non solo nel contesto architettonico, ma anche in un contesto letterario. Pubblicato come libro nel 1725, il nuovo tempio si inserisce anche nei contesti della propaganda cattolica. Infatti, a partire dal tardo Cinquecento, una lettura ecclesiastica attribuì all'Anfiteatro Flavio un nuovo significato, quello di luogo di martirio. Nel seguente testo si prende in esame lo sviluppo di questi due contesti, architettonico e pubblicistico, e si dimostra come possa, una chiesa all'interno del Colosseo, offrire una risposta a entrambi.

Il contesto architettonico

Già ammirato nel Medioevo – «molt haut […] de grant biauté et aornez de diverses cavernes», scrive un anonimo autore francese nel Duecento – il Colosseo entra nel canone dell'architettura con i trattati di Filarete (1460) e di Francesco di Giorgio Martini (1480)[2]. Conserviamo dettagliatissimi alzati e sezioni di mano di Giuliano da Sangallo (1513)[3]; ma è solo nel 1540, con il *Terzo libro* di Sebastiano Serlio, che il Colosseo appare finalmente in un'opera a stampa[4] (fig. 2). L'anfiteatro diventa ora un vero e proprio trattato costruito dell'architettura, grazie alla sua straordinaria qualità di esibire contemporaneamente tutti e tre gli ordini delle colonne in uno stato di quasi perfetta conservazione. Come tale è presentato continuamente nei trattati, non da ultimo nei *Discorsi sopra l'Antichità di Roma* di Vincenzo Scamozzi (1582) e nella sua *Idea della architettura universale* (1615)[5].

Se il Colosseo gode di un particolare successo nella teoria, la prassi dell'architettura rinascimentale che si ispira alla famosa facciata quasi non si può ricapitolare – dalla pressoché grafica facciata del Palazzo Rucellai[6] fino a edifici che assumono pressappoco la massa dell'originale, come la Loggia delle benedizioni di San Marco di Francesco del Borgo[7]. Un'eco del successo del Colosseo si trova nelle descrizioni e nelle guide di Roma, più o meno erudite, più o meno originali, ma sempre elogiative, sia della facciata che dell'organizzazione dell'auditorio. Questo vale per le opere di Flavio Biondo (prima ed. 1471), di Andrea Fulvio (prima ed. 1527) o di Bartolomeo Marliani (prima ed. 1534), quanto per una guida anonima riedita tante volte come *Le cose maravigliose del'alma città di Roma*, secondo la quale il Colosseo è «una machina che certo in tutto il mondo non ne uedrete mai un altro cosi fatto, anchora che quello di Verona sia bello, pur questo è di marauigliosa & infinita fabrica»[8].

1. *C. Fontana*, Pianta dell'Anfiteatro come di presente si troua con l'Edifitio templare che si propone da ergersi, particolare della sezione, *da C. Fontana*, L'Anfiteatro Flavio, descritto e delineato dal cavaliere Carlo Fontana, *Den Haag 1725, p. 162v; riproduzione digitale Bibliotheca Hertziana (http://lupa.biblhertz.it/terms).*



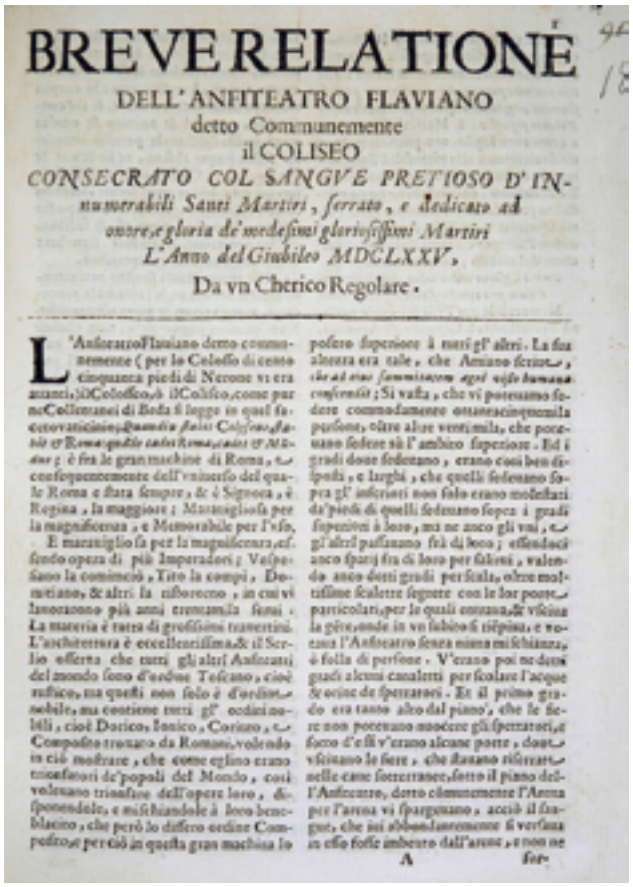
Da sinistra: 2. *S. Serlio, facciata del Colosseo, da* Il terzo libro di Sebastiano Serlio […] nel qual si figurano, e descrivono le antiquita di Roma, e le altre che sono in Italia, e fuori d'Italia, *Venetia 1540, p. LXIX; riproduzione digitale Bibliotheca Hertziana (http://lupa.biblhertz.it/terms).* Al centro: 3. *A. Tempesta,* Martiri interrati, *da A. Galloni, T*rattato de gli instrumenti di martirio, e delle varie maniere di martoriare vsate da' gentili contro christiani, *Roma 1591, p. 147; foto dell'autore.* A destra: 4. *G.B. Fiammeri, T. Ligustri,* Sant'Ignazio, *1599-1603, Roma, chiesa di San Vitale; foto dell'autore.*

Il contesto religioso

Ad ogni modo, né queste guide, né i trattati di architettura, riconoscono il Colosseo come luogo di martirio[9]. L'interpretazione del Colosseo come luogo di martirio, che impernia anche il progetto di Fontana, è un prodotto solo del tardo Cinquecento, impensabile senza la cultura romana controriformata e senza il risvegliato interesse per le testimonianze e i luoghi del primo cristianesimo. Uno dei primi esempi è la pubblicazione del *Martyrologium Romanum* del 1584. Qui, un gruppo di 260 cristiani trova la morte «ROMAE […] in amphitheatro»; una localizzazione confermata sei anni dopo dagli *Annales ecclesiastici* di Cesare Baronio[10]. L'autorità del nuovo e, da quel momento, anche unico martirologio ufficialmente riconosciuto[11], così come l'autorevolezza del suo autore, fanno sì che da quel momento in avanti la percezione sul Colosseo cambi radicalmente. Questo si vede anche nelle illustrazioni come quelle di Antonio Tempesta nel *Trattato de gli instrumenti di martirio* di Antonio Galloni del 1591 (fig. 3). Sebbene il *Trattato* non faccia menzione dei martiri nell'anfiteatro[12], le sue incisioni mostrano le più atroci torture inferte davanti al più bel fondale antico. Non sappiamo se l'autore abbia voluto rappresentare qui il Colosseo; certo è che gli somiglia molto. Ma è comunque evidente che l'antichità non è più un'epoca nella quale a un ideale architettonico debba necessariamente corrispondere un ideale etico. L'ideale etico alla fine del Cinquecento era non solo la venerazione, ma addirittura l'imitazione dei primi combattenti per Cristo. È quello che reclama Louis Richeôme dai giovani gesuiti[13] nella descrizione di un affresco a San Vitale (fig. 4), la chiesa del noviziato dell'ordine che mandava i suoi in tutto il mondo per patire un martirio moderno. Questo affresco costituisce la prima pittura nella quale il Colosseo figura come luogo di martirio. Il monumento antico si arricchisce qui di un nuovo e non più prescindibile significato: la visuale dell'osservatore si fissa sull'edificio solo dopo aver letto l'iscrizione – che, sia detto per inciso, assomiglia molto a quella del *Martirologio* – e aver guardato il supplizio di sant'Ignazio assalito dai leoni. Allo stesso tempo, nei *Tesori nascosti nell'alma città di Roma* di Ottavio Panciroli (1600) l'anfiteatro è rappresentato per la prima volta come luogo di martirio in un'opera organizzata secondo una sequenza topografica, non storico-ecclesiastica[14]. È un'interpretazione che si diffuse velocemente nelle guide di Roma del Seicento[15]. Una nuova verità era stata creata.

Prospettive contraddittorie

Questa nuova verità, comunque, entrava in una difficile relazione con l'altra percezione del Colosseo come ideale dell'architettura. La contraddizione è ovvia quando si legge il fondamentale testo sul Colosseo come luogo di martirio, la *Breue relatione* del Teatino Carlo Tomasi, pubblicato nel 1675 (fig. 5). Tomasi allestisce un vero bagno di sangue nel Colosseo; e secondo l'autore era proprio il luogo che contribuiva ai dolori delle vittime cristiane: «fù maggiore la barbarie de tiranni nel tormentare i Santi Martiri in questo luogo, che nel dar loro gl'istessi tormenti, e così maggiore la santità e gloria loro per l'ignominia del luogo, che per la pena delli tormenti»[16]. Comunque, lo stesso Tomasi, basandosi su Serlio, scrive che il Colosseo «è fra le gran machine di Roma, e consequentemente dell'vniuerso […] la maggiore», «Marauigliosa» ed «eccellentissima»[17]. La discrepanza che si manifesta nelle parole di Tomasi divenne un problema architettonico per Gian Lorenzo Bernini, allorché nello stesso Anno Santo 1675 gli fu chiesto di intervenire sull'anfiteatro. La reazione dell'architetto, tramandata solo da Tomasi, esprime benissimo la difficoltà nella quale Bernini (oppure qualunque altro architetto) dovette trovarsi con



BREVE RELATIONE
DELL'ANFITEATRO FLAVIANO
detto Communemente
il COLISEO
CONSECRATO COL SANGVE PRETIOSO D'IN-
numerabili Santi Martiri, serrato, e dedicato ad
onore, e gloria de' medesimi gloriosissimi Martiri
L'Anno del Giubileo MDCLXXV.
Da vn Cherico Regolare.

L'Anfiteatro Flauiano detto communemente (per lo Colosso di cento cinquanta piedi di Nerone vi era anzi, il Colosseo, ò il Coliseo, come par ne Collettanei di Beda si legge in quel fa- cetor vaticino, Quamdiu stabit Coliseus, sta- bit & Roma: quando cadet Coliseus, cadet & Ro- ma: e fra le gran machine di Roma, e conseguentemente dell'vniuerso del qua- le Roma è stata sempre, & è Signora, e Regina, la maggiore: Marauiglio sa per la magnificenza, e Memorabile per l'vso. E marauiglio sa per la magnificenza, ef- fetto opera di più Imperadori; Vespa- siano la cominciò, Tito la compì, Do- mitiano, & altri la ristorarono, in cui vi lauorarono più anni trentamila Ebrei. La materia è tutta di grossissimi travertini. L'architettura è eccellentissima, & il Ser- lio offerta che tutti gli altri Anfiteatri del mondo sono d'ordine Toscano, cioè rustico, ma questi non solo è d'ordine nobile, ma contiene tutti gl' ordini no- bili, cioè Dorico, Ionico, Corinto, e Composito trouato da Romani, volendo in ciò mostrare, che come eglino erano trionfatori de' popoli del Mondo, così volessero trionfare dell'opere loro, di- sponendole, e mischiandole à loro bene- placito, che però lo differo ordine Compo- sito, per ciò in questa gran machina lo posero superiore à tutti gl' altri. La sua altezza era tale, che Ammiano scrisse, che ad eius summitatem aegre visio humana conscendit; Si vuole, che vi potessero se- dere commodamente ottantacinquemila persone, oltre altre ventimila, che pote- uano sedere sù l'ambito superiore. Ed i gradi doue sedeuano, erano così ben di- sposti, e larghi, che quelli sedeuano so- pra gl' inferiori non solo erano molestati da' piedi di quelli sedeuano sopra i gradi superiori à loro, ma ne anco gli vni, e gl' altri passauano frà di loro; essendoci anco sparsi frà di loro per salire, valen- do anco detti gradi per sedia, oltre mol- tissime scalette segrete con le lor porte particolari, per le quali entrano, & vsciua la gente, onde in vn subito si ripiena, e vo- tata l'Anfiteatro senza niuna confusione, ò folla di persone. V'erano poi ne detti gradi alcuni canaletti per scolare l'acque & occise de spettatori. Et il primo gra- do era tanto alto dal piano, che le fie- re non potessero nuocere gli spettatori, e sotto d'esli v'erano alcune porte, doue vsciuano le fiere, che stauano riserrate nelle case sotterranee, sotto il piano dell'Anfiteatro, detto communemente l'Arena per l'arena vi spargeuano, accioò il san- gue, che iui abbondantemente si versaua in esso fosse imbeuto dall'arena, e non ne

A for-

5. C. *Tomasi*, Breue relatione dell'anfiteatro Flauiano detto communemente il Coliseo consecrato col sangue pretioso d'innumerabili santi martiri, serrato, e dedicato ad onore, e gloria de' medesimi gloriosissimi martiri l'anno del giubileo 1675, da vn cherico regolare, *Roma 1675*, *frontispizio*.

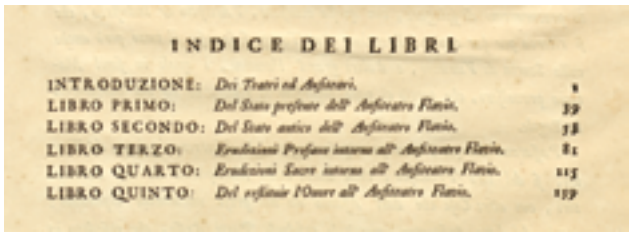
questo incarico. Secondo Tomasi, Bernini opinava «che questa era vn'opera degnissima e necessaria non solo per la deuotione à Santi Martiri, ma anco per la conseruatione d'vna machina che come mostraua la grandezza di Roma, così anch' era idea dell' architettura, che perciò bisognava non solo non toccare niente del vecchio ma ne anco nasconderlo»[18]. Sembra ovvio che qui segue la percezione del Colosseo dalla prospettiva artistica. «[V]n'opera degnissima e necessaria non solo per la deuotione à Santi Martiri, ma anco per la conseruatione d'vna machina» si deve tradurre nel senso che sarebbe una pessima idea trasformare l'edificio antico seguendo l'interpretazione cattolica, ma una buonissima conservarlo con una scusa religiosa. Questa posizione sembra essere stata troppo evidente per Innocenzo XI, che in seguito incaricò non Bernini, ma Carlo Fontana della trasformazione del Colosseo[19]. Nel suo progetto sviluppato prima e dopo il 1700, Fontana riuscì a riconciliare i contesti architettonici con quelli religiosi. Questa riconciliazione si può vedere come progetto architettonico altrettanto che pubblicistico.

Il libro e il riferimento all'edificio antico

In primo luogo, il focus del libro sull'edificio antico è stupendo. Pubblicato dopo la morte di Fontana nel 1725 da Isaac Vaillant a L'Aia, l'opera si presenta come se fosse un solo studio dell'edificio antico. Nessuna parola del titolo, *L'Anfiteatro Flavio, descritto e delineato dal cavaliere Carlo Fontana*, suggerisce un progetto di trasformazione. A riprova del fatto che questo non dipenda dalla pubblicazione *post-mortem* dell'opera, vi è il manoscritto che, pubblicato nel 2002 da Hellmut Hager e da lui datato al 1707-1708, porta lo stesso titolo[20]. In più, la prima menzione del libro, che si trova nell'ultima pagina dell'*Utilissimo trattato dell'acque correnti* del 1696 fra le «Opere [...] che tengo di già in pronto», nomina il libro *L'Istoria dell'Anfiteatro, e di tutt'i Teatri antichi, e loro magnificenze, con i Disegni, etc.*[21] – anche qui, nessun accenno al proprio intervento. Perfino nel *Proemio generale* del volume a stampa si promettono un testo su teatri e anfiteatri, disegni dello stato attuale dell'edificio e una ricostruzione, ma si tace sul progetto di trasformazione[22]. Così, l'opera si inserisce nella serie delle altre pubblicazioni dell'architetto dedicate alle grandi costruzioni nello Stato Pontificio, come il *Tempio Vaticano* (1694) oppure il già menzionato *Trattato dell'acque* (1696). Come ha mostrato Giovanna Curcio, in questo modo Carlo Fontana sapeva accreditarsi come uno dei principali artefici della sua epoca, mostrando un'erudizione basata su una conoscenza dettagliata della storia dell'architettura[23]. Ad ogni modo, il progetto per una chiesa nel Colosseo infatti si trova nel libro pubblicato nel 1725, ma solo nelle ultime dodici pagine di un volume di 171 (fig. 6). La struttura con introduzione e cinque «libri» (seppure modificata, ma ovviamente da Fontana stesso, nel passaggio dal manoscritto alla pubblicazione)[24] sembra costruita per riunire i due fili della lettura del Colosseo: dallo stato presente dell'anfiteatro (libro primo) si arriva al suo stato antico (libro secondo); le "erudizioni profane" (libro terzo) sono messe in parallelo a quelle "sacre" (libro quarto). Il libro quinto comunque è concepito in forma autonoma, come si vede anche dalla sua numerazione e, di conseguenza, riunisce queste storie parallele[25]. Non è un caso che il progetto di Fontana si trovi qui, come esemplare conclusione sia della storia del Colosseo sia dell'argomento esposto nel libro. L'ultima frase del primo capitolo del quinto libro spiega come questo procedimento s'integri nel mondo intellettuale dell'epoca: Fontana specifica infatti di presentare il suo progetto «per maggior Gloria di Dio, al qual Fine devono tendere tutte le nostre più studiose Operazioni»[26]. Sembra allora logico che la studiosa operazione del saggio sul Colosseo culmini nella presentazione di un progetto in onore di Dio.

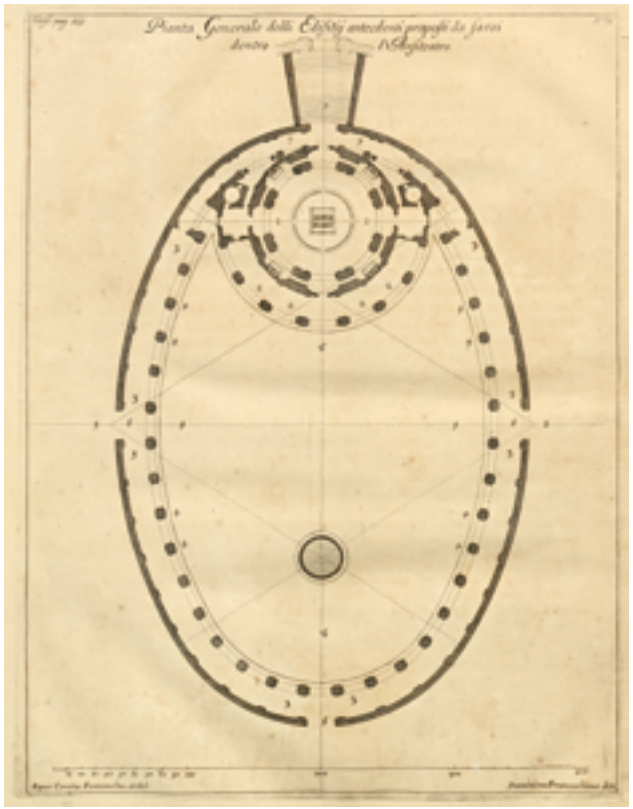
Il progetto architettonico

Il riferimento del nuovo progetto all'edificio antico è già stato spiegato da Hellmut Hager[27]. L'inserimento adotta proporzioni e punti della geometria dell'ellisse sulla quale è basato il disegno dell'anfiteatro[28]. Ad esempio, i centri dei due cerchi necessari per costruire l'ellisse servono a localizzare l'ingresso della nuova chiesa e la fontana (fig. 7); il diametro della chiesa equivale a un quarto del diametro dell'antica arena; l'organizzazione verticale dei nuovi edifici s'orienta ai piani dell'antica facciata (fig. 1)[29]. In questo senso, lo studio dell'edificio esistente può essere visto come preparatorio, anzi legittimante il progetto nuovo.



INDICE DEI LIBRI

INTRODUZIONE:	*Dei Teatri ed Anfiteatri,*	1
LIBRO PRIMO:	*Del Sito profano dell' Anfiteatro Flavio,*	19
LIBRO SECONDO:	*Del Sito antico dell' Anfiteatro Flavio,*	38
LIBRO TERZO:	*Erudizioni Profane intorno all' Anfiteatro Flavio,*	81
LIBRO QUARTO:	*Erudizioni Sacre intorno all' Anfiteatro Flavio,*	115
LIBRO QUINTO:	*Del restituir l'Onore all' Anfiteatro Flavio,*	159



Sopra: 6. *C. Fontana,* Indice dei libri*, da C. da C. Fontana,* L'Anfiteatro Flavio, descritto e delineato dal cavaliere Carlo Fontana*, Den Haag 1725, s.n.p.; riproduzione digitale Bibliotheca Hertziana (http://lupa.biblhertz.it/terms).* In basso: 7. *C. Fontana,* Pianta Generale delli Edifitij antecedenti proposti da farsi dentro l'Anfiteatro*, da C. Fontana,* L'Anfiteatro Flavio, descritto e delineato dal cavaliere Carlo Fontana*, Den Haag 1725, s.n.p.; riproduzione digitale Bibliotheca Hertziana (http://lupa.biblhertz.it/terms).*

Sopra: 8. *Tempio di Saturno, Foro, Roma; foto dell'autore.* In basso: 9. *C. Fontana, Sezione del Colosseo nell'antichità, da C. Fontana,* L'Anfiteatro Flavio, descritto e delineato dal cavaliere Carlo Fontana*, Den Haag 1725, tra pp. 78 e 79; riproduzione digitale Bibliotheca Hertziana (http://lupa.biblhertz.it/terms).*

Restituir

Questo Fontana presenta ai suoi lettori con il titolo *Del restituir l'Onore all'Anfiteatro Flavio* (fig. 6). Si trova proprio in questa scelta di parole una chiave per la comprensione del progetto. In un senso, "restituire" significa qui la restaurazione o il rifacimento del Colosseo come area sacra. Ciò corrisponde alle «erudizioni sacre» esposte nel quarto libro dove Fontana ammassa una lista impressionante di martiri, e scrive che perciò l'anfiteatro è «Degno […] d'esser sommamente venerato, come costumarono di fare i Christiani de' Secoli d'Oro della Chiesa». La supposta lunga tradizione di una venerazione cristiana è una pura finzione o *invention of tradition*[30], costruita comunque anche da altri autori ecclesiastici, ma spiega perché si tratta di una restituzione e non un'istituzione. Restituzione anche perchè la situazione attuale non corrisponde più alla sacralità del luogo, come Fontana illustra in una bellissima frase: oggi, nel Colosseo, scrive, si commettono «Laidezze» che «fanno arrossire la Candidezza di questo Foglio, ed obligano l'Innocenza d'una Penna sincera à tacerle»[31]. Ma *restituir l'Onore all'Anfiteatro Flavio* non significa solo proteggerlo contro tali profanazioni[32]. Anzi, nella parola "restituire" si può vedere un ulteriore riferimento all'antichità. In latino, *restituere* si usava per indicare la ricostituzione funzionale di un edificio, ma in forme architettoniche contemporanee. È quanto si vede ancora oggi – e si vedeva al tempo di Fontana[33] – nell'iscrizione sull'epistilio del Tempio di Saturno alle pendici del Campidoglio (fig. 8). Che Fontana si colleghi a questa antica concezione di *restituere*, imperniata però su una *pietas* adesso divenuta cristiana, si comprende bene dalle parole iniziali con cui descrive il suo progetto. Egli – scrive – vorrebbe «restituire al Popolo fedele lo Spicco di quelle Fabriche residuali, col Piano dell' antico Arenario, che servi di Strato à tanti Martiri, con Custodia d'un Muro estensivo nella Parte esteriore, che faccia una diffesa Circonvallazione per far restare illese quelle venerate Sacre Superficie, senza distruggere una minima Parte di quelle residuali Antiche Fabriche»[34]. Fontana

nomina i due elementi centrali del suo intervento nel Colosseo, alludendo inoltre alla sua duplice strategia di intervento, secondo una prospettiva architettonica e contemporaneamente religiosa. Se da un lato protegge le superfici esterne del Colosseo alzando un piccolo muro di cinta, essendo queste sacre non solo ai fedeli ma ancora di più agli architetti, il suo principale interesse è comunque l'interno dell'edificio antico, da lungo tempo in rovina (fig. 1). La ricostituzione dell'arena è la caratteristica centrale del progetto dell'architetto. Con il nuovo portico, l'antica arena («Letto mortale» dei martiri nelle parole di Fontana[35]) ridiventa leggibile. «La medesima Linea, che faceva divisione tra 'l Podio Regio, ed il Vacuo Arenario, divide li Portici del Cortile», si specifica nella descrizione della pianta corrispondente[36]. Realizzando il cortile nelle forme dell'antica arena, la restituzione dell'antico santuario ai fedeli diventa una sorta di ricostruzione dell'interno dell'anfiteatro. Come tale, è una restituzione in senso inverso. Fontana rende l'arena di nuovo percettibile, ma inverte il principio base dell'anfiteatro. Infatti nell'antichità cavea e arena erano due unità distinte oltre che diversissime, essendo l'una architettonicamente molto complessa e l'altra, al contrario, piuttosto debole. Ciò rifletteva l'indiscusso dominio del *populus* unito al suo imperatore sugli sconfitti nell'arena. Fontana era ben consapevole di questo squilibrio come principio guida dell'anfiteatro, come si vede in una magnifica incisione del suo libro (fig. 9), la sola di due pagine, con una dedica al papa, e intestata in latino. Con la concentrazione sull'arena, comunque, il nuovo progetto è un'esatta inversione di quello antico. Adesso, l'arena ricostituita domina la cavea rovinata. La facciata è lasciata intatta; l'edificio antico è confermato con l'orientamento alla sua geometria e l'esatta inversione della sua logica architettonica, rispondendo sia alle esigenze dell'interpretazione religiosa del Colosseo sia all'ammirazione dell'anfiteatro come «idea dell'architettura». Così, con il suo libro sul Colosseo come progetto di pubblicazione, con la struttura del libro, con la scelta delle parole e finalmente con il progetto stesso, Fontana riesce non solo a conciliare, ma letteralmente ad approfittare dei due contesti antagonisti.

Note

1 Questo testo è basato sulla mia tesi di dottorato che riguarda le reinterpretazioni e i riusi del Colosseo dopo l'antichità, pubblicata con il titolo *Das Kolosseum. Bewundert, bewohnt, ramponiert*, Berlin 2012. Ringrazio la Bibliotheca Hertziana, Istituto Max Planck per la Storia dell'Arte, per due anni prolifici come borsista. Inoltre ringrazio Maurizia Cicconi (Roma) e Lisa Abram (Monaco di Baviera) per l'attenta ed empatica correzione del mio pseudo-italiano. Hager sottolinea «con quanto tatto e con quanto rispetto» per l'edificio esistente Fontana disegnava il suo progetto, cfr. *Carlo Fontana: L'Anfiteatro Flavio. Edizione anastatica del manoscritto nel Museo di Roma*, ed. a cura di H. Hager, Roma 2002, p. IX. Hager giudica il progetto di Fontana nella sua relazione all'edificio antico: «[…] risulta evidente che il principio-guida nell'integrazione degli edifici nuovi non è nel senso di stabilire contrasti architettonici. Al contrario, il concetto della nuova chiesa è tutto pervaso da un atteggiamento conciliatorio», Ivi, p. XVIII. Vedi anche H. Hager, *Carlo Fontana's project for a church in honour of the ‚Ecclesia Triumphans' in the Colosseum, Rome*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 36, 1973, pp. 319-337.

2 D.J.A. Ross, *Les Merveilles de Rome. Two Medieval French Versions of the Mirabilia Urbis Romae*, «Classica et Mediaevalia», 30, 1969, pp. 617-665: 627. Il testo risale probabilmente alla seconda metà del Duecento, Ivi, p. 620. A. Averlino detto Il Filarete, *Trattato di architettura*, a cura di A.M. Finoli e L. Grassi, 2 voll., Milano 1972, I, pp. 336 segg. («teatro tondo») e II, tav. 66. Francesco di Giorgio Martini, *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare*, a cura di C. Maltese e L. Maltese Degrassi, 2 voll., Milano 1967, p. 275 e tav. 129.

3 C. Huelsen, *Il libro di Giuliano da Sangallo. Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424,* 2 voll., Leipzig 1910, I, p. 71 segg. e II, foll. 68*r-v.*

4 S. Serlio, *Trattato di architettura. Libro terzo. Antiquità di Roma e le altre che sono in Italia, e fuori de Italia*, Venetia 1544, ristampa Roma 2008, pp. LXIIII-LXIX.

5 V. Scamozzi, *Discorsi sopra l'antichità di Roma*, Venetia 1582, ristampa con introduzione di L. Olivato, Milano 1991, tavv. VIII-XXII; V. Scamozzi, *L'idea della architettura universale*, Venetia 1615, ristampa a cura di F. Barbieri e W. Oechslin, 2 voll., Vicenza 1997, I, lib. I, cap. XX, pp. 62 segg., II, lib. VI, cap. XIII, p. 33 e cap. XXIV, p. 104. Un tratto dettagliato di Scamozzi sul Colosseo restava soltanto manoscritto, cfr. *Vincenzo Scamozzi, 1548-1616*, a cura di F. Barbieri e G. Beltramini, Venezia 2003, pp. 479-483.

6 H. Burns, *Leon Battista Alberti*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Quattrocento*, a cura di F.P. Fiore, Milano 1998, pp. 114-165: 136 segg.

7 C.L. Frommel, *Roma*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Quattrocento*, cit., pp. 374-433: 386-389; C.L. Frommel, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, 3 voll., Tübingen 1973, I, pp. 29, 42, 59.

8 F. Biondo, *Blondi Flavij Forliviensis De Roma instaurata libri tres* […], Taurinum 1527, lib. III, sezz. I-XV, foll. 33-35; A. Fulvio, *Antiquitates urbis*, Roma [1527], lib. III, fol. LIII. B. Marliano, *Io. Bartholomei Marliani Patricii Mediolanen. Antiqvae Romae Topographia Libri Septem,* Roma 1534, lib. V, cap. VIII, p. 107; *Le cose maravigliose dell'alma città di Roma*, Venetia 1565, pp. 43*r-v*, il tratto completo: «giongendo al stupendo antico Teatro di Vespasiano detto il Coliseo, uederete una machina che certo i[n] tutto il mondo non ne uedrete mai [43*v*:] un'altro [*sic*] cosi fatto [*sic*], anchora che quello di Verona sia bello, pur questo è di marauigliosa & infinita fabrica, perche vi stauan a vedere cento nouáta mila persone, & ogn'uno vedeua bene».

9 La ragione non può essere una cecità professionale: l'*Antichità di Roma* di Andrea Palladio, ad esempio, riferisce il martirio di san Sebastiano nel capitolo sui «cerchi», mentre non si trova nulla del genere nel capitolo sugli anfiteatri. A. Palladio, *L'antichità di Roma*, Venezia 1565, pp. 9*r-v.*

10 «ROMAE sanctorum Martyrum ducentorum sexaginta, quos iussit primo Claudius pro Christi nomine damnatos extra portam Salariam arenam fodere, deinde in amphitheatro militum sagittis interfici»: *Martyrologium Romanum ad novam kalendarii rationem, et ecclesiasticae historiae veritatem restitutum. Gregorii XIII. Pont. Max. iussu editum accesserunt notationes atque tractatio de Martyrologio Romano, auctore Caesare Baronio Soriano*, Roma 1586, p. 104 (1 marzo). Gli *Annales* non lasciano dubbio che il martirio si svolgeva nell'anfiteatro romano: «[Claudius] tenuit ducen- [621:] tos sexagintaduos Christianos, qui damnati ante fuerant ad fodiendam arenam via Salaria pro nomine Christi: quos ductos Romam, & in amphitheatrum inclusos, milites sagittantes interfecerunt»: C. Baronio, *Annales ecclesiastici*, 12 voll., Roma 1593-1607, pp. 620 segg.

11 «Commettiamo dunque a tutt[i] […] che nel dire il divin Officio in Coro, lasciato ogni altro, adoperino solamente questo nostro Martirologio, senza aggiungervi, mutare, nè levar cosa alcuna. [P]roibiamo l'uso d'ogn'altro Martirologio nell'ore Ecclesiastiche […]. Chi sarà altrimenti di quello, che in questo nostro Decreto si contiene, sappia di dovere incorrere nello sdegno di Dio Omnipotente, e de' Beati Apostoli Pietro, e Paolo»: *Il Martirologio Romano accomodato a ciascun giorno dell'anno, secondo la nuova forma del calendario, publicato per ordine di Papa Gregorio XIII., tradotto in lingua italiana* [Venezia 1702]. Lo stesso testo si trova nella prima edizione commentata da Baronio del 1586.

12 A. Galloni, *Trattato de gli instrumenti di martirio, e delle*

varie maniere di martoriare vsate da' gentili contro christiani, Roma 1591, p. 136.

13 L. Richeôme, *La peinture spirituelle ou L'art d'admirer aimer et louer Dieu en toutes ses oeuures, et tirer de toutes profit salutere*, Lione 1611, p. 752: «Mes bien-aymez, ne tirez-vous pas du Tableau de cette histoire vn nouueau desir, d'exposer vostre vie aux tormens & à la mort, pour IESVS […]?» Richeôme sottolinea che le immagini sono concepite per l' "imitation"».

14 O. Panciroli, *I tesori nascosti nell'alma città di Roma*, Roma 1600, p. 269.

15 P.M. Felini, *L'antichità figurate dell'alma città di Roma*, Roma 1625, p. 287; G. Mari, *Grandezze della città di Roma antiche & moderne come al presente si ritrovano*, Roma 1625, p. 11v; O. Panciroli, *Tesori nascosti dell'alma città di Roma*, Roma 1625, pp. 114 segg. con una sezione rielaborata.

16 C. Tomasi, *Breue relatione dell'anfiteatro Flauiano detto communemente il Coliseo consecrato col sangue pretioso d'innumerabili santi martiri, serrato, e dedicato ad onore, e gloria de' medesimi gloriosissimi martiri l'anno del giubileo 1675, da vn cherico regolare*, Roma 1675, p. 3.

17 Ivi, p. 1.

18 Ivi, p. 5.

19 Hager enfatizza che la proposta esitante di Bernini non bastava a Innocenzo XI e che per quella ragione questo si affidò a Fontana, cfr. *L'Anfiteatro Flavio*, ed. a cura di H. Hager, cit., p. XVII. Cfr. «The choice of Fontana, instead of Bernini, as architect was probably due to Bernini's opposition to any drastic alterations to the Colosseum»: Hager, *Carlo Fontana's project*, cit., p. 325.

20 *L'Anfiteatro Flavio*, ed. a cura di H. Hager, cit., p. IX, per la datazione del manoscritto.

21 C. Fontana, *Utilissimo trattato dell'acque correnti*, Roma 1696, p. 196.

22 C. Fontana, *L'Anfiteatro Flavio, descritto e delineato dal cavaliere Carlo Fontana*, Den Haag 1725, Proemio.

23 G. Curcio, *L'architetto intendente, pratico e istoriografo nei progetti e nella professione di Carlo Fontana*, in *Magistri d'Europa. Eventi, relazioni, strutture della migrazione di artisti e costruttori dai laghi lombardi*, atti del convegno (Como, 1996), a cura di S. Della Torre, T. Mannoni e V. Pracchi, Milano 1996, pp. 277-302.

24 Il manoscritto è diviso in sei libri, il cui ordine e titoli sono diversi da quelli nel libro stampato: Libro primo: *Si tratta de santi martirizati nel detto anfiteatro*; Libro secondo: *Si dimostrano le qualità de edificii sacri che si propongono di erigere nel mezzo di detto anfiteatro*; Libro terzo: *Si notifica e si rappresenta lo stato nel quale si trova di presente l'anfiteatro*; Libro quarto: *Si espone come era l'anfiteatro nel suo essere primiero*; Libro quinto: *Si denotano le qualità delle feste che si esercitavano nel anfiteatro e loro origine*; Libro sesto: *Si discorre de varii teatri e della diferenza di teatro et anfiteatro*, cfr. *L'Anfiteatro Flavio*, ed. a cura di H. Hager, cit., p. X. Per la stampa, i libri 1 e 2 sono stati rimessi alla fine e così diventavano libri 4 e 5; il libro 6 diventava l'introduzione, Ivi, p. XI. Il proemio nel volume stampato testimonia il nuovo ordine delle parti e suggerisce che era proprio Fontana stesso a cambiare l'ordine delle parti e i loro titoli.

25 Fontana, *L'Anfiteatro Flavio*, cit., indice.

26 Ivi, p. 162: «Questo è tutto 'l Pensiero, di cui non c'è sembrato bene di defraudare il Publico; tanto più che servirebbe per Decoro di Roma tutta, per divenire eterna la Memoria d'un cosi profanato e poi divenuto qualificato Luogo, per honore di chi intraprendesse un'Opera cosi lodevole ed ammirabile, e finalmente per maggior Gloria di Dio, al qual Fine devono tendere tutte le nostre più studiose Operazioni».

27 *L'Anfiteatro Flavio*, ed. a cura di H. Hager, cit., pp. XVIII-XXXVI.

28 «Distribuzioni, Longitudini, Latitudini, Qualità di Proporzione, e Misure, che vengono regolate dalli medesimi Ponti, overo Centri, che hanno assegnato l'altre antiche dell' Anfiteatro», Fontana, *L'Anfiteatro Flavio*, cit., p. 165. Vedi anche l'illustrazione p. 67*v*, tav. 13: *Delle Proportioni, e Modulatorie per la Conformati[o]ne dell'Anfitearo Flauio*.

29 Ivi, pp. 161 segg. Vedi anche la pianta dettagliata, p. 165*v*, tav. 21.

30 Ivi, p. 157.

31 Ivi, p. 160.

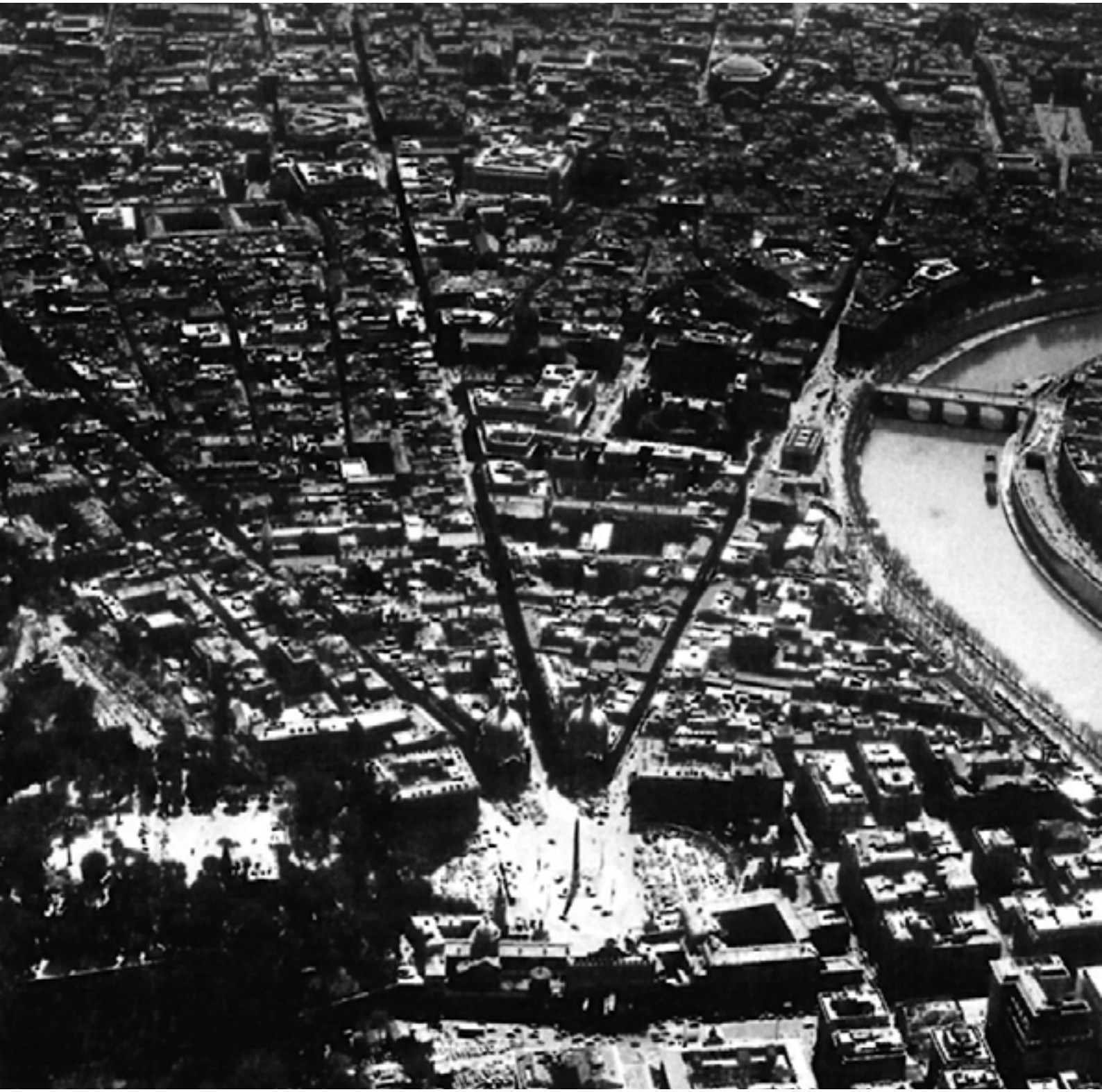
32 Con queste profanazioni si intendono probabilmente la prostituzione. Cfr. una biografia di Filippo Neri: «Passaua egli vn giorno per 'l Coliseo, andandone alla Chiesa di S. Giouanni Laterano; e 'l Demonio, che mai non dorme, prese immantinente la forma d'vna persona ignuda, e presentandosegli auanti, gli andaua eccitando bruttissimi pensieri nell'imaginatione: ma Filippo, accortosi dell'inganno dell'auuersario, ricorse tosto al consueto rimedio dell'oratione; e rimase vincitore della battaglia»: P.G. Bacci, *Vita di S. Filippo Neri Fiorentino* […] *accresciuta di molti fatti*, Roma 1703, lib. I, cap. V,8, p. 12. Bacci è segnalato da G. Marangoni, *Delle memorie sacre e profane dell'anfiteatro Flavio di Roma volgarmente detto il Colosseo*, Roma 1746, p. 62.

33 Palladio, ad esempio, menziona l'iscrizione sul Tempio di Saturno: A. Palladio, *I quattro libri dell'architettura*, Venetia 1570, lib. IV, p. 124. Sul tempio nell'antichità vedi F. Coarelli, *Saturnus, aedes*, in *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, a cura di E.M. Steinby, 6 voll., Roma 1993-2000, IV (1999), pp. 234-236.

34 Fontana, *L'Anfiteatro Flavio*, cit., p. 160.

35 Ivi, p. 159.

36 Ivi, p. 165, n. 4.



Roma dall'alto, in primo piano il Tridente, piazza del Popolo, il rione Campo Marzio e il Tevere. Fotografia P. Portoghesi.

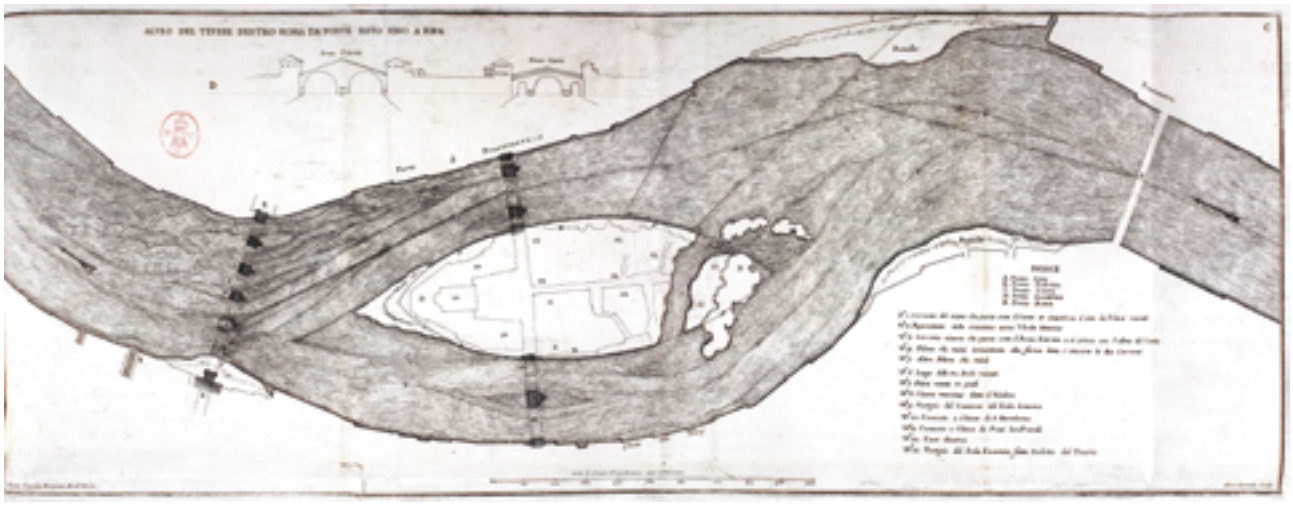
Carlo Fontana e i progetti per il Tevere

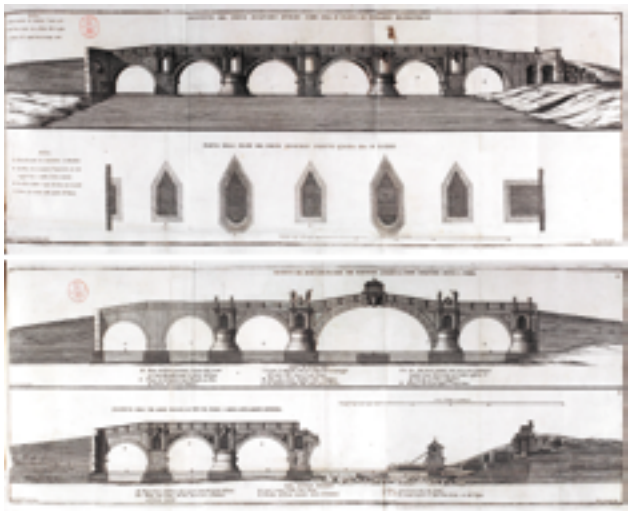
María Margarita Segarra Lagunes

Due, tra i molteplici aspetti che attengono alla cura del fiume Tevere in età moderna, vengono affrontati da Carlo Fontana nelle ultime decadi del XVII secolo. Il primo riguardante la pubblicazione di un progetto di ricostruzione di ponte Santa Maria, crollato quasi cento anni prima; il secondo concernente la riparazione di un tratto di riva prospiciente alla villa di Giulio III. Se il primo tema, destinato a rimanere sulla carta, pone una questione irrisolta e di difficile soluzione – quello del superamento dell'endemico problema dell'accelerazione della corrente nel luogo in cui i due rami del Tevere, oltrepassata l'Isola Tiberina, si ricongiungono in un punto più volte manifestatosi fatale per i piloni del ponte –, il secondo, apparentemente marginale, anima un dibattito molto vivace nell'ambiente architettonico e scientifico della fine del Seicento, coinvolgendo non solo Fontana, ormai giunto a maturità e considerato di fatto l'erede più accreditato di Bernini, ma anche autorità e specialisti di diverse discipline quali Agostino Martinelli, Carlo Rainaldi, architetto del Tevere, o l'abate Filippo Maria Bonini, che prendono posizione, talvolta favorevole, talaltra contraria, nei confronti delle innovazioni tecniche introdotte nell'ambiente romano dall'ingegnere olandese Cornelius Meyer, contro cui Fontana sostiene un'aspra contesa professionale, uscendone sconfitto.

La proposta di ricostruzione di ponte Senatorio

«Avendomi più volte conferito Monsig. Illustris. Gio: Carlo Vespignani, Economo Generale della Rev. Fabrica di S. Pietro, Segretario della Sac. Congregatione di essa Fabbrica [...], varij bellissimi pensieri di fabriche per ornamento & utile publico della Città di Roma, e particolarmente il vago e curioso discorso sopra la facilità di restaurare il bel Ponte Senatorio [...] e richiestomi anco del mio parere intorno alla detta nobilissima Impresa, m'invaghij talmente di questa gloriosa Opera; scorgendola certa, sicura e fondata [...] che dopo haver riconosciuto tutte le parti di detta rovina [...] ne feci anco li dissegni con ogni atentione e fedeltà, approvando, secondo le regole dell'Architettura, la facilissima riuscita dell'Opera, e con pochissima spesa rispetto alla qualità considerabile dell'Edificio [...]»[1]. Con queste parole, Carlo Fontana introduce il *Discorso di Monsignor Gio. Carlo Vespignani sopra la facile riuscita di restaurare il Ponte Senatorio hoggi detto Ponte Rotto*, stampato a Roma nel 1692. La pubblicazione, insieme ad altre edite in quegli anni, oltre a essere per Fontana strumento di autorappresentazione[2] e di autopromozione professionale, è mirata non solo a ottenere un eventuale quanto prestigioso incarico – in questo caso dal Senato Romano – ma è soprattutto indirizzata, come del resto anche altri suoi libri, a dimostrare la sua competenza in materia e, pertanto, la sua indiscutibile capacità di portare a compimento qualsiasi opera commissionatagli. Come segnalato da Giuseppe Bonaccorso nel saggio dedicato ai rapporti di collaborazione istituiti tra Carlo Fontana, Monsignor Vespignani e il poeta Francesco Posterla[3], l'architetto ticinese si prefigge altresì di offrire un contributo di carattere didattico, teso a illustrare ai colleghi, giovani e meno giovani, esempi e soluzioni concrete – che si configurano come veri e propri progetti – a problemi che endemicamente affliggevano la città di Roma. Ma se in Fontana la pubblicazione di libri, quale mezzo di comunicazione e propaganda, è un aspetto che lo contraddistingue inequivocabilmente, nello specifico, e cioè nei riguardi dei problemi posti dal Tevere, tale opuscolo non costituisce un episodio isolato né insolito. Su quei temi, la stampa di analoghi volumi, così come la redazione di pareri, relazioni, disegni e dimostrazioni era, almeno da un secolo, prassi consolidata e diffusa tra gli addetti ai lavori[4]. Le continue inondazioni della città ricordavano, a cadenze quasi annuali, che il fiume era lì, pronto a portare molti benefici ma anche a spargere distruzione e morte. La piena straordinaria del Natale 1598 aveva lasciato impronte incancellabili a Roma: la più visibile tra tutte era stata la rovina di ponte Santa Maria[5], oggetto della prima parte della dissertazione di Monsignor Vespignani. E il trauma causato da quella inondazione aveva indotto molti architetti attivi sin dalle prime decadi del Seicento a occuparsi del Tevere e a proporre soluzioni diverse per tentare di eliminare definitivamente quell'inesorabile flagello. Tali proposte andavano dalle iniziative tecnicamente più semplici – riguardanti la piantagione di alberi, la pulizia dell'alveo e la rimozione degli ostacoli presenti nel fiume, individuati questi ultimi come concausa dell'innalzamento del livello delle acque in occasione delle piogge invernali – a quelle più complesse – concernenti sia la costruzione di argini o di canali alternativi al corso del fiume, sia la realizzazione di saracinesche e regolatori. Si tratta di disegni, relazioni o pubblicazioni offerte, dagli architetti e tecnici vicini alla Camera Apostolica, direttamente al pontefice o ai cardinali e prelati più potenti, con l'intenzione, nemmeno tanto velata, di riuscire a procurarsi un qualche incarico o, quanto meno, di attirare la loro attenzione e i loro favori. Tuttavia, la maggior parte di tali proposte rimarrà sulla carta, essendo la Camera Apostolica poco convinta della loro effettiva efficacia, oltre a considerarle troppo dispendiose. In ogni caso, il



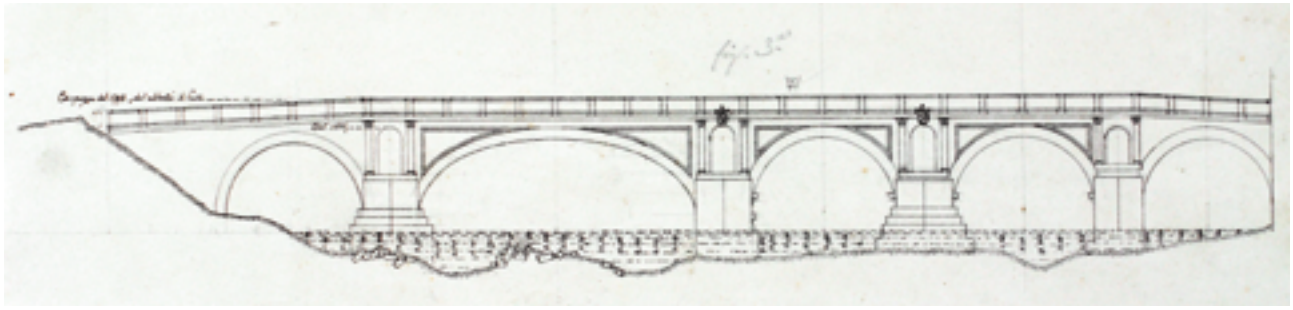


In alto: 1. *C. Fontana (incisione di A. Specchi), Alveo del Tevere dentro Roma da ponte Sisto sino a Ripa, pubblicato nel* Discorso di Monsignor Gio. Carlo Vespignani sopra la facile riuscita di restaurare il Ponte Senatorio hoggi detto Ponte Rotto*, nel 1692 (Roma, Bibl. Casanatense).* A sinistra, dall'alto: 2. *C. Fontana (incisioni di A. Specchi),* Prospetto del ponte Senatorio intiero come era in tempo di Gregorio decimo terzo, Pianta delli piloni del ponte Senatorio sudetto quando era in essere, Prospetto del archi novi da farsi per restituire intiero il ponte Senatorio detto S. Maria e Prospetto delli tre archi restati in piedi del ponte S. Maria anticamente Senatorio *(Roma, Bibl. Casanatense).*

loro studio fornisce un quadro molto interessante del nascere di una nuova disciplina – l'ingegneria idraulica – all'epoca non ancora ben definita e non sufficientemente sviluppata, che andrà perfezionandosi con le conoscenze diffuse dalle trattazioni scientifiche, che si moltiplicano durante tutto il XVII secolo, e grazie anche alle sperimentazioni messe in atto, talvolta guidate dalla pura intuizione, talaltra compiute secondo metodi e tecniche che via via si vanno raffinando e codificando. La soluzione avanzata per il ponte Senatorio da Monsignor Vespignani, con i disegni di Carlo Fontana, non era nuova: poco più di cent'anni prima, in un opuscolo pubblicato nel 1573, dedicato a Gregorio XIII, Luca Peto delineava una proposta analoga nel suo *Discorso intorno alla cagione della Eccessiva inondazione del Tevere in Roma et modo in parte di soccorrervi*[6]. Avendo identificato l'area compresa tra l'Isola Tiberina e ponte Senatorio come il punto in cui le alluvioni, dopo aver inondato l'area di Campo Marzio, lambito le pendici del Campidoglio e sommerso il Ghetto degli Ebrei, tornavano a innestarsi nell'alveo, Luca Peto, memore dei precedenti crolli, suggeriva di intervenire prolungando anzitutto i due ponti dell'Isola Tiberina e, per il tratto critico, situato pochi metri a valle – e precisamente dove i due rami dell'alveo tornavano a unirsi e la corrente, già di per sé veloce per il restringimento subìto all'altezza dell'Isola, veniva improvvisamente potenziata, andando a scagliarsi proprio contro il terzo pilone del ponte Senatorio – proponeva di riedificare «li due archi in un'arco solo, per dar via alle future provisioni», guadagnando almeno dodici canne d'aria per agevolare, in questo modo, il deflusso delle acque. All'epoca l'idea non trovò esecuzione: il ponte fu ricostruito confermando l'antica foggia da Matteo Bartolino di Città di Castello, in vista dell'Anno Santo 1575, e rovinò definitivamente durante la piena del 1598[7]. Poco più di cent'anni dopo, la proposta di ricostruirlo in maniera analoga a quella suggerita dal Peto viene quindi rilanciata da monsignor Vespignani, col supporto di Carlo Fontana, pensando al giubileo che da lì a poco si sarebbe dovuto svolgere. La loro trattazione si dispiega dedicando le prime pagine alla narrazione delle vicende storiche del ponte sin dall'epoca della sua costruzione. Il testo si apre con una citazione di Tito Livio: «*M. Fulvius plura et maioris locavit usus: portum et pilas pontis in Tiberi, quibus pilis fornices post aliquot annos P. Scipio Africanus et L. Mummius censores locaverunt imponendos*»[8], per poi passare in rassegna le vicissitudini più recenti, riguardanti i crolli e i restauri avvenuti nel XVI secolo. Prosegue analizzando i punti critici, dovuti alla presenza dell'Isola Tiberina e dei suoi due ponti, citando la pubblicazione di Luca Peto, per giungere infine a illustrare la proposta nel dettaglio, controbattendo critiche e opposizioni che contro di essa erano state mosse. Le tre incisioni che accompagnano la dissertazione sono di gran formato e illustrano in maniera precisa e inequivocabile il progetto: la prima mostra il prospetto del ponte e la pianta dei piloni nell'edizione ricostruita al

tempo di Gregorio XIII; la seconda raffigura il prospetto del ponte, dopo il crollo del 1598, messo a confronto con la proposta di ricostruzione, che prevede «il facilissimo ripiego di formare un'Arco grande, che cuopra tutta la corrente sfrenata e tutto il spirito dell'acqua, impostandolo sopra l'ultimo pilone verso la ripa e, di tre archi che erano eguali, formarne due soli, ma disuguali; uno largo che cuopra la detta corrente e l'altro ultimo alzarlo come è sempre stato»[9]. Con questa soluzione, la causa che aveva determinato la rovina, veniva elisa scavalcando «l'urto violentissimo di due vastissimi torrenti che forma in quel sito l'Isola Licaonia»[10]. A coronamento della grande arcata, per la quale si prevedeva di recuperare i conci lapidei che i promotori suppongono giacenti nel greto del fiume, viene ipotizzato un grande stemma lapideo e, sui due piloni che la sorreggono, due coppie di statue con altri due stemmi più piccoli (figg. 1-2). Al di là degli aspetti tecnici, va rilevato che la soluzione proposta per il tratto da ricostruire s'inserisce gradevolmente nelle preesistenze, senza stridori o contrasti, quasi a voler sottolineare, sobriamente, una deliberata continuità con l'antico: il ponte meritava attenzione e rispetto perché «bello di struttura, venerabile per l'antichità, bellissimo di prospetto, decoroso per la via retta da S. Pietro a S. Paolo», ma era soprattutto «utilissimo per il trasporto de' grani dell'Annona e delle Mercanzie di Ripa»[11]. Incoraggiando il Senato a farsi promotore dell'opera, gli autori rammentano che «li Popoli d'ogni clima hanno sempre sommamente gradita la costruttione, o restauratione de' Ponti; con tanto applauso che verun'altro Edificio induce ne' Viventi maggior allegrezza di un Ponte nuovo; o sia per il gran commodo che apporta a tutti senza spesa, o perché la natura humana gode di robbare all'elemento dell'acqua quel poco spatio che si aggionge con l'industria, e meraviglia dell'arte alla terra»[12]. Benché brillantemente presentato, motivando ampiamente e dottamente l'utilità della ricostruzione, il progetto non verrà attuato: si trattava, in fondo, di un'impresa ormai poco interessante per la Camera Apostolica. In quasi un secolo, la popolazione si era abituata a far a meno del ponte e il transito tra una sponda e l'altra si svolgeva comodamente e senza bisogno di percorrere lunghe distanze attraverso i due ponti dell'Isola Tiberina. Inoltre, il ponte Rotto era diventato altro: una magnifica postazione avanzata nel fiume alla quale ancorare una miriade di minuscole strutture produttive, che assicuravano piccole, ma stabili, rendite alle casse camerali. Per tutto il Seicento, la Camera Apostolica aveva infatti accordato concessioni, rinnovabili tacitamente all'atto del versamento del canone annuo stabilito, per ormeggiare mulini e postazioni di pesca in tutto il tratto urbano del Tevere. Tra i titolari delle concessioni figurano le famiglie Odescalchi, Massimo, Vitelleschi, Cenci, Mattei, Antinori, ma anche conventi e congregazioni religiose e persino architetti, quali Matteo Bartolino di Città di Castello, Ottaviano Mascherino o Pompeo Targone. Nel tratto dell'Isola e nei pressi di ponte Rotto, tali strutture si addensavano significativamente e quell'incontrollabile accelerazione della corrente, che più volte aveva aggredito la stabilità del ponte, ora si rivelava vantaggiosa come motore di officine pre-industriali. Sin dal 1603 sono documentate richieste di autorizzazione per installare mulini galleggianti legati, per mezzo di catene, alle vetuste strutture del ponte. A Francesco de Fabj viene accordato l'uso di un sito esistente nella riva del Tevere, presso il Venerabile Ospizio di Santa Galla, vicino alle vestigia di ponte Rotto ove allora esisteva «una scala, un torretto di poi distrutto ed una salitora all'oggetto», con la facoltà di mantenere una mola natante nel fiume, in cambio dell'annuo canone di un ducato d'oro, da versarsi nella Camera de' Tributi alla vigilia della festa de' SS. Apostoli Pietro e Paolo[13]. Nel 1617 è invece Pompeo Targone, architetto di Paolo V, a presentare un'istanza alla Camera Apostolica per costruire due mole «vicino all'ultimo arco del Ponte S. Maria»[14]. «Noi infrascritti architetti deputati havendo visto il loco dove il S. Pompeo Targone intende di mettere le due sue mole vicino all'ultimo arco del Ponte S. Maria», inizia il testo della concessione accordata, «giudichiamo e per la verità diciamo dette mole poste in detto loco non poter dare impedimento alcuno alla corrente, né all'alveo del fiume, né meno possano dar danno di sorte alcuna al ponte, attaccando anco ai piloni le catene». Firmano il documento Carlo Maderno, Giovanni Vanzante, Carlo Lambardi, Gasparo Vecchi. Ancora, nel 1637, Ottavio Targone chiede licenza per l'edificazione di un mulino di grano attaccato al ponte Rotto, verso la Marmorata, «sopra alli massicci vecchi antichi che sono nel fiume e ripa in d.° loco». Per la costruzione del suo mulino, il Targone intendeva servirsi «dell'appoggio della spalla in terra che è restata di detto ponte solo per farli il tetto da coprire d.° Molino et accomodare un passo per andare a d.° molino»[15]. L'anno dopo, risulta documentata la concessione accordata alla Compagnia di San Giovanni Decollato, per installare la mola detta di San Giuseppe a ponte Rotto: con il ricavato, la Compagnia maritava «due zitelle povere l'anno»[16]; mentre, nel 1649, è registrata la licenza, a firma di Domenico Castelli, convenuta alle suore del Monastero di Tor de' Specchi per ricostruire due muri di loro spettanza esistenti nell'alveo del fiume, da utilizzarsi per la pesca delle «lacce»[17] (fig. 3). Le richieste e relative concessioni si susseguono fino all'inizio dell'Ottocento, quando, sotto l'Amministrazione napoleonica, verranno soppresse per una

3. *G. Vasi, Veduta dell'Isola Tiberina con i ponti Fabrizio, Cestio e Santa Maria, pubblicato nel volume* Della magnificenze di Roma antica e moderna, Libro quinto, che contiene i ponti e gli edifizi sul Tevere... *del 1754 (collezione privata).*



In alto: 4. *Disegno del progetto di Pietro Lanciani per la ricostruzione di ponte Senatorio, poi pubblicato nel volume* Del ponte Senatorio ora ponte Rotto*, nel 1826 (Roma, Bibl. di Archeologia e Storia dell'Arte, Fondo Lanciani).* A sinistra: 5. *Ponte Senatorio con la passerella metallica realizzata sotto il pontificato di Pio IX e inaugurata nel 1853 (Roma, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Fondo Cugnoni).*

ventina d'anni, per poi riattivarsi ancora per qualche decennio e scomparire definitivamente in seguito all'Unità d'Italia, quando si avvia la realizzazione dei muraglioni del Tevere. Tuttavia, nel 1826, ponte Senatorio torna a essere protagonista di una nuova proposta: questa volta è a firma di Pietro Lanciani, ingegnere e architetto camerale e membro della Congregazione dei Virtuosi del Pantheon, che pubblica quell'anno *Del ponte Senatorio ora ponte Rotto*[18]. La sua trattazione è esauriente e attenta, soffermandosi in particolare sulle omissioni e sugli equivoci, tramandati dalle fonti, nei riguardi della ricostruzione del ponte effettuata al tempo di Gregorio XIII e del crollo nel 1598. Comunemente, e per tutto il Seicento, si era infatti supposto che il tratto ricostruito da mastro Matteo fosse quello crollato durante la piena di Natale del 1598. Tuttavia, Lanciani rinviene, nella *Descrizione di Roma moderna formata nuovamente con le autorità del Card. Cesare Baronio, Alfonso Ciaconio, Antonio Bosio e Ottavio Panciroli...*, un brano che conferma invece che, durante quell'alluvione, non fosse rimasta in piedi se non la «parte [...] già riedificata da Gregorio XIII, in congiuntura parimente dell'anno del Giubileo»[19]. A questa notizia, affianca un'accurata analisi dei resti murari ancora conservati, notando sia la diversa fattura del primo arco, rispetto al secondo e al terzo, sia anche i differenti materiali presenti nella fabbrica: peperino nella prima e travertino nelle restanti[20], dal che conclude che le parti restaurate – contraddistinte peraltro dallo stemma del papa collocato in coincidenza dei fornici in travertino e non al centro del ponte –, fossero in effetti quelle risparmiate dall'alluvione. Di seguito, passa a esaminare la questione delle correnti e del loro impatto sui piloni del ponte, per poi analizzare le possibili cause del crollo, giungendo infine a illustrare il vero motivo della sua dissertazione: i vantaggi che la sua ricostruzione avrebbe portato alla città di Roma. Prima di soffermarsi a dettagliare la proposta, Lanciani fa un'avvertenza: «sembrandomi a sufficienza escluse le difficoltà che si oppongono alla restaurazione del Ponte Rotto, mi son fatto ad esaminare il modo di eseguirla, ed ho reputato più plausibile quello che son per esporre. Ma come sovente avviene nelle arti, che più persone ad epoche più o meno distanti fra loro abbiano concepito un medesimo progetto, accadde così, che nello svolgere in seguito alcune opere a ciò relative m'imbatei in due autori che mi hanno prevenuto»[21]. La sua idea coincideva infatti con quella prospettata in precedenza da Luca Peto e dal duo Fontana-Vespignani. Tuttavia, prosegue, «in luogo però di ciò rincrescermi, io mi reputo fortunato non poco di essere avvalorato nel mio progetto dal parere di tali personaggi». Riconoscendo a loro l'originalità dell'idea, attribuisce al proprio lavoro il merito di aver messo a profitto «le cognizioni de' nostri giorni e di aver dato un più minuto dettaglio del metodo di esecuzione dell'opera proposta»[22]. Come nei due progetti precedenti, il suo disegno prevede l'esecuzione di un arco corrispondente a due campate della primitiva struttura, ma si differenzia da quello progettato da Fontana perché presenta il sesto ribassato[23]. Tuttavia, benché molto approfondito e corredato persino dalla stima della spesa occorrente, esso rimarrà ancora una volta a livello di proposta (fig. 4). Nel 1847, quasi vent'anni dopo la pubblicazione di Lanciani, in un clima che ormai sembra preludere i grandi cambiamenti politici, sociali ed economici che segneranno a breve la città di Roma, Pio IX promuove la costruzione di una passerella collegata ai resti del ponte Rotto, per «ricongiungere dopo tanti anni le radici del Palatino colla regione di Trastevere», sia «per il bene pubblico», che per dimostrare le «solerti sue cure per la conservazione degli antichi monumenti»[24]. Il ponte, il primo dei quattro programmati nel tratto urbano e realizzato «col solito sistema dei ponti sospesi a corde di fili di ferro, era compiuto già nel maggio

A sinistra: 6. *C. Meyer (incisioni di G.B. Falda), ripa del Tevere, di fronte alla villa di papa Giulio III, danneggiata dalla corrosione (Roma, Bibl. di Archeologia e Storia dell'Arte, Fondo Lanciani).*
In alto: 7. *C. Fontana, prima proposta per risolvere il problema della corrosione della ripa, consistente nell'esecuzione di un pennello, una passonata ad angoli ottusi e un «nuovo alveo nel sito verso Prati» (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Bibl. Romana A. Sarti).*

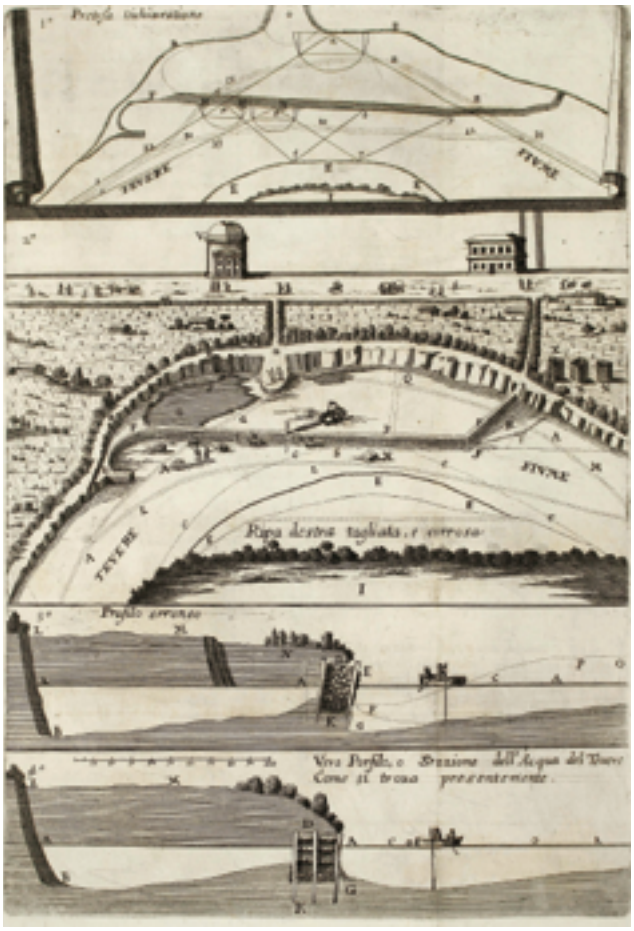
dell'anno 1853»[25], recuperando per alcuni decenni la sua originaria funzione: leggero e slanciato, esso diventa metafora della continuità di una Roma che trae spunto dall'antichità ma non rinuncia a modernizzarsi e a misurarsi con le grandi capitali europee. Ma questa nuova vita durerà poco: nel 1887, si avvia, a pochi metri di distanza, l'edificazione del nuovo ponte Palatino. Il suo tracciato obliquo e l'imminente avvio della costruzione degli argini del Tevere determineranno lo smontaggio della passerella metallica e la demolizione delle due arcate ancorate alla riva, lasciandone soltanto una – isolata e irraggiungibile – a testimoniare silenziosamente un passato grandioso ma condannato al definitivo e irreversibile oblio (fig. 5).

La corrosione della via Flaminia

Il secondo episodio che vede coinvolto Carlo Fontana in relazione al Tevere ha per scenario la ripa del fiume, a monte di piazza del Popolo, nel punto in cui un'ansa assai pronunciata del suo corso si spinge fino a quasi sfiorare la via Flaminia, di fronte alla villa di papa Giulio III e a pochi metri dalla chiesa di Sant'Andrea del Vignola e della Palazzina di Pio IV. Oltre alle scarse emergenze architettoniche presenti, la sponda sinistra appare all'epoca caratterizzata da vigne e orti. La riva destra – i Prati di Castello – anch'essa occupata da campi coltivati, è contrassegnata da due strade, la via Traspontina e la via Angelica, che dalla via Trionfale conducono direttamente verso l'area vaticana (fig. 6). Due motivi, apparentemente marginali e innocui sono all'origine del problema – una barca affondata e una piantagione di alberi, eseguita dai Torres, proprietari degli appezzamenti terrieri prospicienti il fiume sulla riva destra – i quali, «col'urtarvi cumulando ivi il sedimento di rena» avevano deviato il corso della corrente contro la ripa di sinistra[26]. Il fenomeno di corrosione, trascurato durante diversi anni, aveva non solo consumato «le vigne opposte» ma era diventato talmente grave da minacciare la rovina della strada Flaminia, avendo scavato un fondo di più di 40 palmi, come risulta dalla narrazione di Francesco Maria Onorati, uno dei cronisti della vicenda[27]. Siamo alla fine del pontificato di Alessandro VII quando la questione viene presa in considerazione, ma per la morte del pontefice, non sarà sino al tempo di Clemente IX che verranno avviate le prime iniziative tese a effettuare le necessarie riparazioni. Vengono interpellati i migliori esperti che esprimono pareri e soluzioni differenti, sia come spesa, sia come soluzione tecnica[28]: tra questi figurano Carlo Rainaldi[29], architetto del Tevere, Paolo Pichetti[30], il conte Negrelli[31], Urbano Davisi[32] e l'abate Filippo Maria Bonini[33]. Alcuni propongono l'esecuzione di pennelli e passonate; altri, l'edificazione di argini murari o pignoni; altri consigliavano l'uso di gabbioni e cassoni; altri ancora la realizzazione di un canale alternativo al Tevere che, da ponte Milvio, puntasse direttamente ai fossati di Castel San'Angelo. Ma nessuna delle proposte era stata dalla Congregazione delle Acque reputata convincente o risolutiva[34]. Il problema sembrava senza soluzione finché il conte Negrelli, Senatore di Roma, convinto che non vi fossero a Roma specialisti in grado di affrontare la questione, suggerì di rivolgersi a periti in ingegneria attivi a Ferrara, esperti nell'esecuzione di opere idrauliche per la difesa dalle inondazioni della pianura padana. Fu quindi chiamato a Roma l'ingegner Ippolito Negrisoli, che si recò «su la faccia del luogo» e si pattuì che, in cambio di «una paga» di 50 scudi al mese, il celebre esperto «dovesse pensare a i rimedij»[35]. Negrisoli

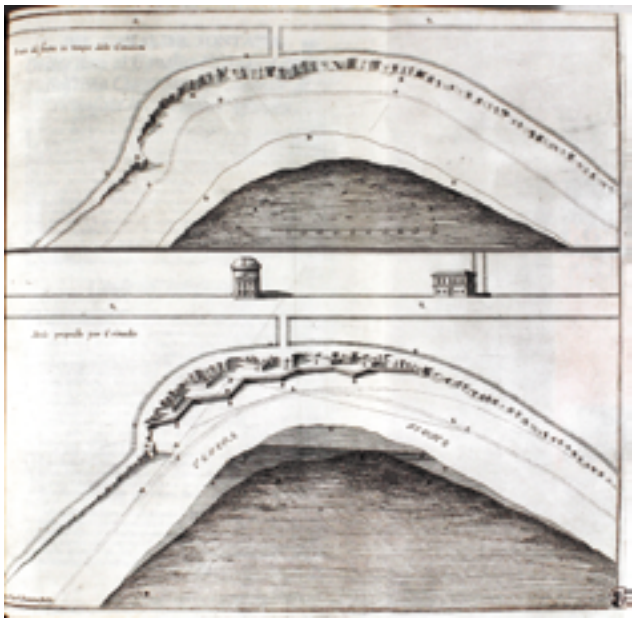
formulò «piante ideali e non geometriche», scartando diversi sistemi per il risarcimento delle ripe, tra cui le «fabriche poi continue o diritte o angolari o di muro o di grossi marmi», nonché i pennelli e i pignoni, giungendo a concentrare le proposte fattibili in soli due provvedimenti: il primo consistente nella realizzazione di una palificata, dal costo stimato di 23.726,60 scudi, e il secondo basato sulla «diversione della corrente per mezzo d'un taglio», rimedio ritenuto «senza paragone [il] più accertato»[36]. Tuttavia, dopo cinque mesi di studi e progetti, le proposte del Negrisoli «non apparivano alla Congregat.ne gli effetti di quello che ne sperava» e vista l'inattuabilità dei suoi disegni, l'esperto ferrarese fu rimosso dall'incarico e si invitarono altri tecnici a produrre nuove proposte. Carlo Fontana, interpellato a sua volta, oltre a eseguire «con ogni possibile esattezza per via d'Istromenti Mattematici e misure» un rilievo tra ponte Molle e il sito in questione, corredato dalle misurazioni dei fondi «per impadronirsi degli effetti occulti, & inclinazioni dell'Acque, per poter porgere gl'adeguati rimedij»[37], predispose una relazione illustrata, prendendo in esame le diverse tecniche che, nella prassi corrente, e non solo a Roma, venivano poste in opera per il risarcimento delle ripe. La più diffusa consisteva nella realizzazione di palificate, le quali, a suo giudizio, tra tutti i rimedi, risultavano «il meno inutile», quantunque esse richiedessero «legni di buona longhezza, stante la portione che va nel terreno et altezza dell'acqua e fuori, come anco la lunghezza del seno corroso». L'inconveniente che presentavano era costituito dalle cospicue spese necessarie per la loro continua manutenzione: le somme impegnate per le riparazioni eseguite pochi anni addietro a Borghetto insegnavano quanto fosse dispendioso mantenerle in efficienza[38]. «Non mancano altri rimedij d'applicarsi com'è seguito in altri fiumi», prosegue Fontana, come ad esempio i pignoni utilizzati nell'Arno, anche se considerava «non esser il rimedio a proposito al nostro caso per essere di differente natura, tanto nell'acqua, quanto nel terreno». Citava ancora i «pozzi circolari messi diagonalm.te uno vicino l'altro [e] pararelli al seno della circonvallazione, e corrosione». Si trattava di un rimedio «assai buono, e speculativo per esser stato operato simile caso nel fiume dell'Adda», ma molto costoso perché se ne sarebbero richiesti in grande quantità «per renderne fruttuosa questa operazione». Il rimedio più economico consisteva nell'esecuzione di pennelli ma, date le condizioni di partenza, la natura del fiume e la qualità del terreno essi apparivano poco soddisfacenti, essendo suscettibili di essere «demoliti dall'inondationi per essere isolati». Poiché nessuna di tali soluzioni gli sembrava convincente, Fontana propone, in alternativa, o l'esecuzione di una passonata o quella di «un nuovo alveo nel sito verso Prati [...]». Sebbene la spesa di realizzazione di quest'ultimo potesse sembrare più elevata, a lungo andare tale esecuzione si sarebbe rivelata vantaggiosa in quanto non avrebbe richiesto le continue somme necessarie per la manutenzione di passonate. Inoltre, la vendita dei terreni occupati dal vecchio alveo avrebbe di fatto contribuito a recuperare l'investimento, contenendo la spesa complessiva in soli 3.000 scudi. Convinto che la soluzione del nuovo alveo fosse la più efficace, preparò un disegno che prevedeva l'allontanamento «del fiume, più che si poteva», con tre pennelli «da farsi sopra il muraccio antico» e con «un canale fra le depositioni e vigne della parte opposta, per facilitare la piegatura dell'acqua»[39] (fig. 7). Sottoposto all'osservazione del cavalier Bernini, del colonnello Cerruti e del cavalier Martinelli, «forse per l'età giovanile di chi lo propose», furono apportati miglioramenti e si provvide a porre «in esecutione il modo proposto». A tale fine, Fontana fu incaricato d'intendersi «con Monsignor Illustrissimo Falconieri, per formare il modo degl'Editti [...], e da questo prelato furono detti Disegni accompagnati con una sua scrittura molto eloquente, e presentati alla sa: me: di Clemente IX»[40]. A seguire, furono affissi i bandi in tutta Roma, invitando le imprese a concorrere per la realizzazione dell'opera. Ma la morte di Clemente IX nel 1669 fermò di nuovo l'esecuzione dei lavori. Nel frattempo, il Tevere continuava a danneggiare la ripa tanto che «in poco tempo mostrava [di] voler rompere fino alla strada Flaminia». La Sacra Congregazione interpellò nuovamente il Bernini, che stimò la spesa per «ovviare a quel danno» in scudi 80.000, come testimoniò suo figlio monsignor Pier Filippo Bernini, Segretario della Congregazione delle Acque, in una *Relazione*[41] presentata anni dopo a Innocenzo XI, ma nemmeno in questa occasione furono avviate le riparazioni. Siamo nel 1671 quando Cornelius Meyer giunge a Roma. Il suo arrivo in vista dell'Anno Santo diviene subito oggetto di curiosità nelle sfere vicine alla cerchia del pontefice e della Camera Apostolica. Introdotto alla corte papale dall'ambasciatore veneziano e, dopo il brillante superamento di alcuni quesiti tecnici postigli da Innocenzo XI[42] e dal cardinal Azzolino, deputato della Congregazione delle Acque, gli viene chiesto un parere sui rimedi necessari a risarcire la ripa presso la via Flaminia e, in particolare, sui progetti di Fontana e di Negrisoli. Meyer, «senza spiegare i suoi sentim.ti [si] guadagnò l'anima dell'Em.mo Azzollino», che lo presentò alla Congregazione davanti alla quale «si fece intendere, haver esso modi tutti diversi, e che con la spesa solo di trecento scudi si impegnava al sicuro rimedio»[43], argomento decisivo per convincere la Congregazione a conferirgli l'incarico. A questo punto, il cardinal Azzolino convoca Fontana e «dimostrandogli sentimenti di stima delle piante e modo da lui tenuti, [lo informa] che la Cong.ne era necessitata di dare al Sig. Cornelius l'Opra, per non esser tacciata di non haver abbracciato partito così avantaggioso, e con tal ordine e modo il d. olandese diede principio all'opera»[44] (fig. 8). Evidentemente il costo complessivo dei lavori superò non solo i 300 scudi ma persino gli 8.000 scudi stabiliti dal Chirografo di Clemente X, con tutte le lavorazioni non previste o che gli furono richieste di volta in volta[45]. Tuttavia, la soluzione proposta dal Meyer incontrò, in quel momento, un ampio gradimento presso la Congregazione per «la prontezza delle inventioni»[46]. Ma la realizzazione non risultò così semplice come all'inizio era apparso a tutti. Le travagliate vicissitudini che vedono il Meyer protagonista durate circa venticinque anni possono essere ripercorse grazie alla documentazione archivistica conservata e ai volumi pubblicati dai due attori coinvolti direttamente nel caso: il *Discorso*

sopra le cause delle inondazioni del Tevere antiche e moderne a danno della città di Roma, e dell'insussistente passonata fatta avanti la Villa di Papa Giulio III per riparo della via Flaminia[47], stampato da Carlo Fontana nel 1696, quando ormai i lavori della passonata erano da tempo ultimati, e l'*Apologia di Francesco Maria Onorati per la passonata fatta sopra il Tevere fuora di Porta del Popolo in difesa della Strada Flaminia con la direttione del signor Cornelio Meyer famoso ingegnere olandese*[48], edito in difesa della passonata e come risposta all'attacco di Fontana esattamente vent'anni dopo la conclusione dell'opera. Dalle pagine delle due pubblicazioni e dagli atti conservati, traspare la diffidenza con cui gli architetti romani accolsero l'esecuzione dell'opera, anche se parimenti emerge l'originalità del contributo di Meyer, nella Roma della fine del XVII secolo: l'ingegnere olandese è infatti l'introduttore a Roma di una tradizione fiamminga di opere idrauliche, più efficaci e più economiche, all'epoca non sufficientemente sviluppata presso la corte papale. Sottolinea infatti l'Onorati, nel Proemio della sua *Apologia*, che la passonata della via Flaminia era stata realizzata all'usanza olandese, ciò che non era di poco conto visto «che in quelle parti sostengono con artificio incomparabile, sopra il dorso delle passonate, il peso di tutte le acque di quel gran mare che bagna l'Olanda»[49]. Nel *Discorso*, sottoscritto dai cardinali Barberini, Massimo, Azzolino, Sabelli e Basadona, nonché dai funzionari responsabili della Camera con cui si incarica il Meyer di effettuare le riparazioni, si mette in evidenza la novità dei metodi da lui impiegati: «trovati qua presentemente un ingegnere olandese, il quale adoprando in tali necessitose emergenze certe ale mobili di legno, va questo collocando dove il bisogno richiede e con il benefitio di esse, dove abbassa e dove rialza l'alveo o la sponda che vuole debilitare o fortificare con sassi, terra e piantate d'alberi [...]»[50]. Sia le autorità camerali preposte a vigilare su tali opere, sia i tecnici più affermati dell'epoca, come Carlo Fontana, Mattia De Rossi, Carlo Rainaldi, Agostino Martinelli o Giovanni Battista Contini, furono coinvolti direttamente nella vicenda; ma anche artisti come Giovan Battista Falda, autore di alcune delle incisioni pubblicate nel libro dell'Onorati, Gaspar van Wittel, che eseguì i disegni delle invenzioni del Meyer[51] e persino il pubblico in generale presero parte allo svolgersi dei lavori seguendo quotidianamente l'esecuzione della passonata. Racconta infatti l'Onorati nell'*Apologia*: «era poi la curiosità sì grande & espettativa dell'esito di questo lavoro che in tutti quei giorni si vedevano le strade e le sponde del Tevere piene di gente della prima Nobiltà, e Popolo di Roma, anzi l'incredulità era giunta a segno che se ne facevano le publiche scomesse: tanto è vero che le opere di nove inventioni coll'espettativa accrescono la meraviglia»[52] (fig. 9). Le modifiche in corso d'opera e l'aumento delle somme previste per la riparazione obbligarono però i funzionari della Congregazione delle Acque a ordinare, nel 1684, una ricognizione dello stato della passonata. Incaricato di redigere una perizia, Fontana colse l'occasione per dimostrare, sin dalle prime parole, la sua contrarietà: «Havendo quell'Artefice praticato un modo nella situazione della predetta Passonata tanto improprio e contrario alle buone e comuni regole, può dirsi ciò fatto



Dall'alto: 8. *C. Meyer, disegno della passonata realizzata per ovviare al problema della corrosione.*
*9. C. Meyer, tavola contenente l'analisi della situazione preesistente, il disegno della passonata e del pennello realizzati per divertire l'andamento della corrente, sezioni che mostrano lo stato dei luoghi, confutando le affermazioni di Fontana in relazione alla profondità del fondo accanto alla ripa (entrambe le tavole sono pubblicate nell'*Apologia di Francesco Maria Onorati per la passonata fatta sopra il Tevere fuora di Porta del Popolo in difesa della Strada Flaminia con la direttione del Signor Cornelio Meyer, *nel 1698; Roma, Bibl. di Archeologia e Storia dell'Arte).*

senz'arte & intendimento, e più tosto che giudiziosa, può dirsi temeraria la prattica di tal'Opera»[53]. Senza citare mai il nome dell'autore della passonata, egli accentua ed esagera i difetti, in un'operazione di sistematica demolizione della soluzione, per poi passare, nella



Dall'alto: 10. *Tavola, pubblicata nel* Discorso del Cavaliere Carlo Fontana architetto, sopra le cause Delle Inondationi del Tevere antiche e moderne a danno della Città di Roma, e dell'insussistente Passonata fatta avanti la Villa di Papa Giulio III per riparo della via Flaminia*, nel 1696, contenente, in alto, «lo stato del fiume in tempo delle corosioni» e, in basso, la seconda proposta, consistente nell'esecuzione di una lunga passonata, ad angoli ottusi «per ottenere la placidezza della corrente», rinforzata da cinque tratti di muro, disposti all'interno della passonata (Roma, Bibl. Casanatense).* 11. *Veduta a volo d'uccello della ripa riparata dal Meyer, con il pennello e la passonata, al termine dei lavori, pubblicata nel volume* L'arte di restituire a Roma la tralasciata navigatione del suo Tevere*, nel 1685 (Roma, Bibl. di Archeologia e Storia dell'Arte).*

seconda parte del suo discorso a illustrare un ulteriore – vano – tentativo di tornare in scena per proseguire personalmente il lavoro. Tuttavia, il progetto illustrato nel volume è diverso da quello ideato in precedenza e non pubblicato: il disegno prevede infatti una riparazione del danno della ripa corrosa a mezzo di una passonata ad angoli ottusi, rinforzata nella parte retrostante da «cinque pezzi di muraglioni a canto la Ripa»[54] (fig. 10). È un'idea che, a sua volta, verrà criticata dal Meyer, che ne rileverà punto per punto le carenze tecniche: Fontana infatti non affrontava il lavoro a monte, cercando di modificare le deformazioni prodottesi nella ripa, sia perché opponendo alla forza della corrente «una debile passonata», insufficiente a sostenere «quel perpetuo impellente moto della natura», non mutava il corso delle acque, sia perché non apportava alcuna variazione al fondo dell'alveo, operazione che avrebbe coadiuvato a ottenere con successo tale cambiamento. Di fatto, le passonate realizzate secondo il metodo indicato da Fontana, per situazioni particolarmente critiche come quella presa in esame, si erano sempre rivelate insufficienti ed erano state rovesciate dalla corrente alle prime piene. Meyer controbatteva altresì la «maniera di armar la ripa di cinque pezzi di muraglioni», giacché, essendo il terreno «labile», riusciva difficoltosa l'edificazione delle fondazioni. Tutto ciò senza contare che in terreni tanto poco resistenti il pericolo di rovesciamento di un muraglione era assai probabile e che per l'esecuzione proposta si sarebbero riscontrati notevoli svantaggi dal punto di vista economico, sia per la maggiore spesa dello scavo, sia per la complessità nella fabbricazione dei cassoni, sia infine per il costo più elevato della passonata, progettata dal Fontana secondo l'usanza dell'epoca, col ricorso a pali di 48 palmi e rinforzata con grosse catene e chiodi. Facendo infatti un paragone con un fabbricato simile (ma più piccolo), eseguito da Agostino Martinelli a Ponte Felice, si calcolava che la spesa avrebbe raggiunto i 16.480 scudi. In più, la soluzione prevedeva l'acquisto o l'esproprio di alcuni tratti di vigne sulla riva destra, ciò che avrebbe contribuito ad aggravare ulteriormente i costi. Per definire il suo progetto, Meyer aveva invece preso in considerazione la direzione del filone delle acque, provenienti da Capoprati, le quali, seguendo una linea retta, andavano a percuotere la ripa «dannificata». Per prima cosa egli stimò opportuna la costruzione di un «pennello» nella parte sinistra ove la ripa era più avanzata, verificandone subito il buon effetto, giacché tale pennello «dolcemente piegando a seconda del fiume non urtava le acque ma solamente le divertiva», conseguendo che la ripa «offesa» non ricevesse più «quel danno che giornalmente per prima vi si vedeva». La detta «applicatione & l'effetto di questo pennello» piacquero tanto che persino il cavalier Bernini «hebbe occasione di approvarlo e lodarlo». Riconoscendo i vantaggi ottenuti dalla sola costruzione del pennello, la Sacra Congregazione decise di continuare l'opera consistente nell'esecuzione di una palificata[55] in mezzo al Tevere. Per smontare un «massiccio antico», da tutti ritenuto un sepolcro di età romana, il Meyer mise in esecuzione una delle tecniche già diffuse nel suo trattato sulla navigazione del Tevere[56] e, in seguito, procedette a liberare la ripa in cui sorgeva l'alberatura appartenente al marchese Torres. Ultimati questi lavori, si dedicò alla costruzione della passonata vera e propria, da lui stesso denominata «rada» ed eseguita in maniera diversa da come si usava a Roma: «cominciò a piantare i passoni di maggior e minor grandezza secondo gli irregolarissimi fondi del Tevere, e li piantava per due, e tre palmi discosti uno dall'altro». La differenza con la tecnica impiegata dai suoi colleghi attivi a Roma consisteva nel fatto che essi «piantavano i passoni così contigui fra loro che toccavano l'un l'altro in maniera molto imperfetta, anzi dannosa», inoltre egli adoperava «legnami minori e senza punte di ferro»[57]. Infatti, essendo così vicini scavavano un solco nel fondo per cui «non si potevano

reggere per se stessi, ne li poteva reggere il fondo lacero»; e ciò che era peggio, cadendone uno, precipitavano anche gli altri contigui. Dietro alla passonata, Meyer costruì un secondo ordine, simile al primo ma più diradato.Quest'ossatura era sembrata ai curiosi che seguivano il decorso dei lavori «cosa molto stravagante», quasi che fosse «un lavoro buttato» inidoneo a contenere le acque, ma l'ingegnere «prestamente dissingannò l'espettativa di costoro» riempiendo l'armatura della passonata con fascina viva, caricata di sassi e terra; «perloché la fascina con questa mistura si allogava nel corpo della passonata, e veniva a formare una similitudine ripa naturale»[58]. È questo un ulteriore punto su cui le opinioni tra i tecnici attivi a Roma e Meyer si divaricano nettamente. Le passonate eseguite in precedenza richiedevano costante manutenzione, almeno ogni 18 mesi, come stabilivano i contratti di appalto, essendo colmate di sola fascina. La presenza di scapoli di pietrame impiegati come riempimento e per trattenere la fascina, considerata ad esempio dal Martinelli nociva per la conservazione delle passonate, era invece reputata dal Meyer essenziale ad assicurare la stabilità e la forza dell'opera. A conclusione del primo lotto dei lavori, nell'agosto 1676, viene emanato un *Editto per la conservatione della palificata et altri lavori fatti nel fiume Tevere fuori dalla Porta del Popolo dirimpetto la vigna di Papa Giulio*, sottoscritto dal cardinale Altieri, nel quale, oltre a specificare che tale palificata era stata realizzata per «riparare il danno che continuamente faceva il fiume Tevere», si diffidava chiunque dal danneggiare l'opera e le sue piantate di «albucci e salci», così come veniva vietato di farvi pascolare le bestie e si prescriveva ai «barcaroli che tirano le barche ad Orte et in altri porti» di non percorrere quella ripa, fissando una multa di 25 scudi per ogni barca che non avesse osservato le disposizioni contenute nell'*Editto*[59]. Sebbene l'operazione di riparazione della ripa si sia conclusa con successo, l'aver interferito nel lavoro dei suoi colleghi romani costò caro all'Olandese e sollevò un'ondata di critiche e di invettive contro le riparazioni della ripa: circolavano infatti voci sul fatto che la passonata «non haverebbe havuto felice successo, e che alle prime acque sarebbe stata portata via»[60]. Ma tra gli atti conservati sono altresì presenti giudizi positivi, quale quello di Agostino Martinelli: «la travata construita nel Tevere [...] è di così ben intesa direttione, che l'esperienza degli ottimi effetti che partorisce corrodendo le sponde opposte e profondando l'alveo, dove era una vasta alzata di depositione, et aluvione, la fa conoscere per opera di molto profitto»[61] (fig. 11). Il tempo darà ragione a Meyer, il quale, anche se non riuscirà a ottenere la totalità del compenso professionale da lui rivendicato, ricevette dalla Camera Apostolica la concessione dei terreni guadagnati al fiume, noti più tardi nella cartografia come Vigna Meyer[62]. Conclude infatti l'*Apologia*: «è restata la Passonata approvata, & hoggi felicemente si trova illesa, & intatta non ostanti le molte alluvioni del Tevere, che quanto sono state maggiori, tanto l'hanno corroborata con un totale interrimento dalla parte interna, e coll'aver stabilito l'Alveo a scarpa avanti di lei, di modo che lo spirito, o sia filone delle acque ivi scorre molto lontano dal pie' della Passonata»[63]. Le vedute e le piante di Roma nel Settecento mostrano l'area sistemata dall'ingegnere olandese perfettamente consolidata con la piantagione di alberi e il profilo della ripa secondo l'andamento progettato da Cornelius Meyer.

Note

Si ringraziano la Biblioteca Casanatense, la Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte, la Biblioteca Romana A. Sarti (Accademia Nazionale di San Luca) e l'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione per aver concesso l'autorizzazione alla pubblicazione delle immagini che illustrano questo testo.

1 *Discorso di Monsignor Gio. Carlo Vespignani sopra la facile riuscita di restaurare il Ponte Senatorio hoggi detto Ponte Rotto…, aggiuntivi li disegni in Rame di tutti li luoghi nominati nel discorso, delineati e dati alle stampe dal Cav. Carlo Fontana architetto romano*, Roma 1692. Cfr. anche F. Bonnani, *Numismata Pontificum Romanorum quæ a tempore Martini V*, vol. I, Roma 1699 p. 346.

2 H. Hager, *Le opere letterarie di Carlo Fontana come autorappresentazione*, in *In Urbe Architectus, Modelli, Disegni, Misure, La professione dell'architetto Roma 1680-1750*, catalogo della mostra (Roma, 1991-1992), a cura di B. Contardi e G. Curcio, Roma 1991, pp. 177-187.

3 G. Bonaccorso, *L'architetto e le collaborazioni letterarie: Carlo Fontana, Francesco Posterla e Carlo Vespignani*, in *Studi sui Fontana. Una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco*, a cura di M. Fagiolo e G. Bonaccorso, Roma 2008, pp. 141-170.

4 Alle diverse proposte, ho dedicato uno dei capitoli del mio *Il Tevere e Roma. Storia di una simbiosi*, Roma 2004, pp. 69-129. Tra le figure più note che esprimono pareri o pubblicano fascicoli e opuscoli, si ricordano: Giacomo Della Porta, Giovanni Fontana, Paolo Beni, Antonio Degli Effetti, Paolo Berti, Carlo Lambardi, Nicolò Galli, Onorio Castelli, Carlo Maderno, Flaminio Ponzio, Giovanni Paolo Maggi, Paolo Sanquirico, Pompeo Targone.

5 I danni prodotti dalla piena del Natale 1598 sono tramandati, tra gli altri, da G. Castiglione, *Trattato dell'innondatione del Tevere*, Roma 1599; da Tarquinio Pinaoro, in *Lettera di Tarquinio Pinaoro allo zio Alessandro Bartolucci, priore in S.to Agostino ad Ancona*, 31 dicembre 1598, in Biblioteca Apostolica Vaticana, *Urb. Lat.* 861, c. 85 ss; dal Provvisore della chiesa di Santa Maria dell'Anima, pubblicati in J. Schmidli, *Geschichte der Deutschen Nationalkirche in Rom S. Maria dell'Anima*, Freiburg im Breisgau 1906, p. 443.

6 L. Peto, *Al santissimo et Ottimo principe Gregorio papa XIII, Discorso di Luca Peto intorno alla cagione della Eccessiva inondatione del Tevere in Roma, et modo in parte di soccorrevi*, Roma 1573, pp. 6-7.

7 Per le vicende del Ponte Santa Maria nel XVI secolo, cfr. C. Conforti, *Il cantiere di Michelangelo al ponte Santa Maria a Roma (1548-49)*, in *I ponti delle capitali europee dal Corno d'Oro alla Senna*, a cura di D. Calabi e C. Conforti, Milano 2002, p. 74-87.

8 Tito Livio, *Ab Urbe condita* (*Storia di Roma dalla sua fondazione*), XL, 51.

9 *Discorso di Monsignor Gio. Carlo Vespignani,* cit., s.n.p. (ma p. 3).

10 *Ibidem*.

11 Ivi, p. 6.

12 Ivi, p. 2.

13 *Copia d'Istromento di transazione di enfiteusi fra la R. C. A. e sua Em.za il sig. Carnal Gis. Franco Falzacappa, erede fiduciario ed amministratore del patrimonio della Cv.me Marchese Angelo Vitelleschi, e l'Ill.mo Marchese Pietro e Caliedonio Vitelleschi*, 18 aprile 1832, in Archivio di Stato di Roma, Camerale II, Tevere, Busta 12, fasc. 106.

14 *Licenza per costruire due mole*, 17 dicembre 1617, in Congregazione delle Acque, busta 247 (ex 245), fasc. 3.

15 *Memoriale di Ottavio Targone per la costruzione di un molino da grano indirizzata al Card. Barberini, della Congregazione del Tevere*, 20 maggio 1637, in Archivio di Stato di Roma, Congregazione delle acque, busta 245, fasc. 3.

16 *Richiesta della Compagnia di San Giovanni Decollato*

per la mola detta di San Giuseppe a Ponte Rotto, indirizzata al Cardinal Barberini, 13 ottobre 1638, in Archivio di Stato di Roma, Congregazione delle acque, busta 247 (ex 245), fasc. 3.

17 *Licenza* concessa da Domenico Castelli alle suore del Monastero di Tor de' Specchi, in Archivio di Stato di Roma, Congregazione delle Acque, busta 247 (ex 245), fasc. 3.

18 P. Lanciani, *Del ponte Senatorio ora Ponte Rotto. Osservazioni e parere dell'architetto Pietro Lanciani*, Roma 1826.

19 *Descrizione di Roma moderna formata nuovamente con le auttorità del Card. Cesare Baronio, Alfonso Ciaconio, Antonio Bosio e Ottavio Panciroli...*, Roma 1719, p. 157.

20 Lanciani, *Del ponte Senatorio ora Ponte Rotto*, cit., p. 6.

21 Ivi, p. 14.

22 Ivi, p. 15.

23 Il disegno a china del progetto di ricostruzione del ponte è a Roma, Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte, Fondo Lanciani, XI-8, vol. II, n. VII.18.

24 A. Atti, *Della munificenza di Sua Santità Papa Pio IX, felicemente regnante*, Roma 1864, p. 374.

25 *Ponte sospeso sul Tevere presso S. Giovanni dei Fiorentini*, in P. Cacchiatelli-G. Cletter, *Le scienze e le arti sotto il pontificato di Pio IX*, vol. I, Roma 1863, ff. 29, 30; *Il ponte Senatorio*, in Id, vol. II, ff. 17, 18.

26 F.M. Onorati, *Apologia di Francesco Maria Onorati per la passonata fatta sopra il Tevere fuora di Porta del Popolo in difesa della Strada Flaminia con la direttione del Signor Cornelio Meyer…*, Roma 1698, p. 1.

27 *Ibidem*.

28 *Succinta narratione de seguito della passonata a Papa Giulio fatta dall'Ill.mo Sig. Cornelio Maier ingegnere aguatico di gran stima*, senza data, in Archivio di Stato di Roma, Camerale II Tevere, busta 5, fasc. 10. Cfr., inoltre, Onorati, *Apologia di Francesco Maria Onorati*, cit., p. 1.

29 *Relazione* di Carlo Rainaldi, in Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Biblioteca Romana Sarti, Ms. A.40.R, pp. 55-56.

30 *Relazione* di Paolo Picchetti, in Ivi, pp. 41-43.

31 *Discorso del Sig.r Conte Negrelli all'Emin.mo Sig.r Cardinal Rospigliosi*, in Ivi, pp. 13-15.

32 *Relazione* di Urbano Davisi, in Ivi, pp. 47-49.

33 *Relazione* dell'abate Filippo Maria Bonini, in Ivi, pp. 55 ss.

34 Onorati, *Apologia di Francesco Maria Onorati*, cit., pp. 1, 2.

35 *Succinta narratione*, cit. Per le soluzioni proposte dal Negrisoli, cfr., inoltre, Hager, *Le opere letterarie*, cit., p. 176.

36 *Relazione* di Ippolito Negrisoli, in Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Biblioteca Romana Sarti, Ms. A.40.R, pp. 17-39. Cfr. *Succinta narratione*, cit.

37 *Succinta narrativa del seguito della passonata à Papa Giulio*, in C. Fontana, *Discorso del Cavaliere Carlo Fontana architetto sopra le cause delle inondationi del Tevere antiche e moderne a danno della Città di Roma, e dell'insussistente passonata fatta avanti la Villa di Papa Giulio III per riparo della via Flaminia*, Roma 1696, p. 13.

38 *Discorso e rimedio per il riparo del Fiume Tevere che dannifica le vigne vicino la via Flaminia fra Villa Giulia e S. Andrea di Carlo Fontana*, s.d. (ma 1669 c.), Biblioteca Romana Sarti, Accademia Nazionale di San Luca, Ms. A.40.R, pp. 1-11.

39 *Ibidem*.

40 *Succinta narrativa...,* cit., p. 14.

41 La *Relazione di P. F. Bernino*, Segretario della C. dell'Acque, è in Archivio di Stato di Roma, Camerale II Tevere, busta 5, cit., ed è altresì allegata alla fine del volume dell'Onorati, cit.

42 Onorati, *Apologia di Francesco Maria Onorati*, cit., p. 3.

43 *Succinta narratione*, cit.

44 *Ibidem*.

45 Cfr. Archivio di Stato di Roma, Camerale II Tevere, busta 5, fasc. 10 e *Lettera di Cornelio Meyer*, senza data, in Biblioteca Apostolica Vaticana, *Chigi,* H.II.43 c. 172 ss.

46 *Chirografo* di Clemente X, del 30 maggio 1676. Un *Chirografo* successivo, datato 5 gennaio 1678 e a firma di Innocenzo XI, autorizza a pagare 1.000 scudi in più degli 8.000 pattuiti per l'opera affinché «si venghi alla totale perfettione di essa»; entrambi i documenti sono in Archivio di Stato di Roma, Camerale II Tevere, busta 5, fasc. 10.

47 Fontana, *Discorso del Cavaliere Carlo Fontana*, cit.

48 Onorati, *Apologia di Francesco Maria Onorati*, cit.

49 Ivi, *Proemio dell'opera*.

50 *Discorso per la riparazione della Ripa del Tevere confinante con la strada Flamini sopra la Vigna di Papa Giulio, 26 febbraio 1676, firmata dai cardinali Barberino, Massimo, Azzolino, Sabello, Basadona e dal Thesaurario, auditore E.mi Camerarij, Secretario Aquarum, Commissario, Magistris Viarum, Secretario Riparum*, in Archivio di Stato di Roma, Camerale II Tevere, busta 5, fasc. 10.

51 I disegni delle invenzioni del Meyer, contenute nel manoscritto *Sul modo di far navigabile il Tevere da Perugia a Roma*, sono di Gaspar van Wittel; cfr. Biblioteca Corsiniana, ms. 1227, 1676 c., f. 44, pubblicato in C. Lorenzetti, *La navigazione del Tevere da Roma a Perugia di Cornelio Meyer e le vedutine di Gaspare van Wittel*, «Bollettino d'Arte», 20, 1927, 2, pp. 337-369.

52 Onorati, *Apologia di Francesco Maria Onorati*, cit., pp. 7-8.

53 Fontana, *Discorso del Cavaliere Carlo Fontana*, cit., p. 19.

54 Cfr. *Succinta narratione*, cit. e Onorati, *Apologia di Francesco Maria Onorati*, cit., p. 5.

55 Per quanto riguarda i dettagli delle tecniche impiegate dal Meyer per realizzare la palificata, cfr. C. Meyer, *L'Arte di restituire a Roma la tralasciata navigatione del suo Tevere*, Roma 1685; cfr. anche il mio *Il Tevere e Roma*, cit., pp. 156-170, nonché il *Ristretto dell'opere fatte dallo Ingegnero Cornelio Meyer*, in Archivio di Stato di Roma, Camerale II Tevere, busta 5, fasc. 10.

56 Meyer, *L'Arte di restituire*, cit.

57 *Relazione di C. Meyer all'Ill.ma Congregazione dei conti*, 20 dicembre 1691, in Archivio di Stato di Roma, Camerale II Tevere, busta 5, fasc. 10.

58 Onorati, *Apologia di Francesco Maria Onorati*, cit., p. 9.

59 *Editto per la conservatione della palificata et altri lavori fatti nel fiume Tevere fuori dalla Porta del Popolo dirimpetto la vigna di Papa Giulio*, Roma 31 agosto 1676, in Biblioteca Casanatense, Per. Est.18.14.124.

60 La serie d'imprevisti sorti in corso d'opera sono descritti in dettaglio nella *Lettera di Cornelio Meyer al Tesoriere generale della Camera Apostolica, monsignor Ginetti*, 1678, Archivio di Stato di Roma, Camerale II Tevere, busta 5, fasc. 10.

61 *Parere di Agostino Martinelli*, illustrato, senza data ma redatto durante il corso dei lavori, in Archivio di Stato di Roma, Camerale II Tevere, busta 5, fasc. 10.

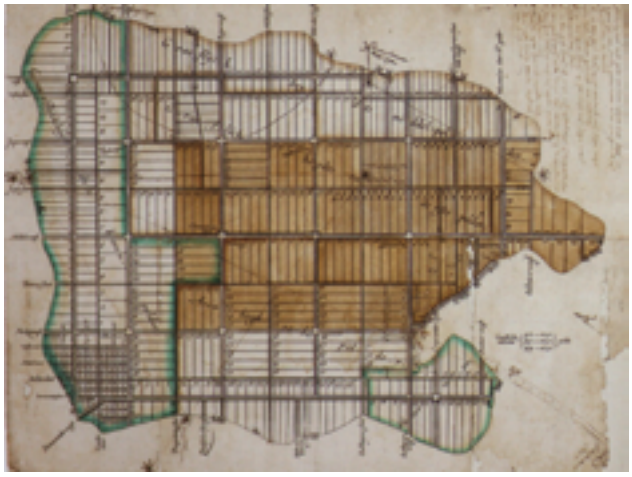
62 Cfr. *Lettera indirizzata a Innocenzo XI,* non datata e *Chirografo* di Innocenzo XI in *Ibidem*.

63 *Relazione della Camera Apostolica all'Ill.ma Congregazione dei conti*, 20 dicembre 1691; *Relazione di C. Meyer all'Ill.ma Congregazione dei conti*, cit.; *Relazione di P. F. Bernino*, cit., tutte in *Ibidem*; Onorati, *Apologia di Francesco Maria Onorati*, cit., p. 2.

I diversi approcci alla scienza idraulica di Carlo Fontana e Cornelius Meyer, con una nota su Ponte Felice

Fabrizio Di Marco

Il notevole avanzamento, specie negli ultimi venti anni, degli studi inerenti la storia della scienza idraulica offre l'opportunità di comprendere gli apporti dei due "rivali" Carlo Fontana e Cornelius Meyer, personaggi che, pur da diversi ambiti culturali e professionali, nei tre decenni finali del Seicento accesero e stimolarono il dibattito in materia di acque a Roma e nello Stato pontificio. Nella seconda metà del secolo XVII il settore delle scienze non presenta ancora una netta separazione tra linea matematica e linea sperimentale, data la compresenza di varie tradizioni di ricerca, come testimonia lo studio delle scienze fisiche post-galileiane, intrise di tematiche e orientamenti che non trovano luogo nella sintesi newtoniana. Tale indeterminatezza, confermata dalle diverse possibili accezioni del termine "scuola galileiana" e dalla difficoltà di definirne nettamente i contorni, si riflette, sempre in ambito italiano, nella scienza delle acque, spesso ridotta a pratica idraulica, scissa dalla meccanica dei fluidi e dall'idrodinamica[1]. L'idraulica pratica, includendo la geomorfologia fluviale di Domenico Guglielmini, sembra prendere il sopravvento sul metodo geometrico con cui Benedetto Castelli aveva trattato il problema delle acque, come noto facendolo rientrare nel metodo galileiano della scienza del moto. Il confronto con la tradizione ingegneristica rinascimentale e con la concezione mista dell'idraulica elaborata dai matematici gesuiti si palesa nella visita al Po e al Reno del 1625, dove il Castelli si trova catapultato nell'aspra e secolare controversia tra Ferrara e Bologna, non solo conflitto di interessi tra le due città, ma specchio di una rivalità professionale tra tecnici e matematici. Pur apprezzando l'esperienza pratica sostenuta dai ferraresi, coadiuvati dai Gesuiti, Castelli sostituisce ad essa la teoria cinematica delle acque correnti, nonostante la difficoltà di ricostruire in laboratorio la complessità dei moti delle acque. L'esperienza del 1625 come noto pone le basi per la stesura del trattato *Della Misura delle Acque Correnti* (1628), dove Castelli enuncia la relazione tra sezione idraulica, velocità e portata, secondo l'equazione di continuità. Il rigore logico-matematico si fonde per la prima volta con i problemi di idraulica fluviale, ripercuotendosi nelle polemiche della fazione scientifica opposta, rappresentata da filosofi e scienziati gesuiti quali Nicolò Cabeo, che nel *De mensuratione acquarum decurrentium*, inserito nel suo vasto commento alle *Meteore* di Aristotele del 1646, rivolge esplicite critiche alle teorie del monaco benedettino. Esaminando la materia delle acque correnti "*potius physice, quam matematico more*", il Cabeo nota che il Castelli non forniva alcuna indicazione sulla possibilità di misurare la variazione della velocità dell'acqua all'interno della sezione fluviale e propone la tecnica alternativa dell'asta ritrometrica; più in generale egli contribuisce all'avanzamento dei metodi di misura delle acque correnti, in un confronto sempre più marcato tra arte e scienza[2]. Confronto che pochi anni dopo sembra ancora vivo nella ricerca dell'ingegnere Giovan Battista Barattieri, che nel proemio di *Architettura d'acque* (1650-1663), invita il lettore a non considerare l'opera alla stregua di un trattato teorico, ma «come fatica d'uno c'ha saputo cavare qualche profittevole ammaestramento dall'esperienze»[3]. Barattieri si presenta come tecnico accreditato, ideatore di opere idrauliche non ordinarie, che aveva deciso di divulgare parte dell'esperienza guadagnata lungo il bacino dell'Adda e dimostra nel suo trattato una profonda conoscenza delle teorie del Castelli. Nonostante questo, in Barattieri lo scontro tra arte e scienza è elemento centrale e programmatico, al punto che la possibilità di istituire una scienza matematica delle acque sembra sfumare sin dal proemio della sua opera: «il pensar di conoscere e misurar le acque con certa esquisitezza matematica […] se non è impresa impossibile, almeno è difficilissima e impraticabile, per la continua incostanza del movimento di esse». Ciò non esclude la possibilità di misurare le acque a fini pratici, come dimostrato dalla lunga esperienza lombarda della distribuzione a usi irrigui: «il misurarle con certa diligenza ordinaria all'uso de gli huomini […] sarà cosa utile e praticabile, come effettivamente consta dalla pratica universale». Il tentativo di rendere accessibile alla maggior parte degli studiosi la "pratica oscura" dei periti idraulici viene affrontato da Barattieri anche con un suggerimento: «disegnare bene e chiaro e con buona distintione le parti di quei siti che occorreranno trattarsi», concetto che trova stringenti punti di contatto con le convinzioni di Carlo Fontana riguardo al disegno. Da questo rapido *excursus* emerge che la sovrapposizione di diverse tradizioni e il confronto delle linee matematiche con quelle applicative contraddistinguono la cultura delle scienze fisiche del Seicento, delineando un «filone ibrido: matematico, sperimentale ed applicativo ad un tempo»[4] destinato a svilupparsi nel secolo successivo. La scienza delle acque continua a mantenere stretti rapporti con i metodi della tradizione ingegneristica, risultando sempre costante un atteggiamento critico all'astrattezza delle teorie matematizzanti, come evidenziato dal Guglielmini. Nel fondamentale *Della natura de' fiumi* (1697), partendo dagli studi del maestro Geminiano Montanari nel campo della struttura dei liquidi, Guglielmini ne sviluppa la

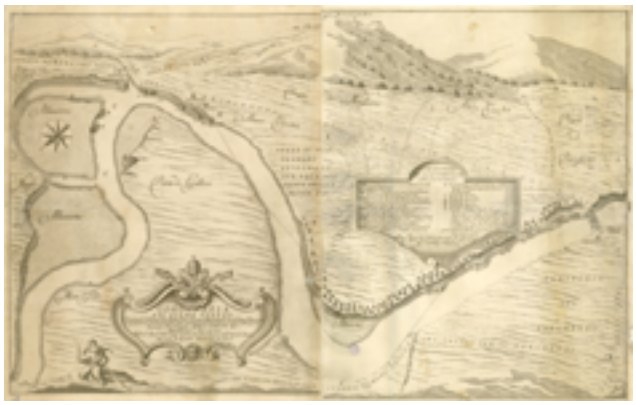


Dall'alto, da sinistra: 1. *A. Blooteling, da J. van Ruisdael,* Il ponte Hogesluis di Amsterdam dalla sponda del fiume Amstel, *ca. 1663, acquaforte, 15x21, Università di Trier, Collezione di arte grafica, inv. 00933. Si noti in primo piano il ponte in legno analogo ai tipi presentati da C. Meyer nei suoi codici.* 2. *F. Jacobszoon, da G. Dirkszoon Langedijk,* Hoogheemraadschap van de Uitwaterende Sluizen, *1607, penna e acquarello, 122x85, Den Haag, Archivio nazionale, inv. 2513. La tavola illustra la vasta zona a nord di Amsterdam con i laghi Groote Waert, Schermeer e Beemster ancora non trasformati in* polder. 3. *L. Janszoon Sinck,* Kaart van de Beemster, *ca. 1612, incisione a colori, 54x11, Hoorn, Archivio Westfries, inv. 1115. Tra le prime mappe che descrivono il* polder *Beemster.* 4. *P. Guerrini,* Maniera per consolidare le rive e restringere il letto dei canali olandesi, *1683, china e acquerello, 20x29, Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, 6390, c. 241v.*

ricerca, estendendola al moto delle acque. L'esperienza dell'osservazione delle "Opere della Natura" è al centro del trattato, dove fonde le scienze matematiche con la tradizione medico-naturalistica, appresa da Marcello Malpighi, arrivando per primo ad una visione completa e unitaria della fisica dei fiumi[5]. Con il mutamento degli indirizzi della ricerca prodotti dalle nuove scienze anche la tensione epistemologica tra fisica e matematica assume nuove dimensioni, dove la ricerca delle cause non è più codificata dai canoni aristotelici, né l'incertezza della fisica viene necessariamente contrapposta all'evidenza matematica: il confronto tra natura e artificio si pone in termini di controllo mediato. Questo progressivo arricchimento degli studi in materia di acque influenza in qualche misura gli scritti e le operazioni in materia idraulica di Fontana e Meyer, pur nelle loro differenze e alterne fortune. Carlo Fontana si confronta con progetti idraulici sin dagli albori della sua fortunata carriera professionale, esperienza pluridecennale che trova occasione di sintesi nell'*Utilissimo Trattato dell'Acque Correnti* del 1696, oggetto di numerose indagini storiografiche, che di recente hanno anche chiarito come parte dell'opera sia da ritenere integralmente apografa, sulla base del manoscritto *Delli effetti delle acque,* composto nel 1642 da Vincenzo Della Greca[6]. Dopo aver reso omaggio, nella prima parte del libro I, alla legge di continuità del Castelli, citandola alla lettera e ritenendola ancora caposaldo del moto delle acque, Fontana si concentra sulle spiegazioni delle diverse esperienze compiute nella sua attività di esperto di idraulica, accompagnate da chiarissime tavole improntate al metodo della statica grafica, che ribadiscono l'approccio e il fine di altre sue opere letterarie, volte a rivolgere attenzione al senso pratico del mestiere di architetto, che solo il disegno geometrico sarebbe stato in grado di esprimere[7]. Tale impostazione, dettata da sistematicità e volta a delineare un quadro unitario della progettazione dell'opera idraulica, uno dei molteplici campi di intervento dell'architetto, si pone in aperto contrasto sia con le teorie fisico-matematiche dei nuovi scienziati sia con i metodi empirici degli ingegneri, privi «di ogni elementare nozione circa l'ordine e la regola dell'architettura»[8]. La

strategia del ticinese «tesa a dimostrare come soltanto all'architetto potesse competere la regia complessiva di ogni sorta di opera costruttiva»[9], temendo e quindi combattendo un'usurpazione di compiti da parte di tecnici specialisti in ciascun settore delle fare costruttivo, preannuncia, anche per esperienza diretta, l'eventualità di un passaggio di consegna della materia idraulica agli ingegneri e ai matematici, come in effetti già nella seconda metà del Seicento si era verificato. In tal senso sembrano particolarmente calzanti le considerazioni di Giovanna Curcio, che sottolinea come la vasta risonanza della questione della passonata a via Flaminia non si debba interpretare semplicemente come battaglia personale *versus* Meyer per l'incarico sottratto, ma piuttosto come una sorta di crociata del ticinese a difesa delle competenze specifiche della professionalità dell'architetto rivolta contro altri artefici, che fossero ingegneri o pittori, come Carlo Maratti nel caso della Cappella Battesimale di San Pietro[10]. Sulla base di tali considerazioni appare chiaro il motivo dell'impostazione generale del trattato sulle acque, incentrata sulle proprie esperienze e chiaramente volta a perseguire una strategia di auto rappresentazione nell'ottica, citando ancora Curcio, di «fondare il proprio prestigio personale sull'affermazione dell'autonomia e peculiarità della professione di architetto»[11], distaccandosi dal solco della tradizione di altri allievi del Bernini, come Giovanni Battista Contini e Mattia De Rossi, anch'essi particolarmente versati nelle materie idrauliche. Si dimostra quindi pienamente comprensibile la pressoché totale assenza di qualsiasi accenno agli specialisti in materia d'acque che seguirono e in parte emendarono il capostipite Castelli, con buona probabilità ben conosciuti da Fontana ma che tuttavia egli sembra non recepire. Pur riportando interamente capitoli dal trattato del Della Greca, il ticinese non si cura di aggiornarli alla luce degli scritti in materia posteriori a tale data; altrettanto si può notare nei capitoli che egli aggiunge, alcuni dedicati proprio al moto delle acque correnti. Non solo mancano riferimenti a Clavio e Barattieri, ma viene ignorato anche Guglielmini, che nel biennio 1690-1691 aveva dato alle stampe *Aquarum fluentium mensura*, opera di rilevanza internazionale, tanto da suscitare un fecondo dibattito tra Papin, Leibnitz, Huygens e Magliabechi. Cornelius Meyer può essere considerato punta di diamante di una serie di *transfert* culturali nel campo delle scienze idrauliche che si istaurarono tra Olanda e Italia nei secoli XVII e XVIII[12]. Tale processo si articola in una prima fase, protrattasi per buona parte del Seicento, connotata dalla trasmissione delle esperienze fiamminghe dei *polders* e da una seconda, che raggiungerà il culmine alla metà del Settecento, quando al contrario sarà l'Olanda a rivolgersi alla scienza idraulica italiana per la soluzione dei problemi posti dal controllo dei grandi fiumi, Reno e Mosa, con i rami Waal, Lek e Merwede. La singolare, eclettica e ancora in parte oscura figura di Cornelius Meyer coincide con un particolare passaggio della storia della scienza, tra Cinquecento e metà del Seicento, in cui il sapere tecnologico viene spesso identificato con le capacità di artigiani, periti, inventori, artisti in senso lato, che, nel tentativo di ricercare possibili committenti o mecenati dai quali potere ottenere "brevetti", affidano la propria fortuna al viaggio. Dopo non meglio precisate esperienze in Ungheria e Spagna, il primo contatto noto di Meyer con il territorio italiano è ascrivibile al 24 gennaio 1674, quando egli presenta alle autorità di Venezia una richiesta di riconoscimento di alcuni "macchinari" per la città lagunare, brevetti che il 30 marzo 1675 gli assicurano la patente di "ingegnere"[13]. Durante l'istruzione della pratica, Cornelius conferisce spesso con la Magistratura delle Acque, proponendo di adottare a Venezia le esperienze idrauliche olandesi, in special modo per la costruzione degli argini, rivelando quindi subito la sua principale, forse unica e di sicuro alta specializzazione, che gli permetterà di affermarsi nello Stato pontificio e nel Granducato di Toscana. I rapporti con la madre patria dovevano essere ancora stretti, se per dimostrare il metodo di costruire argini e passonate con doppia fila di pali intessuti da fascine, Cornelius si dichiara pronto a chiamare due operai specializzati dall'Olanda, assicurando efficacia, rapidità e facile trasmissibilità dei suoi metodi, basati sia su nuove tecniche costruttive sia sull'uso di strumenti e macchine innovative: la *Krabbelaar* (ruspa fluviale), le draghe a ruota o a cucchiaia, i bacini di carenaggio galleggianti, che in buona parte inserirà nelle sue opere a stampa (fig. 1). Nonostante i numerosi contributi storiografici, anche recenti, il periodo formativo e la prima attività di Meyer, in Olanda e nel resto d'Europa, rimangono ancora oscuri. Dai documenti della rapida vicenda a Venezia e da frammentarie notizie biografiche emerse durante il suo lungo soggiorno romano si evince che la sua formazione nel campo della scienza delle acque potrebbe basarsi sui lasciti dell'attività in Olanda e in Inghilterra di importanti figure di ingegneri, quali Jan Adriaanszoon Leeghwater (1575-1650) e Cornelius Vermuyden (1590-1677), il primo autore dei progetti dei *polders* olandesi di Beemster, Purmer e Schermer (figg. 2-3), il secondo noto per la grande operazione dei *Fens* inglesi[14]. Attorno ai grandi *dijkmeesters*, gli ingegneri progettisti di dighe e opere di drenaggio, ruotava una serie di figure istituzionali e personale tecnico altamente specializzato, i cui profili, quale il *landmeter* (agrimensore), ben si adattano alla specifica preparazione del Meyer. Nel suo esordio veneziano egli presenta per accreditarsi proprio gli elementi innovativi delle tecniche olandesi, ossia i mezzi meccanici, che sin dal basso Medioevo avevano rappresentato la chiave di volta dell'elevata rendita di tali operazioni, ad iniziare dai mulini a vento tipo *wipmolen* e dal ricorso diffuso alla vite di Archimede, più volte rappresentata nei codici e nei trattati del Meyer, impiegata a larga scala nelle operazioni di prosciugamento dei *polder*. Le trasformazioni del paesaggio attuate nelle Provincie Unite e le tecniche per realizzarle rappresentano il campo di formazione e applicazione del giovane Cornelius, proiettato dalla *Golden Age* della sua terra ai contatti con altre realtà europee. La cosiddetta "economia-mondo" olandese,

felice espressione di Fernand Braudel, si basa anche su questo aspetto della civiltà dell'acqua, ossia il dispiego di mezzi e cultura tecnologica per difendersi dalla minaccia delle acque, ricavando terreni agricoli[15].La realizzazione dei *polder* colpisce anche Cosimo III che nel 1667 visita Beemster e incontra per la prima volta anche Meyer, che ad Amsterdam possedeva una ricca collezione di oggetti preziosi, visitata, a detta di Onorati, dai "Primi Personaggi d'Europa"[16] e in seguito venduta per sostenere le spese del suo soggiorno a Roma. Il principe è accompagnato dal figlio del borgomastro di Amsterdam Johannes Blaeu, Peter, che come il padre è stampatore, già da tempo in contatto con la corte toscana per la quale svolgeva funzioni di agente. Cosimo visita le numerose collezioni di curiosità della città, vere e proprie *Wunderkammer,* tra le altre quella di Rembrandt e la vicina collezione *De Star*, raccolta dal farmacista Jan Swammerdam. Padre del famoso naturalista Johannes Swammerdam, amico di Spinoza e Huygens, nonché autore della *Historia generalis insectorum*, che tanto influenzò le ricerche di Francesco Redi, Jan è indicato dallo stesso Cornelius come suo maestro, se si dà credito alla nota inserita in *Nuovi ritrovamenti* (1689). Il profilo culturale di Meyer quindi si arricchirebbe di frequentazioni scientifico-filosofiche che esulano dalle conoscenze idrauliche, avvicinandosi alle scienze naturali, forse sviluppate negli ambienti dei filosofi della natura, i quali instaurano proficui rapporti con i circoli scientifici europei, dall'Accademia del Cimento alla Fisicomatematica di Roma, fondata da Giovanni Giustino Ciampini e di cui Meyer fa parte[17]. È ipotizzabile che questo primo incontro nei Paesi Bassi abbia costituito un primo passo per il trasferimento di Meyer in Italia e che Cosimo III, quando nel 1682 invia il giovane Pietro Guerrini in un *tour* attraverso l'Europa per affinare la sua preparazione in ingegneria militare e idraulica, faccia riferimento a Meyer per le prolungate visite in Olanda[18]. Guerrini riporta numerose opere idrauliche in dettagliati disegni (fig. 4), in particolare quello dedicato alla maniera di restringere il letto dei canali olandesi, corredato da una minuziosa analisi della tecnica, analoga a quella usata da Meyer nelle passonate tiberine, come si evince dalla descrizione di accompagnamento: «lo fanno con tagliar […] gran quantità di barbe di canne e queste parti ad uso di foderi le conducono nel fosso e […] l'adattano alla riva con i diversi pezzi lì posti e fermati con alcuni pali e tali canne continuano la lor vegetazione e fanno barba in fondo e lì si forma, a poco a poco, ripa»[19]. Nell'intensa attività in Toscana del Meyer, tra il 1684 e il 1691, sono frequenti le occasioni di collaborazione con il galileiano Vincenzio Viviani, esperto di problemi idraulici e ingegnere dei Capitani di Parte. Già nel 1664 il Viviani aveva revisionato il brogliaccio del *Trattato della direzione dei fiumi* di Famiano Michelini, centrato sugli effetti rovinosi delle esondazioni dei fiumi e dei rimedi da adottare che, in analogia con Barattieri, superava le gerarchie culturali e professionali tra matematici teorici e periti. Viviani, forte di un'esperienza in materia più che ventennale, riconosce di aver ricevuto da Meyer determinanti indicazioni progettuali riguardanti i "riempimenti e le corrosioni" dell'Arno, come emerge in alcuni passi della sua relazione a Cosimo III circa i provvedimenti da adottare nel territorio di Pisa, datata 12 aprile 1684: «si potessero porre ad effetto […] tutte l'operazioni, che con sua aggiustata Relazione espone ora […] Cornelius Meyer espertissimo ingegnere Olandese, fatto venir qua da Roma a tal effetto, e col quale di comandamento di Vostra Altezza mi sono trovato ultimamente alle visite, e all'esame del tutto, concorrendo interamente alle quivi dichiarate proposizioni, consistenti in primo luogo, in voltar l'uscita d'Arno a sboccare in mare per quel sito più opportuno […] siccome per quei modi, e con quei ripari di passonate, ed altro, che come da uomo creduto pratichissimo in questi maneggi d'acque, e di sbocchi di fiumi in mare, vien proposto dalla di lui perizia, alla quale […] debbo totalmente rimettermi, per non aver avuto mai campo di osservare, come esso, e vedere in opera diverse spiagge di mare agli sbocchi de' fiumi»[20]. L'ultimo discepolo di Galileo sembra rendere omaggio all'olandese e fa ammenda a una sua mancanza di esperienza, nonostante l'attività ventennale in questioni idrauliche. Appare evidente che Viviani si trovi spiazzato dalla pratica del Meyer nella gestione di quelle che oggi chiameremmo "le vie d'acqua", intese anche e soprattutto come possibili strumenti economici per i regnanti, da considerarsi strettamente collegate ai bacini portuali, sempre da migliorare per un'economia che si apriva in quegli anni ai commerci internazionali con i porti-franchi. Cornelius sarà attivo in tutti i nodi nevralgici e irrisolti della rete fluviale e portuale della penisola italiana centro-settentrionale: in Adriatico la laguna di Venezia, il delta del Po, il fiume Foglia, i porti di Pesaro, Ancona e Fano; sul versante Tirrenico il corso dell'Arno, il porto e l'acquedotto di Livorno, il Tevere, i porti di Civitavecchia, Fiumicino e Anzio; infine la Palude Pontina, ultimo misterioso progetto finanziato da don Livio Odescalchi, lasciato in eredità al figlio Ottone e conclusosi con un nulla di fatto. I suoi scritti, pur con carattere rapsodico e miscellaneo, certo lontani dalla sistematicità del Fontana, pongono l'attenzione sui temi affrontati sul campo, evidenziando come nodo cardine il corso dei fiumi, la possibilità di controllo della velocità dell'acqua e i problemi correlati: turbolenze, sezione, forma e tortuosità degli alvei, protezione degli argini, ostacoli naturali e artificiali al corso delle acque, pulizia degli alvei e dragaggio dei porti, proposte di relativi impianti e macchine. Pur nella diversità dei temi idraulici trattati da Fontana e Meyer, i due sembrano convergere verso un'unità di intenti, che li pone entrambi sulla sponda dei "pratici". I loro scritti sono rivolti non ad una comunità scientifica ma a possibili committenti e tentano di comunicare un carattere pratico del mestiere da cui ricavare norme operative. Fontana, nel proemio al III libro dell'*Utilissimo trattato* ribadisce lo scopo dell'opera: «dove le scienze dimostrative possino unirsi con le Esperienze, e la Teorica si possa con la Pratica congiungere», ponendo come esempio palmare il



Dall'alto, da sinistra: 5. *A. Martinelli,* Corografia del fiume Tevere principiando dal luogo detto Monte Tosto […] a Ponte Felice, con li ripari fatti in diversi tempi*, 1683, stampa, 63,5x96, Archivio di Stato di Roma, Disegni e Mappe, I, 118/94.* 6. *F. Sforzini,* Pianta nella quale si dimostra tutto il corso del Tevere dalle Scappie di Montetosto sino al Ponte Felice nel tempo presente 23 maggio 1691*, china e acquerello, 55x82, Archivio di Stato di Roma, Disegni e Mappe, I, 118/99.* 7. *M. De Rossi, Pianta delle Corrosioni del Tevere dalla parte di Magliano, 1691, china e acquerello, 31,5x44, Archivio di Stato di Roma, Disegni e Mappe, I, 118/100. Redatta all'inizio del 1691, la pianta rileva le altezze dell'alveo e farebbe presupporre un futuro incarico operativo per De Rossi a fianco di Sforzini, assegnato invece a Meyer.*

successo della nuova conduttura del lago di Bracciano. Meyer così commenta la prima immagine de *L'arte di restituire a Roma la tralasciata navigazione del Tevere*: «so bene che alcuni curiosi vorrebbero ancora sentire discorrere della larghezza, altezza e profondità dell'alveo, della direttione e d'altre misure e cose simili si della presente come delle susseguenti pratiche. Si contentino di considerare ch'è più facile in ogni arte d'operare bene che d'insegnarla e che però molte cose benché essenziali non si possono dare ad intendere […] se non con l'attual operazione nella quale ognuno resta meglio addottrinato». Del resto espressioni come "posti in pratica" e "ragioni appoggiate all'esperienza", ricorrono in questo e in altri scritti lasciati da Meyer, sin dagli esordi romani. Esemplare in tal senso è il codice Corsiniano 34k16[21], dove nella introduzione, illustrando la visita del Tevere effettuata nel 1676, egli pone chiari obiettivi operativi, individuando le cause principali che rendono difficile la navigazione e stabilendo gli opportuni rimedi, *in primis* alla larghezza eccessiva dell'alveo, con il restringimento attraverso palificate intessute di fascina, dettato dalla "esperienza maestra delle cose". Introduzione che si chiude ancora con una dichiarazione di metodo, che si suppone egli avrebbe sottoscritto anche dopo i proficui contatti con i matematici italiani intessuti negli anni seguenti: «ma perché non giunge il ragionare ove arrivano con l'aiuto delle Matematiche discipline le dimostrazioni della mente, mi porto ad esprimere più chiaramente quanto si è proposto». Tale bagaglio acquisito, unito al buon esito della vicenda riguardante la passonata romana e ai numerosi impegni portati a termine con successo negli anni Ottanta, permettono a Meyer di affrontare parallelamente due incarichi di prestigio nel biennio 1692-1693: la partecipazione alla visita D'Adda-Barberini per la questione del Reno e la risoluzione dell'annoso problema della corrosione delle rive del Tevere nei piani di Magliano, presso Ponte Felice.

Meyer e il laboratorio del Reno

La visita presieduta dai cardinali Ferdinando D'Adda e Francesco Barberini, nominati con chirografo di Innocenzo XII del 15 ottobre 1692 sovrintendenti alle acque delle tre provincie delle Legazioni, incaricati di risolvere la questione dell'inalveazione del Reno in Po, rappresenta un punto di snodo del dibattito sulla scienza delle acque che si era dipanato nel Seicento, travalicando gli interessi delle città di Bologna e Ferrara e trasformandosi in un laboratorio di sperimentazione e di elaborazione. Vi partecipano, oltre allo staff bolognese diretto dal Guglielmini: Meyer con il figlio Ottone, scelti dai cardinali; Giovanni di St. Romain, fiammingo, "intendente nelle Matematiche" chiamato dal Barberini; il colonnello Giulio Cerruti e Girolamo Caccia, periti per la Reverenda Camera Apostolica; Giovanni Battista Contini e Leonardo Chiesa, periti per il cardinale Benedetto Pamphilj; Giovanni Macrini, matematico gesuita, a capo dello staff di Ferrara; nel corso della visita vengono richiesti pareri a Viviani e Cassini[22]. Il lavoro sul campo ha inizio il 7 gennaio 1693, da Casalecchio sul Reno, dove si effettuano le misurazioni utilizzando la livella diottrica del Montanari, che Guglielmini usa per maggior precisione del rilevamento; si prosegue sul Panaro e nei mesi successivi

Dall'alto: 8. *C. Meyer,* Pianta del corso del Tevere al Ponte Felice 1691, *china e acquerello, 47x76, Archivio di Stato di Roma, Disegni e Mappe, I, 119/102. L'elaborato riguarda la fase preparatoria dell'intervento di Meyer, riportando lo stato di fatto alla fine del 1691.* 9. *C. Meyer (attr.),* Pianta del Tevere al Ponte Felice*, ca. 1691-1692, china e acquerello, 44x65, Archivio di Stato di Roma, Disegni e Mappe, I, 119/102. Variante della pianta precedente, con diversa configurazione delle "scappie" (isolotti), evidentemente causata da mutate condizioni di portata d'acqua del fiume.*

procedendo verso l'Adriatico. Con la piena del 15 giugno gli esperti hanno occasione di rivisitare tutti i luoghi, con nuova osservazione sul campo, dove raccolgono un insieme sistematico di rilievi senza precedenti, sulla base dei quali studiano le proposte. Nella contrapposizione tra natura e arte, linee seguite rispettivamente da Bologna e Ferrara, il Guglielmini, in un confronto intellettuale con la tradizione teorica gesuitica, che dopo Cabeo inizia a farsi cospicua, riesce a far emergere l'impostazione di seguire la linea naturale per la diversione del Reno in Po. La confluenza, oltre che dalle proposizioni sulla velocità delle acque, è decisa dalla "natura" specifica di ogni fiume, nella filosofia di "adattare i rimedi al luogo", risultante dalla combinazione di molti elementi: portata, materie trasportate e in sospensione, qualità del fondo, inclinazione dell'alveo. Guglielmini nell'estate del 1693, e Meyer a suo fianco, durante i frequenti congressi che i cardinali presiedono per analizzare specifici punti, propone che per l'inalveazione di un fiume si determinasse la «situazione della linea cadente propria *ex natura rei*», aggiungendo «che il pendio degli alvei è piuttosto effetto che causa della velocità», affermazione che supera parzialmente le astrazioni del suo trattato *Aquarum fluentium mensura.* Privilegiando il laboratorio naturale della bassa pianura, osservatorio di idraulica fluviale che il "filosofo della natura" Guglielmini userà per lo sviluppo della sua ricerca, egli farà tesoro delle esperienze dei "migliori architetti d'acque" – riferendosi forse anche a Meyer? – per favorire un'arte adeguata al "genio dello stesso fiume". Nel *Della Natura dei fiumi* infatti l'aspetto fisico convive con quello matematico, in un trattato dove la lingua scelta è l'italiano, con esposizioni chiare accompagnate da un ampio corredo di disegni, opera del suo allievo Egidio Maria Bordoni, che ritroveremo impegnato dai primi del Settecento nel territorio pontino, il quale firma *planches* tratte dagli schizzi e dagli appunti eseguiti al fianco del maestro nella visita del 1693. L'esperienza della natura non va comunque «scompagnata dal lume che somministrano le cognizioni teoriche»: tra natura e arte, l'operato dello scienziato si inserisce con un modo di conoscenza capace di coniugare coerenza e possibilità. Allo stato attuale degli studi, nell'intricata vicenda della visita D'Adda-Barberini è ancora da definire la reale entità dell'apporto del Meyer, ma è ipotizzabile che, nella metodologia "aperta" seguita dal Guglielmini, volta a mediare lo iato tra natura e artificio, egli possa aver esercitato un notevole peso per le conoscenze e le esperienze maturate nei suoi impegni professionali, non ultimo il cantiere aperto al Ponte Felice, di cui si stava occupando in quei mesi, dove a sua volta l'olandese di sicuro fa tesoro dell'esperienza padana[23].

Meyer e la corrosione del Tevere a Ponte Felice

Per tutto il Seicento il Tevere, nella zona di Magliano e Gallese, a seguito del nuovo alveo realizzato dalla parte di Borghetto per dirigere le acque verso il Ponte Felice, provoca frequenti erosioni e inondazioni, determinando una costante situazione di emergenza, destinata a protrarsi sino all'Ottocento, con gravi problemi alla viabilità, alla navigazione, all'assetto e all'economia del territorio, oltre che pesanti uscite dalle casse dello stato[24]. Con Urbano VIII si procede all'escavazione di un secondo nuovo alveo verso i piani di Gallese, per allontanare il fiume dalla strada romana minacciata dalle acque, ricavandovi un terreno agricolo (il "Portuarno"). L'impresa coinvolge Maderno, G. Rainaldi, Breccioli, De Vecchi, Castelli, ma gli effetti positivi hanno breve durata e dagli anni Quaranta riprende la costante manutenzione degli argini, con la costruzione di pennelli e passonate, l'escavazione di canali, affidati nel tempo a Carlo Rainaldi e poi al ferrarese Agostino Martinelli, primo nella lunga serie di architetti responsabili di Ponte Felice con un profilo eminentemente di tecnico idraulico, che dal 1677 al 1687 gestisce il complesso cantiere fluviale[25]. Nel tentativo di ovviare all'errore iniziale della diversione, dovuto a Domenico Fontana, che provava quanto fosse aperta la *vexata quaestio* della direzione dei corsi d'acqua e il dibattito sulla diversione artificiale dei fiumi per svariati usi, Martinelli si dedica per oltre dieci anni alla risoluzione della corrosione, sperimentando un tipo di passonata a tessitura più rada, che oltre a risultare più economica della classica, si dimostra più stabile (fig. 5). Tale innovazione, che Martinelli dichiara di aver sperimentato in altre sue precedenti esperienze, si basa sul nuovo metodo che nel 1676 Meyer aveva iniziato ad adottare nella passonata di

10. *C. Meyer,* Pianta dell'Alveo del Tevere e delli lavori fatti alle Ripe delli Piani di Magliano in Sabina nelli mesi di Marzo, Aprile, Maggio e Giugno 1692 sotto la direttione dell'Ingegniere Cornelio Mejer Olandese*, china e acquerello, 44x121,5, Archivio di Stato di Roma, Disegni e Mappe, I, 119/101. Resoconto della prima fase di intervento diretta dall'olandese, la pianta accompagna la relazione autografa del 3 settembre 1692, conservata in Archivio di Stato di Roma,* Congregazione delle Acque*, b. 132.*

via Flaminia, con la variante di legnami a taglio inferiore, eliminazione della punta di ferro e di una fila di palificata, per un risultato ancor più leggero, veloce ed economico, che trova apprezzamento tra gli esperti, tra i quali lo stesso Martinelli, che oltre a elogiare l'operato dell'olandese ne tre spunto per le passonate in terra sabina[26]. Al tecnico ferrarese subentra nel 1687 l'umbro Francesco Sforzini al quale viene affiancato nel 1692 Cornelius Meyer, dopo che la grave situazione di corrosione nel gennaio 1691 aveva richiesto una perizia di Mattia De Rossi (figg. 6-7). Il lavoro dell'olandese ai piani di Magliano, che la storiografia sinora ha citato senza approfondire, si rivela assiduo e impegnativo: dalla documentazione si evince che, tra gennaio 1692, quando viene accettata la sua proposta operativa, al 4 maggio 1696, termine della prima *tranche* di lavori, Cornelius risulta presente al Ponte Felice per 724 giorni, ad una paga giornaliera di scudi 3:50. La Sacra Congregazione delle Acque, visto l'ingente risparmio rilevato nel periodo di gestione Meyer rispetto al decennio precedente (scudi 7023 in meno di cinque anni contro scudi 16675 spesi tra 1682 e 1691) decide di continuare la collaborazione con l'ingegnere olandese, soprattutto perché «all'incontro l'opera del Meyer fatta con ingegno per lo spatio di cinque anni non ha fatto motivo alcuno e si crede durabile». Paradossalmente, ritenuti i lavori conclusi e stabili, a Meyer, che continua ad essere attivo al Ponte Felice nel biennio 1697-1698, verrà riconosciuta una diaria inferiore. L'ampia documentazione reperita getta nuova luce sul modo di lavorare e di gestire il cantiere da parte dell'olandese[27] (figg. 8-9). L'inizio di tale impegno coincide con la visita D'Adda-Barberini, tanto che nei primi mesi del 1693 sono numerosi i contatti tra i cardinali e la Congregazione delle Acque per giustificare l'assenza dell'olandese da Magliano; nonostante ciò una fitta corrispondenza con disegni allegati gli permette di procedere con le operazioni. Tornato dall'impegno nelle legazioni, Meyer nell'estate 1693 intensifica la sua presenza a Magliano, prima di dividersi con il nuovo incarico per il porto di Pesaro. In una lettera dell'8 luglio, indirizzata alla Congregazione delle Acque, Meyer decide di «eliminare le breccie sotto l'acqua per dare il corso al fiume verso la parte di Gallese […] quando lo faranno mi avvisassero a Pesaro, che mando il mio figliolo a fare la suddetta operazione essendo anche egli prattico delle acque […] i ripari fatti da me l'anno passato havendo fatti mirabilmente il suo effetto poiché il fiume si è gettato verso Gallese e qui non vi viene più acqua e novamente lì ho fortificato con pochissima spesa e non vi ho trovato che habbia danneggiato niente»[28]. Dopo un altro anno di lavori, nonostante i miglioramenti, il 2 febbraio 1695 Meyer trova le ripe danneggiate: «corrusioni grandissime […] perché il Tevere trovando le ripe toste dove sta la passonata mia ha dovuto pigliare altra strada e parecchio rovinato tutto quel terreno alla parte di Gallese»[29]. Nonostante le difficoltà dell'assetto di quella parte di territorio, compromesso per le scelte sbagliate della diversione dell'alveo e difficilmente sanabile, a metà del 1696 l'opera del Meyer sembra raggiungere un discreto risultato, tanto che l'olandese il 30 giugno riferisce di aver pagato un notaio «che ha pigliato li possessi delle terre guadagnate per la R. Camera dal Tevere tanto di là dal Gallese quanto in questo territorio»[30]. Nel 1697 infine l'ultimo impegno di rilievo, riguardante il rifacimento della selciatura del ponte. In questa vicenda, «in una vastezza di lavori simili», Meyer affina le strategie e i metodi adottati a Roma: citando da una sua relazione del 3 settembre 1692, che come altri documenti richiederebbe spazio più ampio di analisi e contestualizzazione, in relazione anche ai disegni individuati in Archivio di Stato di Roma (fig. 10), egli propone un «modo nuovo d'operare e poco dispendioso», per la «necessità di tenere e colà fortemente imbrigliato il fiume per non perdere quelli piani fertili assieme con la strada Flaminia adiacente», basato su un risparmio di tempo, di operai impiegati e di materiali, eliminando ad esempio chiodi e catene, perché «avanzandosi la fascina alcuni palmi fuori delli passoni e quella intrecciata, e carica di sassi pesanti che la premono al fondo, restano li passoni fortemente tenuti ed abbracciati»[31]. I lavori di Meyer migliorano ma non risolvono in maniera definitiva la difficile situazione

del Tevere, che, seguendo la sua "natura", cerca ancora, ai primi del Settecento, di aprirsi un nuovo letto, ossia di ritornare nel suo alveo naturale. Rimane la testimonianza del tentativo di affinare il modo di costruire, seguendo personalmente e con assiduità il cantiere, cercando di mantenere e aumentare quella parte di terreno, coltivata a filari di albucci, che, sull'esperienza olandese di recupero di territorio alle acque qui adattata a un contesto orografico diverso rispetto alla madre patria, possa almeno permettere di «ridurla a coltura e cavarne frutto».

Note

1 C.S. Maffioli, *Out of Galileo. The science of waters 1628-1718*, Rotterdam 1994; Id., *La via delle acque (1500-1700). Appropriazione delle arti e trasformazione delle matematiche*, Firenze 2010.

2 *Ibidem.*

3 Ivi, pp. 259-270; C. Ravagnati, *"Architettura d'Acque" di Giovan Battista Barattieri. Un trattato seicentesco di architettura della città*, in G. Motta-A. Pizzigoni-C. Ravagnati, *L'architettura delle acque e della terra*, Milano 2006, pp. 157-254; L. Roncai, *Giovanni Battista Barattieri e il parere sull'intervento di Alfonso Moscatelli alla Chiusa di Governolo*, in *Il sistema idroviario mantovano*, a cura di I. Pagliari, Reggio Emilia 2009, pp. 101-112.

4 Maffioli, *Out of Galileo,* cit., p. 72.

5 Maffioli, *La via delle* acque, cit., pp. 259-270; V. Pallotti, *Domenico Guglielmini sopraintendente alle acque,* in *Problemi d'acque a Bologna in età moderna*, atti del II colloquio (Bologna, 1981), Bologna 1983, pp. 9-62.

6 Si rimanda al saggio di Marisa Tabarrini, in questo volume.

7 H. Hager, *Le opere letterarie di Carlo Fontana come autorappresentazione*, in *In Urbe Architectus. Modelli Disegni Misure. La professione dell'architetto a Roma 1680-1750*, catalogo della mostra (Roma, 1991-1992), a cura di B. Contardi e G. Curcio, Roma 1991, pp. 155-203, in part. 177-190; analoghe considerazioni in C. Fontana, *Utilissimo trattato dell'acque correnti*, Roma 1998 (rist. anast.), introduzione di H. Hager, pp. 9-63.

8 G. Curcio, *L'architetto intendente, pratico e istoriografo nei progetti e nella professione di Carlo Fontana*, in *Magistri d'Europa. Eventi, relazioni, strutture della migrazione di artisti e costruttori dei laghi lombardi*, atti del convegno (Como, 1996), a cura di S. Della Torre, T. Mannoni e V. Pracchi, Milano 1996, pp. 277-302, cit. da p. 287.

9 *Ibidem.*

10 G. Curcio, *La città degli architetti*, in *In Urbe Architectus,* cit., pp. 143-153: 145-153.

11 *Ibidem.*

12 Principali contributi biografici su Meyer: G.J. Hoogewerf, *Cornelis Jansz. Meijer, Amsterdamsch ingenieur in Italie (1620-1701)*, «Oud Holland», 38, 1920, pp. 83-103; K. Van Berkel, *'Cornelius Meijer inventor et fecit'*, in *Merchants and Marvels. Commerce, Science and Art in Early Modern Europe*, a cura di P. Smith e P. Findlen, New York-London 2002, pp. 277-294; M. Bevilacqua, *Cornelis Meyer dall'Olanda all'Italia*, in *Sul biondo Tevere. Il restauro del codice 34 K 16 della Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana di Roma*, a cura di M. Guardo, Padova 2011, pp. 83-93; F. Bellini-C. Conforti, *Da Vitruvio a Gallaccini. Tradizione architettonica e ingegneria idraulica nel memoriale di Cornelio Meyer, ingegnere olandese in Roma barocca,* in *Sul biondo Tevere,* cit., pp. 109-123. Studi recenti su aspetti particolari della sua gamma progettuale: M. Fagiolo, *Roma di Innocenzo XI: la città, la scienza, le feste e l'incontro con Le Notre*, in *Innocenzo XI Odescalchi. Papa, politico, committente*, a cura di R. Bösel *et alii*, Roma 2014, pp. 275-288; M. Bevilacqua, *Cartografia e immagini urbane: Giovanni Battista Falda e Cornelis Meyer nella Roma di Innocenzo XI*, in *Innocenzo XI,* cit., pp. 289-308; J. Connors, *The one-room apartment of Cornelis Meijer*, in *Artistic practices and cultural transfer in early modern Italy. Essays in honour of Deborah Howard*, a cura di N. Avcioğlu e A. Sherman, Farnham 2015, pp. 45-64

13 Specifiche notazioni tecniche in R. Berveglieri, *Tecnologia idraulica olandese in Italia nel secolo XVII: Cornelius Janszoon Meijer a Venezia (gennaio-aprile 1675)*, «Studi veneziani», 10, 1985, pp. 81-97.

14 J. van Veen, *Dredge, drain, reclaim. The art of a nation*, The Hague 1948; *Polder pioneers. The influence of Dutch engineers on water management in Europe, 1600-2000*, a cura di H.S. Danner *et alii*, Utrecht 2005.

15 S. Ciriacono, *Acque e agricoltura: Venezia, l'Olanda e la bonifica europea in età moderna*, Milano 1999; *The Dutch economy in the Golden Age. Nine studies*, Amsterdam 1993.

16 F.M. Onorati, *Apologia di Francesco Maria Onorati per la passonata fatta sopra il Tevere fuori di Porta del Popolo in difesa della Strada Flaminia con la direttione del Signor Cornelio Meyer famoso ingegnere olandese*, Roma 1698.

17 W.E. Knowles Middleton, *Science in Rome, 1675-1700, and the Accademia Fisicomatematica of Giovanni Giustino Ciampini*, «The British Journal for the Istory of Science», 8, 1975, pp. 138-154; E. Jorink, *Reading the Book of Nature in the Dutch Golden Age, 1575-1715,* Leiden 2010.

18 *Il viaggio in Europa di Pietro Guerrini (1682-1686). I*, a cura di F. Martelli, Firenze 2005, pp. XXIV-XXXIII.

19 Dalla spiegazione del disegno di Pietro Guerrini, 29 aprile 1683, Ivi, pp. 139-141.

20 *Raccolta d'autori italiani che trattano del moto dell'acque*, t. III, Bologna 1822, pp. 441-451.

21 Restaurato da poco, il codice è stato oggetto di uno studio esaustivo: *Sul biondo Tevere*, cit.

22 Pallotti, *Domenico Guglielmini*, cit., p. 39.

23 L'analisi filologica dell'operato di Meyer nella visita del 1693 sarà oggetto di una mia prossima pubblicazione, basata sull'ingente documentazione conservata presso gli archivi di stato di Bologna, Ferrara, Mantova, Modena, Roma e Venezia, parte della quale è annotata in *Indice della raccolta delle scritture, atti, decreti fatti nella controversia dell'Acque del Bolognese*, compilato nel 1763 da Giovanni Fantuzzi, che registra 859 pezzi archivistici ordinati dal 1460 al 1763.

24 Sui problemi dell'alveo del Tevere a Ponte Felice: C. D'Onofrio, *I vassalli del Campidoglio*, Roma 1965, pp. 25-49; C. P. Scavizzi, *Navigazione e regolazione fluviale nello Stato della Chiesa fra XVI e XVIII secolo*, Roma 1991, pp. 109-115; Ead., *Il ponte Felice al Borghetto nel quadro della viabilità territoriale*, in *Sisto V. 1. Roma e il Lazio*, a cura di M. Fagiolo e M.L. Madonna, Roma 1992, pp. 623-638; P. Buonora, *Cartografia e idraulica del Tevere (secoli XVI-XVII)*, in *Arte e scienza delle acque nel Rinascimento*, a cura di A. Fiocca, D. Lamberini, C. Maffioli, Venezia 2003, pp. 169-194.

25 A. Martinelli, *Stato del Ponte Felice*, Roma 1682; Id., *Continuatione dello Stato del Ponte Felice*, Roma 1682.

26 Si rimanda al saggio di María Margarita Segarra Lagunes, in questo volume; cfr. anche Scavizzi, *Navigazione e regolazione*, cit., pp. 120-122.

27 Archivio di Stato di Roma, *Congregazione delle Acque*, bb. 3, 4, 5, 134, 252, 253, 254, 257; Ivi, *Disegni e Mappe*, I, 118/94, 99, 100 (piante di Martinelli, Sforzini, De Rossi); 119/101, 102 (piante di Meyer). Repertorio di documenti in C. P. Scavizzi, *Fonti per uno studio sulla regolazione del Tevere dal Cinquecento al Settecento fra teoria e pratica*, «Archivio della Società Romana di Storia Patria», 102, 1979, pp. 237-313.

28 Archivio di Stato di Roma, *Congregazione delle Acque*, b. 253, fasc. 662.

29 *Ibidem.*

30 *Ibidem.*

31 Ivi, b. 134.

Dagli *Effetti delle acque* di Vincenzo Della Greca all'*Utilissimo trattato delle acque correnti*: metodo, fonti e apografia in Carlo Fontana teorico

Marisa Tabarrini

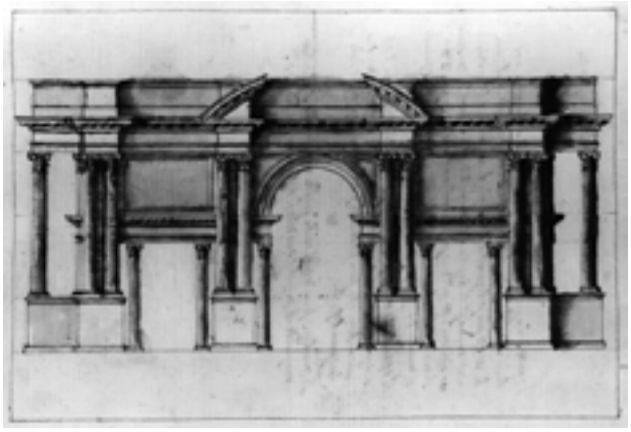
La questione delle fonti documentarie, letterarie e iconografiche nella produzione scritta di Carlo Fontana è stata affrontata da Giovanna Curcio e Norbert Grillitsch per *Il Tempio Vaticano* pubblicato a Roma nel 1694, opera estremamente complessa e articolata nella quale l'architetto richiama in apparato ben 127 autori sebbene senza alcun riferimento ai titoli, o alle pagine in cui essi sono citati[1]. Nella redazione di questa *summa* storico-architettonica Fontana accompagna all'utilizzo e rielaborazione di un cospicuo materiale esistente – ad esempio per la storia dell'obelisco vaticano interi capitoli dalle opere di Michele Mercati e di Domenico Fontana – la sapiente integrazione di apporti originali teorico e grafico-progettuali come è anche evidente nel corredo incisorio di Alessandro Specchi, suo stretto collaboratore. L'importanza di un accertamento storico-critico delle fonti per altri scritti di Fontana dal profilo più dichiaratamente teorico si avverte soprattutto alla luce dei contributi di Hellmut Hager e di Giuseppe Bonaccorso sul ruolo spettante alla didattica tecnica e sulla pratica redazionale dell'architetto che si avvaleva di un'équipe di collaboratori e di testi commissionati a esperti come nel caso del trattato sui mosaici richiesto a Desiderio De Leli per il secondo volume sul *Tempio Vaticano*, opera rimasta inattuata[2]. D'altra parte lo sviluppo della letteratura tecnica di Carlo Fontana su una impalcatura di tipo multidisciplinare, estremamente diversificata per ambiti e generi, ma comunemente intesa a diffondere e a trasmettere il sapere scientifico, non può che lasciar presumere un metodo di captazione e fruizione delle fonti finalizzato al montaggio finale. L'*Utilissimo trattato delle acque correnti* pubblicato a Roma nel 1696 e subito innalzato a summa disciplinare del secolo, è ritenuto, dopo il *Tempio Vaticano*, l'opera più impegnativa, sia per ampiezza della trattazione che per originalità dei contenuti. L'organizzazione del trattato in tre libri risponde a criteri di utilità didattica: il primo libro tratta in generale del moto dell'acqua e si incentra sulla descrizione tecnica degli acquedotti; il secondo esplora le possibili applicazioni dell'idro-pneumatica all'arte dei giardini; nel terzo l'autore spiega come aveva incrementato l'Acqua Paola. Il trattato consiste in una sorta di manuale teorico-pratico nel quale Fontana afferma l'unità inscindibile tra teoria e prassi nell'attività dell'architetto, dichiarando di voler mettere la sua ultratrentennale esperienza nel campo idraulico a disposizione non solo dei periti intendenti ma anche dei bibliofili e dei potenziali committenti. La comparazione con il testo manoscritto della Biblioteca della Società Siciliana di Storia Patria di Palermo *Delli effetti delle acque di Vincenzo della Greca Architetto civile, et militare della Regia Camera Apostolica*[3], dimostra però che l'*Utilissimo trattato delle acque correnti* è opera parzialmente apografa consistendo in gran parte per i primi due libri nella trascrizione di questa fonte inedita (fig. 1). L'eccezionalità del codice panormitano, datato al 1642 e proveniente dalla biblioteca di Girolamo Settimo, principe di Fitalia, si deve in primo luogo all'autore, Vincenzo Della Greca, nato a Palermo nel 1592, tra i più attivi architetti a Roma sotto il pontificato barberiniano, contraddistinto da una pratica professionale di altissimo livello al servizio della Camera Apostolica e da una presenza documentata in numerosi cantieri di architettura civile e militare; in secondo luogo all'argomento idraulico captato in un momento chiave per lo sviluppo della disciplina a Roma, quando gli scienziati di scuola galileiana si riunivano nei gabinetti scientifici e sperimentavano coi vasi gli effetti naturali delle acque, la pressione dell'aria e dell'acqua e l'esistenza del vuoto[4].

Delli effetti delle acque di Vincenzo della Greca Architetto civile, et militare della Regia Camera Apostolica

Che l'idraulica fosse tema di grande attualità scientifica e pratica a partire dagli ultimi decenni del Cinquecento è cosa risaputa. Alla politica urbana e territoriale dei pontefici da Pio IV a Paolo V, polarizzata sulla riattivazione degli antichi acquedotti, sul contenimento del Tevere, e sulla bonifica della Pianura Padana

Da sinistra: 1. *V. Della Greca, frontespizio di* Delli effetti delle acque *(1642; disegno; BSSPP, Mss. I D 6).* 2. *G. Schott,* Dispositivo idraulico ideato da Gaspare Berti per i padri Minimi a Trinità dei Monti *(da G. Schott,* Technica curiosa, sive, mirabilia artis. Liber V. Mirabilia Hydrotechnica, *1664, "Iconismus XI", p. 203).*

attraverso l'irregimentazione del fiume Po, era corrisposto l'insorgere di una importante committenza di architettura d'acque. Le strutture destinate al controllo, alla conserva e alla distribuzione delle acque – bacini, canali, impianti di presa e di sollevamento, acquedotti, mostre d'acqua, bottini, ma anche chiaviche e scoli – costituivano di fatto un sistema in grado di definire i termini di una forma urbana. Lo strettissimo legame che intercorreva tra architettura civile e idraulica è dimostrato dall'importanza che veniva riconosciuta a quegli ingegneri-architetti che a cavallo del secolo XVII controllavano le due competenze. Il sapere in materia di acque implicava l'apprendimento della scienza e della tecnica "restaurate" dalla filologia umanistica, soprattutto di Erone, Vitruvio e Frontino, le cui opere nella seconda metà del Cinquecento cominciarono a essere tradotte e divulgate da eleganti edizioni a stampa[5]. Le fonti principali erano da un lato la tecnologia romano-ellenistica disponibile per la realizzazione degli acquedotti, dall'altro la meccanica alessandrina che introduceva alle tecniche ludiche per la realizzazione dei giochi d'acqua per le fontane. La scienza matematica delle acque e la fisica dei fiumi furono tuttavia una novità dell'età barocca e del movimento galileiano. La misura delle acque correnti e le sperimentazioni sull'esistenza del vuoto e sull'azione della pressione atmosferica balzarono in primo piano nel secondo quarto del Seicento grazie a Benedetto Castelli, docente alla Sapienza e autore nel 1628 di *Della misura dell'acque correnti*, e alla sua scuola che annoverava come allievi Gaspare Berti (1600-1643), Raffaello Magiotti (1597-1656) ed Evangelista Torricelli (1608-1647). Il gesuita tedesco Gaspar Schott (1608-1666) riferisce sui numerosi esperimenti sul vuoto che si tenevano al convento dei Minimi a Trinità dei Monti, trasformato a cavallo dei primi anni Quaranta del secolo in una sorta di gabinetto scientifico dove gli scienziati francesi si confrontavano con quelli della Sapienza e del Collegio Romano, inclusi Athanasius Kircher e lo stesso Gaspar Schott[6] (fig. 2). I principi dell'idrodinamica e della pneumatica venivano studiati osservando l'efflusso dei fluidi e dell'aria da vasi di varie forme attraverso fori (foronomia). Il tema idro-pneumatico, di estrema attualità per il forte interesse della committenza architettonica, venne intercettato da Vincenzo Della Greca, architetto civile e militare della Camera Apostolica, nonché docente all'Accademia di San Luca dal 1633, che ne fece il perno di una epitome teorico-pratica di grande utilità per gli ingegneri idraulici. Egli descrive i fenomeni fisici delle acque in 70 brevi capitoli illustrati equiparabili a lezioni di un corso accademico: prima i fondamenti teorici ricorrendo al principio dei vasi comunicanti e a concetti come velocità dell'acqua e pressione atmosferica e poi le dimostrazioni applicative per chiarire il funzionamento degli zampilli delle fontane con o senza l'utilizzo di congegni meccanici. L'argomento prevalente è quello dell'idro-pneumatica, ma non mancano capitoli riservati alla tecnologia distributiva, con le descrizioni di bottini, fistole e sifoni. Non sorprende la competenza idraulica di Della Greca che, oltre ad aver iniziato la sua attività come sottomaestro della Presidenza delle Acque e Strade, era stato per lungo tempo coadiutore di Carlo Maderno, nipote di Giovanni Fontana ed esperto



3. *Copia (?) da Vincenzo Della Greca, Modello architettonico (1641; disegno; London, The Courtauld Institute of Art Gallery, Anthony Blunt Drawings Collection, Ms. D.1984.AB.138,* Libro di architettura civile e militare, *fol. 31).*

idraulico. Il trattato, oganizzato in tavole illustrate con breve testo a commento, rivela una chiara impostazione didattica, intesa a divulgare le conoscenze teoriche-pratiche acquisite sul campo. Certamente fu concepito col fine di imbonirsi una specifica committenza ovvero un finanziatore per la pubblicazione. Il manoscritto è dedicato infatti al principe e duca di Montalto Luigi Guglielmo Moncada, già Presidente del Regno di Sicilia dal 1635 al 1638[7], amico dell'ambasciatore spagnolo presso la Santa Sede, Manuel de Moura secondo marchese di Castel Rodrigo – di cui è ospite a Roma nel 1639 – noto alla storiografia artistica per i suoi rapporti con il mondo degli architetti romani, e in particolare col Borromini[8]. Moncada negli anni della sua presidenza era stato promotore del rinnovamento delle mura urbane della città di Palermo e potremmo ipotizzare, accanto agli architetti locali Mariano Smiriglio, Pietro Novelli e Carlo Maria Ventimiglia, un probabile consulto del nostro architetto militare Vincenzo Della Greca, nativo di San Mauro, un paese nella provincia di Palermo feudo dei Ventimiglia, famiglia imparentata con i Moncada[9]. Va sottolineato inoltre che le porte urbane di Palermo, secondo la tradizione locale, funzionavano in più casi come vere e proprie sottostrutture di castelletti idrici, con un sistema idraulico che dovette fortemente suggestionare anche Gaspar Schott, ospite del Collegio dei Gesuiti di Palermo dal 1631 al 1652, nonché autore nel 1657 di *Mechanica hydraulico-pneumatica* e, nel 1660, di *Technica curiosa*.

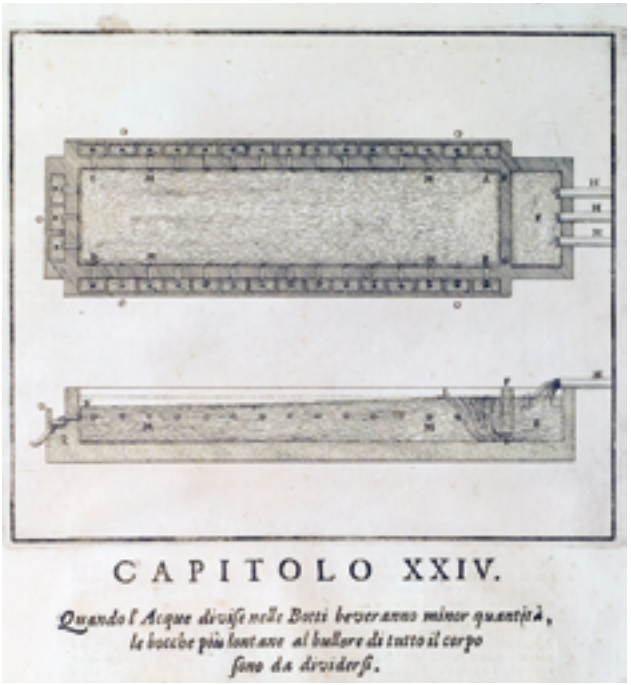
Vincenzo Della Greca didatta e la diffusione internazionale del suo Libro di architettura civile e militare

Le attitudini didattiche di Vincenzo Della Greca sono note agli studiosi. Nell'aprile 1636 era stato prescelto dall'Accademia di San Luca «per istruire i giovani nella architettura civile e militare» e appena due anni dopo, il 25 aprile 1638, era stato candidato alla carica di principe. Per l'istruzione dei suoi allievi ultramontani, ai quali probabilmente egli offriva anche corsi privati e personalizzati, egli aveva raccolto le sue lezioni nel *Libro di architettura civile e militare*, rara testimonianza

non edita di attività didattica svolta nella prima metà del Seicento, di cui fino a poco tempo si è creduto esistesse un unico esemplare manoscritto appartenuto ad Anthony Blunt che lo aveva acquistato sul mercato antiquario nel 1970 a Londra[10] (fig. 3). L'esistenza di altre versioni manoscritte del libro disseminate in Europa – che qui segnalo raccogliendo autonome segnalazioni bibliografiche e archivistiche col progetto di una loro prima inventariazione[11] – dimostra che l'esercizio di copiatura dalle tavole didattiche di Della Greca, selezionate secondo lo specifico interesse, fu la prassi estesa a questi corsi di formazione. L'esemplare di Blunt, datato al 1641, conta 63 fogli e manca della parte dedicata all'architettura militare. Blunt, non conoscendo gli altri esemplari, riteneva che il suo manoscritto consistesse in appunti esclusivi del suo primo possessore, Grimald de Nuvolara, canonico della Collegiata di Saint-Jean l'Evangéliste a Liegi, presi al tempo di un suo presunto apprendistato nel 1638 a Roma presso l'Accademia di San Luca. Un secondo esemplare, come riporta G.R. Smith (1993), è stato scoperto da Hellmut Lorenz nelle collezioni del principe del Liechtenstein a Schloss Vaduz[12]; anche questo incompleto, consiste di 92 fogli con gli ultimi 32 dedicati all'architettura militare. Un terzo esemplare, segnalato dalla studiosa E.S. Kotláriková, proviene dagli archivi del Museo della Slovacchia orientale di Košice, riporta la data 1638, ed è diviso, similarmente al secondo, in tre parti: la prima parte, è un'introduzione al mestiere dell'architetto; la seconda è dedicata alla descrizione degli ordini architettonici classici, la terza si occupa in modo più approfondito della costruzione dell'architettura[13]. Anche la *Breve relazione e stile di ordinare i membri particolari delle case e dei palazzi* (1644), conservata oggi nel Museo Nazionale di Stoccolma, segnalata da Giovanna Curcio nel 1979[14] con attribuzione al figlio di Vincenzo, Felice Della Greca, consisterebbe in realtà – come ha ricostruito Anna Bortolozzi in una conferenza all'Istituto Svedese di Studi Classici – in una copia delle lezioni impartite da Felice, su modello di quelle del padre, datata al 1644 e riconducibile alla mano di un diplomatico svedese, Erik Oxenstierna in quell'anno in viaggio di istruzione a Roma[15]. E la Bortolozzi porta come prova un ulteriore manoscritto conservato nella Biblioteca di Füllero questa volta autografo di Benedikt Oxenstierna, cugino di Erik, allievo a Roma di Felice Della Greca nel 1647. I due erano nipoti di Axel Gustafsson Oxenstierna (1583-1654), importante diplomatico svedese, nonché committente dell'architetto Nicodemus Tessin (1615-1681). La prassi di acquistare materiale di carattere periegetico e di prendere lezioni da architetti di chiara fama sarebbe stata infatti altamente raccomandata ai giovani ultramontani in partenza per la città eterna, e i corsi di Vincenzo e Felice Della Greca erano evidentemente particolarmente ambiti e frequentati. I manoscritti degli allievi che facevano esercizio di copiatura delle tavole didattiche, assicurarono ai Della Greca la diffusione internazionale del loro manuale facile per l'apprendimento del mestiere di architetto. Dopo il successo del *Libro di architettura civile e militare,* nel 1642 Vincenzo volle evidentemente cimentarsi con un'opera dagli intenti analoghi sull'idropneumatica: *Degli effetti delle acque...*, epitome teorico-pratica rivolta agli intendenti delle acque e alla formazione degli architetti. Sebbene la disciplina idraulica sia stata introdotta con statuto nell'Accademia solo agli inizi dell'Ottocento non è da escludere che Della Greca avesse previsto per il suo insegnamento un corso supplementare di idraulica applicata alle arti.

*Carlo Fontana, curatore dell'*Utilissimo trattato delle acque correnti

Felice Della Greca è l'anello di congiunzione con Carlo Fontana. Creatore dei giochi d'acqua nella Villa Versaglia a Formello e nel giardino del cardinale Chigi alle Quattro Fontane, egli fu molto probabilmente il primo a introdurre Carlo Fontana ai fondamenti della disciplina idraulica[16]. Nel 1666, il giovane Carlo venne aggregato a Felice come secondo misuratore e stimatore di tutti gli edifici della Camera Apostolica in Roma e nello Stato della Chiesa. Successivamente a Carlo passarono gradualmente pressoché tutti i cantieri chigiani. L'utilità delle istruzioni idrauliche di Vincenzo Della Greca, non poté sfuggire a Carlo Fontana, che molto probabilmente ebbe modo di conoscerle in una copia manoscritta. D'altra parte anche Felice, come il padre, tenne sporadicamente dei corsi presso l'Accademia (1676). I capitoli del volume *Degli effetti delle acque* di Della Greca vennero rifusi nell'*Utilissimo trattato delle acque correnti* secondo un nuovo ordine e distribuiti tra il primo e il secondo libro andando a costituire la griglia teorica all'interno della quale Carlo Fontana poté inserire e riconnettere le proprie conoscenze (figg. 4-10). Essi si distinguono facilmente dal contributo fontaniano per l'assenza di riferimenti alla concreta realtà idraulica di Roma e al mondo professionale. E vale qui la pena di ricordare che la struttura originaria del trattato di Fontana, iniziato nel 1694, prevedeva solo i primi due libri come dimostra il manoscritto conservato nel Sir John Soane's Museum a Londra. I contenuti sono dichiarati nel lungo titolo che riporto qui per esteso: «Utilissimo trattato dell'acque correnti diviso in tre libri, nel quale si notificano le misure, ed esperienze di esse. I giuochi, e scherzi, li quali per mezzo dell'aria, e del fuoco, vengono operati dall'acqua, con diversi neceßarii ammaestramenti intorno al modo di far Condotti, Fistole, Bottini, ed altro, per condurre l'Acque ne' luoghi destinati. Con una esatta notizia di tutto quello, ch'è stato operato intorno alla conduttura dell'Acqua di Bracciano, il tutto con diligenza, e studio osservato, e dato in luce con le delineazioni dal Cavalier Carlo Fontana dedicato alla Sagra, e Real Maestà di Giuseppe Ignazio D'Austria Re' De Romani, &c., In Roma, Nella Stamparia di Gio. Francesco Buagni, MDCXCVI». Nel primo libro Fontana analizza il comportamento dell'acqua in velocità e descrive le opere necessarie per l'adduzione e la corretta distribuzione idrica. Il testo, suddiviso in quarantuno capitoli, riprende solo parzialmente il trattato di Della Greca, del quale vengono trascritti per intero solo i capitoli teorici XV-XVIII, XXVIII, LIV, in particolare quelli centrati sui principi dei vasi comunicanti. Ampiamente rielaborata è la prolusione *Dell'origine dell'Acque che scaturiscono dalla terra apparente…* parzialmente rifusa nei capitoli I, II e III, dove si ritrovano i principali insegnamenti per gli aspiranti idraulici; parzialmente rielaborati sono i capitoli XX, XXXV sulla



Dall'alto: 4. *C. Fontana,* Quando l'acque divise nelle Botti beveranno minor quantità, le bocche più lontane al bullore di tutto il corpo sono da dividersi *(da* Utilissimo trattato delle acque correnti *1696, lib. I, cap. XXIV, p. 49). Il disegno dei vasconi con le cassette idrometriche è simile a quello di Della Greca alla fig 5. Il testo è diverso perché Carlo Fontana arriva a conclusioni derivanti dalla propria esperienza.* 5. *V. Della Greca,* Le fistole che sono poste ad una medema linea orizontale, e che avanti li passi Acqua che habbi moto, non potranno giamai haver altezza uguale di Acqua sopra *(1642; disegno; BSSPP, Mss. I D 6,* Delli effetti delle acque*, cap. LIII).*

6. *C. Fontana,* Pregiudizio nel bevimento fra una Fistola con la cassetta, e l'altra con la canna pendente, detta volgarmente Sifone *(da* Utilissimo trattato delle acque correnti *1696, lib. I, cap. XXXII, p. 65).*

velocità dell'acqua. I capitoli con apporti originali di Fontana affrontano temi squisitamente tecnici che vanno dall'allacciamento delle acque, al sistema di adduzione con condotti (IV-XIV), alle strutture per la distribuzione idrica primaria con castelli e per le derivazioni secondarie con bottini (fig. 6). Argomenti per i quali Fontana poté utilmente consultare il *De aquis et aquaeductibus veteris Romae*, primo studio moderno interamente incentrato sugli antichi acquedotti romani uscito pochi anni prima nel 1680 ad opera di quello stesso Raffaele Fabretti (1619-1700), che autorizzò nel 1692 l'imprimatur del *Tempio Vaticano*. Meritevoli di attenzione sono i capitoli dedicati alle tecniche di misurazione delle acque e di utenza (XXIV-XXVII) e in particolare: il XXXVI sulla «dimostrazione della forza delle acque per mezzo dei sifoni o canne piegate»; il XXIV sul funzionamento dei bottini a «cassette idrometriche» che consentivano l'erogazione di una quantità standard di acqua, dispositivi introdotti sotto Paolo V al posto delle fistole a sifone che si prestavano facilmente ad abusi e furti[17]. Fontana, come aveva enunciato nel proemio iniziale, spiega l'importanza della velocità del flusso per le nuove tecniche di divisione e misurazione dell'acqua anche attraverso la ricchissima casistica ricollegabile alle operazioni che investivano l'architetto deputato all'interno della Presidenza delle Acque. Nel secondo libro dell'*Utilissimo trattato*, Fontana introduce i concetti di velocità, comprimibilità, rarefazione e condensazione dell'acqua, in connessione con gli effetti della pressione atmosferica ricorrendo allo strumento scientifico e illustrativo dei vasi. Ai precetti idro-pneumatici seguono le applicazioni alle fontane e ai dispositivi per il sollevamento dell'acqua. Fontana assicura nel «Capitolo proemiale» che queste esperienze sono tutte fondate scientificamente: «Secondo Libro [...] ripieno d'Esperienze, e d'altri Scherzi tutti provenienti dall'Elemento dell'Acqua, ed il Primo, come di già si sarà osservato, consiste tutto in cose mecaniche, ed in pratica [...]. Non deve però recar meraviglia il vedere nelli seguenti Capitoli del presente Libro pochissima dichiarazione di parole, con pochissimo discorso; mentre chi haverà riguardo a questa Scienza, che con dimostrazioni

CAPITOLO V.

L'Acque, che anderanno dalla superficie superiore all'inferiore, quanto maggiore sarà il declivio della linea pendente da superficie a superficie, tanto maggiore verranno ad havere la loro velocità, quanto sarà la linea perpendicolare da superficie a superficie.

XXIII.

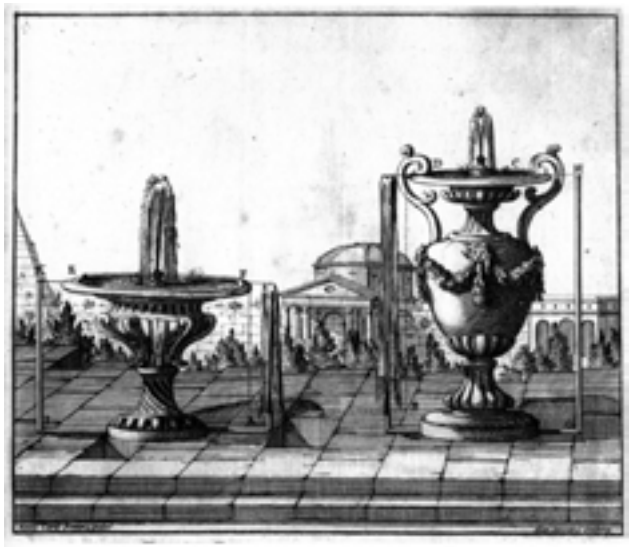
L'Acque ch'anderanno dalla superfitie superiore all'inferiore, quanto maggiore sarà il declivio della linea pendente da superfitie a superfitie, tanto maggiore sarà la sua velocità, quanto sarà la linea perpendicolare da superfitie a superfitie.

Dall'alto: 7. *C. Fontana,* L'Acque che anderanno dalla superficie superiore all'inferiore, quanto maggiore sarà il declivio della linea pendente da superficie e superficie, tanto maggiore verranno ad avere la loro velocità, quanto sarà la linea perpendicolare da superficie a superficie *(da* Utilissimo trattato delle acque correnti*, 1696, lib. II, cap. V, p. 97).* 8. *V. Della Greca,* L'Acque ch'anderanno dalla superfitie superiore all'inferiore quanto maggiore sarà il declivo della linea pendente da superfitie e superfitie, tanto maggiore sarà la sua velocità, quanto sarà la linea perpendicolare da superfitie a superfitie *(1642; disegno; BSSPP, Mss. I D 6*, Delli effetti delle acque*, cap. XXIII).*

procede, conoscerà apertamente, operar più per dilucidazione di loro una lettera indicatoria, che gl'intieri periodi. Il dir poi, che quest'Esperienze, ò Giuochi siino tutti fondati scientificamente, e posti praticamente alla prova, ci par superfluo, essendo in libertà d'ognuno il potersene avvedere, ed il porli in opera, essendosi a tal'effetto da noi poste in luce, per esserci versati per molti anni continui in simili operazioni studiose; Tali dunque da noi ti si rappresentano quali sono state dalle nostre fatiche riconosciute; essendoci parso bene, che in un Trattato, nel quale particolarmente dell'Elemento dell'Acqua si discorre, porvi ancora del medesimo Elemento l'operazioni più curiose, sopra delle quali han sudato gl'intendenti tutti; e per le quali si son posti in virtuosi cimenti anche i primi ingegni del Mondo». Il secondo libro riprende tuttavia quasi integralmente gli *Effetti delle acque* di Della Greca, sebbene con i capitoli organizzati secondo un nuovo ordine. Nei capitoli aggiunti XLV, XLVI, XLVII, Fontana si preoccupa di giustificare le difformità di linguaggio rispetto al primo libro e di integrare le dimostrazioni scientifiche di Vincenzo Della Greca sulla compressione dell'aria e dell'acqua ai capitoli IX, XXV e XXVI, con le esperienze dell'Accademia del Cimento pubblicate nel 1666 dal conte Lorenzo Magalotti (1637-1712). I *Saggi di naturali esperienze fatte nell'Accademia del Cimento* (1667), documentavano il proseguimento della ricerca sperimentale galileiana, avevano riscosso notevole successo e non potevano essere ignorati[18]. Al terzo libro, aggiunto dopo che gli altri due erano già stampati nel 1694, corrisponde l'apporto più autentico del Fontana il quale, profondamente immerso nella realtà concreta del suo operare, argomenta la validità del progetto di incremento dell'Acqua Paola. Nel proemio, Fontana afferma che «mi è parso bene unir tutto in un trattato, dove le scienze dimostrative possino unirsi con L'Esperienze, e la Teoria si possa con la Pratica congiungere». Il recupero del testo di Della Greca richiese un opportuno lavoro di revisione linguistica. Nel manoscritto dell'architetto siciliano ricorrono convenzioni testuali e grafiche tipiche della prima metà del Seicento. La lingua di Fontana è decisamente più moderna con una sintassi logica stringente senza ripetizioni e l'ortografia attualizzata (ad esempio superfitie = superficie). L'aggiornamento più vistoso di Fontana sta nella straordinaria qualità delle illustrazioni incise da Alessandro Specchi che rielaborano in proiezione assonometrica le schematiche illustrazioni di Della Greca inserendole in un contesto paesaggistico, architettonico o archeologico con notevole ricchezza e fertilità di invenzione. Protagonisti sono i vasi in tutte le loro declinazioni formali, con beccucci, anse, versatoi e manici, per l'ornamento dei quali Carlo Fontana si rifà a una lunga tradizione nel campo delle arti grafiche, in particolare alle incisioni di Egidio Sadeler (1570-1629) su invenzioni di Polidoro da Caravaggio (1492 ca.-1543) e soprattutto a quelle di Jean Le Pautre (1618-1682).

Conclusioni

Per un bilancio del trattato di Fontana, è interessante il giudizio espresso da Luigi Vanvitelli in una lettera al fratello Urbano: «Ho pensato ancora che vi è un certo libro di Carlo Fontana sulle acque, e l'unica cosa buona che vi è appunto è quella della misura delle fistole; il resto a nulla serve, essendo cosa che non merita attenzione»[19]. La biblioteca di Vanvitelli comprendeva le pubblicazioni disciplinari più autorevoli, dai trattati di Giovan Battista



CAPITOLO IV.

Se saranno in diversi piani le due, e più superficie d'Acqua si dovranno unire insieme, e all'ora quanto maggiore sarà la linea perpendicolare da superficie a superficie, tanto maggiore sarà la sua velocità.

.XIX.

Se due, o più superfitie di Acqua si doveranno unire assieme, e che siano in diversi piani quanto maggiore sarà la linea perpendicolare da superfitie a superfitie tanto sarà maggiore la sua velocità.

Dall'alto: 9. *C. Fontana,* Se saranno in diversi piani le due, e più superficie d'acqua si dovranno unire insieme, e all'ora quanto maggiore sarà la linea perpendicolare da superficie a superficie, tanto maggiore sarà la sua velocità *(da* Utilissimo trattato delle acque correnti *1696, lib. II, cap. IV, pag. 95).* 10. *V. Della Greca,* Se due, o più superfitie di Acqua si doveranno unire assieme, e che siano in diversi piani quanto maggiore sarà la linea perpendicolare da superfitie a superfitie tanto maggiore sarà la sua velocità *(1642; disegno; BSSPP, Fondo Fitalia, Mss. I D 6,* Delli effetti delle acque*, capitolo XIX).*

Barattieri e Domenico Guglielmini a quelli più recenti di Bernard Forest de Bélidor e di Antonio Lecchi. Architetto di grande competenza idraulica, Vanvitelli salvava dell'opera di Fontana la parte riguardante la misurazione e la divisione dell'acqua disprezzando il resto ritenuto di scarsa utilità per la pratica professionale. Il giudizio coglieva di fatto la natura duale e disomogenea del trattato fontaniano che, in bilico tra teoria e prassi, propone nei primi due libri la fusione dei capitoli affidati al linguaggio astratto delle dimostrazioni scientifiche, con quelli dove si descrivono tecnicamente le strutture idriche facendo ricorso all'esperienza. La fonte utilizzata dal Fontana per la parte teorica, ovvero il testo di Della Greca, mostra infatti elementi di astrattezza accademica senza diretto riferimento alla concreta realtà idraulica di Roma e al mondo professionale. È sostanzialmente teso a trasferire in poche righe e chiare immagini i principi base disciplinari di idrostatica, idrodinamica e pneumatica; introduce il parametro velocità per la tecnica della distribuzione idrica con le fistole e fornisce qualche esempio di meccanica eroniana. Carlo Fontana si appropria di quest'opera ricollegandola come può alla sua personale esperienza, col proposito dichiarato di voler istituire uno stretto nesso tra teorica e pratica. Vanvitelli, per attitudine attento agli aspetti applicativi della manualistica del settore, individua come parte più interessante dell'*Utilissimo trattato,* quella più istruttiva dal punto di vista pratico, dove le esperienze concrete di Fontana vengono affermate con orgoglio professionale inserendo talvolta come sottotitolo ai capitoli interessati la dicitura «Esperienza Fatta» (vedi ad esempio Libro I, Capitolo XXXVI). D'altra parte sulla perizia di Fontana nel campo dell'ingegneria idraulica non abbiamo dubbi. Nel corso della sua importante carriera affrontò numerose imprese che implicavano tali competenze, tra le quali: la complessa e articolata opera di potenziamento dell'Acquedotto Paolo, sostenuta a partire dagli anni Settanta e ampiamente descritta nel trattato[20]; il restauro dell'antico acquedotto che dai monti della Tolfa portava acqua al porto di Civitavecchia (dal 1692)[21]; il progetto di ripristino dell'antico porto neroniano ad Anzio poi scartato per l'alto costo che avrebbe comportato; il progetto per la riattivazione del Ponte Senatorio; i lavori per rimettere in efficienza lo scalo di Ripa Grande con Mattia De Rossi nel 1695[22]. Secondo Hager, Carlo concepì l'*Utilissimo trattato* col fine di ristabilire la propria reputazione di ingegnere idraulico messa in crisi dalle polemiche innescate dalla disputa con Cornelius Meyer, suo antagonista nella progettazione della passonata per riparare alla corrosione della ripa destra del fiume Tevere lungo la via Flaminia fuori Porta del Popolo[23]. Il progetto editoriale concepito per mostrare il sostrato teorico su cui fondava il suo operare avrebbe risposto efficacemente a una doppia strategia di autopromozione, professionale e accademica. Il metodo richiedeva l'aiuto di collaboratori impegnati nella trascrizione e organizzazione delle fonti, nel riordino della documentazione, letterati come Nicola Posterla, o figure come monsignor Giovanni Carlo Vespignani, coautore dell'opera sul Ponte Senatorio nonché finanziatore dell'*Utilissimo trattato*[24]. Sull'importanza di Carlo Fontana come precettore e principe dell'Accademia di San Luca, si contano ormai numerosi contributi. Con i suoi scritti, egli divenne personaggio nodale nel processo di trasmissione e codificazione di saperi, strumenti, tecniche, e nel dibattito sull'architettura e il suo costruito. Dotato di forte spirito direttivo, egli ritenne di potersi avvalere per *l'Utilissimo trattato* di materiale scientifico maturato forse all'interno dell'Accademia quasi rivendicandone una sorta di proprietà intellettuale. Un'appropriazione

Da sinistra: 11. *C. Fontana,* Un'Acqua, che anderà sopra un letto pendente, acquisterà maggior velocità di quella, che dà il proprio declivio tanto, quanto sarà l'altezza del suo proprio corpo *(da* Utilissimo trattato delle acque correnti *1696, lib. II, cap. XIII, pag. 113).* 12. *V. Della Greca,* Un'acqua ch'andera sopra un letto pendente, acquisterà maggior velocità di quella che da il proprio declivo tanto quanto sarà l'altezza del suo proprio corpo *(1642; BSSPP, Fondo Fitalia, Mss. I D 6,* Delli effetti delle acque*, cap. XXII).*

senza citare la fonte – secondo una prassi seicentesca molto diffusa – di cui egli era però consapevole perché, come nota Giovanna Curcio, è proprio Fontana tra i primi architetti a rivendicare all'inizio del Settecento il diritto di proprietà sull'opera, architettonica o letteraria che fosse[25]. D'altra parte, l'impostazione manualistico-compendiaria del manoscritto di Della Greca porterebbe ad ipotizzare un antecedente, un testo fondativo risalente al primo Seicento, periodo in cui molte furono le innovazioni e le sperimentazioni sull'acqua a Roma. E per l'autore, chi meglio di Giovanni Fontana, fratello di Domenico, espertissimo idraulico addottrinatosi in scienze matematiche (come riferiscono le fonti)? Accademico di San Luca, morto nel 1614, autore di *Mesure dell'accrescimento che hanno fatto li fiumi, torrenti, e fossi che hanno causato l'inondatione a Roma il Natale 1598* – opera confutata da Benedetto Castelli per la sua teoria sulla velocità delle acque correnti – Giovanni fu zio di quel Carlo Maderno che ebbe come primo coadiutore alla Camera Apostolica dal 1627 proprio Vincenzo Della Greca. Architetto prescelto da Clemente VIII Aldobrandini e da Paolo V per la grande perizia in idraulica, Giovanni aveva soprinteso alla realizzazione delle reti idriche dell'Acqua Felice e dell'Acqua Paola[26]. E un importante indizio per il termine *post quem* della teoria riportata da Della Greca viene dall'illustrazione delle cassette o fistole idrometriche che sappiamo essere state introdotte nei bottini di distribuzione dell'acqua per volere del Presidente delle Strade Lelio Biscia sotto il pontificato di Paolo V. Se l'ipotesi di riutilizzo di scritture di Giovanni Fontana fosse verificata, Carlo avrebbe accolto una eredità familiare, come peraltro aveva fatto con l'opera di incremento dell'Acqua Paola. Così, alla pratica disdicevole del plagio corrisponde l'altra faccia della medaglia**,** ovvero la modernità del promuovere un'editoria di ricerca collettrice di indagini scientifiche in una sorta di management editoriale che fa di Fontana un abile precursore delle moderne tecniche di comunicazione per testi e immagini. Carlo Fontana incarna con successo un nuovo tipo di intellettuale, quello di divulgatore e grande coordinatore di operazioni editoriali per le quali si avvalse di collaboratori autonomi o subordinati pronti a ricopiare, a rielaborare scritti multidiplinari e documentazione di vario genere, contribuendo alla diffusione delle conoscenze tra gli addetti settoriali e a un più vasto pubblico, prefigurando quell'eroe della cultura celebrato da Ludovico Antonio Muratori che allarga il proprio raggio d'azione alla funzione educativa, alla costruzione di un percorso di formazione per la nuova generazione.

Note

Questo saggio fa parte di in un progetto di ricerca più ampio confluito nel volume Scienza e tecnica delle Acque a Roma nel Seicento con un trattato inedito di Vincenzo Della Greca, architetto camerale e docente dell'Accademia di San Luca *(in corso di pubblicazione).*

1 G. Curcio-N.M. Grillitsch, *Il testo e le immagini: sulle fonti del "Tempio Vaticano"*, in *Il Tempio Vaticano 1694: Carlo Fontana*, a cura di G. Curcio, Milano 2003, CVI-CXXVII.

2 Essenzialmente: H. Hager, *Le opere letterarie di Carlo Fontana come autorappresentazione*, in *In Urbe Architectus. Modelli, disegni, misure. La professione di architetto. Roma 1680-1750*, catalogo della mostra (Roma, 1991-1992), a cura di B. Contardi e G. Curcio, Roma 1991, pp. 155-203; Id., *Introduzione all'"Utilissimo Trattato" e alle opere di Carlo Fontana architetto idraulico*, in C. Fontana, *Utilissimo trattato dell'acque correnti..., Roma 1696*, ed. a cura di H. Hager, Roma 1998, pp. 7-63; G. Bonaccorso, *Carlo Fontana e il manoscritto inedito sui mosaici*, «Rassegna di architettura e urbanistica», 35, 2001, 103-104, pp. 115-124; Id., *Carlo Fontana e la didattica tecnica: regole e consigli per "gli apprendisti" negli scritti di architettura*, in *"Architetto sia l'ingegniero che discorre": ingegneri, architetti e "proti" nell'età della Repubblica*, a cura di G. Mazzi e S. Zaggia, Venezia 2004, pp. 105-124; Id., *L'architetto e le collaborazioni letterarie: Carlo Fontana, Francesco Posterla e Carlo Vespignani*, in *Studi sui Fontana. Una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco*, a cura di M. Fagiolo e G. Bonaccorso, Roma 2008, pp. 141-170.

3 Palermo, Biblioteca Siciliana di Storia Patria, Fondo Fitalia, Mss. I D 6 (inventariato nel 2003). Cfr. M. Tabarrini, *An Unpublished Treatise on Waters by Vincenzo Della Greca: A Source of Carlo Fontana's 'Utilissimo Trattato Delle Acque Correnti'*, in *Nuts & Bolts of Construction History. Culture, Technology and Society, proceedings of the Fourth International Congress on Construction History* (Paris, 2012), a cura di R. Carvais, A. Guillerme, V. Nègre, J. Sakarovith, Paris 2012, I, pp. 629-635; Id., *Scienza e tecnica delle Acque a Roma,* cit.

4 Per un breve profilo di Vincenzo Della Greca vedi A. Bertolotti, *Alcuni artisti siciliani a Roma nei secoli XVI e XVII, notizie e documenti raccolti nell'Archivio di Stato Romano*, «Archivio Storico Siciliano», 4, 1879, pp. 141-176; T. Acciai, *Della Greca, Vincenzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 37, Roma 1989, pp. 60-62. Il regesto completo delle sue opere è in Tabarrini, *Scienza e tecnica delle Acque a Roma*, cit.

5 Sulla capillare diffusione degli *Pneumatiká* di Erone Alessandrino entro la cultura italiana del pieno Cinquecento e del primo Seicento cfr. M. Boas Hall, *Hero's "Pneumatica". A study of its transmission and influence*, «Isis», 40, 1949, pp. 38-48; Ead., *The scientific Renaissance, 1450-1630,* New York 1962; O. Trabucco, *"L'opere stupende dell'arti più ingegnose". La recezione degli Pneumatiká di Erone Alessandrino nella cultura italiana del Cinquecento*, Firenze 2010.

6 E. Maignan, *Cursus philosophicus concinnatus ex notissimis cuique principiis, ac praesertim quoad res physicas instauratus ex lege naturae, sensatis experimentis passim comprobata,* Tolosae 1653; G. Schott in *Technica curiosa, sive, Mirabilia artis*, Würzburg, excudebat Jobus Hertz, sumptibus Johannis Andreae Endteri, 1664. H. Louyat, *Emmanuel Maignan de l'Ordre des Minimes*, «Mémoires de l'Académie des Sciences, Inscriptions et Belles-Lettres de Toulouse», 1977, pp. 127-148.

7 Sull'ascesa sociale e politica dei Moncada di Paternò tra Cinquecento e Seicento la fonte principale è G.A. Della Lengueglia, *Ritratti della prosapia et heroi Moncada nella Sicilia*, Valenza 1657. Si vedano poi V. Auria, *Historia cronologica delli signori vicerè di Sicilia, dal tempo che mancò la personale assistenza de' serenissimi rè di quella; cioè dall'anno 1409 sino al 1697 presente*, Palermo 1698; G. Giarrizzo, *Alla corte dei Moncada, secoli (XVI-XVII)*, «Annali di storia moderna e contemporanea», 5, 1999, pp. 429-436; *La Sicilia dei Moncada: le corti, l'arte e la cultura nei secoli XVI-XVII*, a cura di L. Scalisi, Catania 2006; Ead., *La Sicilia degli heroi. Storie di arte e di potere tra Sicilia e Spagna*, Catania, Sanfilippo, 2008; G. Giugno, *Caltanissetta dei Moncada: il progetto di città moderna*, Caltanissetta 2012. Sugli anni della Presidenza di Luigi Guglielmo Moncada in Sicilia si vedano in particolare R. Pilo, *Luigi Guglielmo Moncada e il governo della Sicilia (1635-1639)*, Caltanissetta-Roma 2008; B. Mancuso, *L'arte signorile d'adoprare le ricchezze. I Moncada mecenati e collezionisti tra Caltanissetta e Palermo (1553-1672)* in Scalisi 2006, cit., pp. 136-143; G. Giugno, *Luigi Guglielmo Moncada: mecenate e uomo politico del Seicento*, «Tecla», 7, 2010.

8 Notizie sul Moncada a Roma in *Correspondance du nonce en France Ranuccio Scotti (1639-1641)*, a cura di P. Blet, Roma 1965, pp. 126-128. Sul mecenatismo artistico di Manuel de Moura y Corte Real, si vedano almeno: J. Connors, *Borromini and the Marchese di Castel Rodrigo*, «The Burlington Magazine», 133, 1991, pp. 434-440; E.C. Lingo, *François Duquesnoy and the Greek ideal*, New Haven 2007; D. García Cueto, *Mecenazgo y rapresentación del marqués de Castel Rodrigo durante su embajada romana*, in *Roma y España*, atti del convegno (Roma, 2007), a cura di C.J. Hernando Sánchez, Madrid 2007, pp. 695-716; G. Sabatini, *Entre o Papa e o Rey de Espanha: a comunitade lusitana en Roma nos seculos XVI e XVII*, in *Portugal na Monarquia Hispanica*, a cura di P. Cardim, L. Freire Costa, M. Soares da Cunha, Lisboa 2013, pp. 349-389.

9 Sui rapporti tra Vincenzo Della Greca e Luigi Guglielmo Moncada vedi M. Tabarrini, *Vincenzo Della Greca e le sue origini siciliane. Un trattato sulle acque dedicato al principe e duca di Montalto Luigi Guglielmo Moncada*, «Lexicon. Storie e architettura in Sicilia e nel Mediterraneo» (in corso di pubblicazione). Palermo divenne per Luigi Guglielmo Moncada il teatro di un disegno urbano finalizzato all'autopromozione. Si vedano per ora al riguardo L. Triziano, *Le Porte della città di Palermo,* Palermo 1732 (rist. anast. per le stampe di Pezzino, Palermo 1981); E. Scaglione, *Ricerche su Porta Felice e la sua zona monumentale*, atti del VII Congresso nazionale di Storia dell'architettura (Palermo, 1950), Palermo 1956, pp. 313-327; G. Ciotta, *Mariano Smiriglio, architetto del Senato palermitano (1602-1636)*, in *L'architettura a Roma e in Italia (1580-1621),* atti del XXIII Congresso di storia dell'architettura (Roma, 1988), a cura di G. Spagnesi, II, Roma 1988, pp. 387-393; M. Giuffrè, *Porta Felice e i progetti per Palermo fra Cinquecento e Seicento*, Ivi, pp. 351-360; T. Viscuso, *Pietro Novelli architetto del Senato di Palermo e architetto del Regno*, in *Pietro Novelli e il suo ambiente*, catalogo della mostra (Palermo, 1990), Palermo 1990, pp. 94-96; M. S. Di Fede, *Il cantiere di Porta Felice a Palermo (1582-1637),* «Storia architettura», n.s. 2, 1996, pp. 49-60.

10 L'esemplare è oggi al Courtauld Institute of Art di Londra, Anthony Blunt Drawings Collection, D.1984.AB.138: «Lettione di architettura date da me Vincenzo Della Greca Architetto di N.S.re Urbano VIII» (legata a un libro di cantiere relativo alla ristrutturazione di un edificio a Liegi eseguita per conto del signor Grimald de Nuvolara). Il manoscritto fu acquisito dal Courtauld nel 1984 su lascito testamentario di Blunt (1984) che l'aveva acquistato nel 1970 dal mercante di libri Paul Grinke. Cfr. A. Blunt, *A Liègois building account of the 17th century*, in *Album Amicorum I.G. van Gelder*, a cura di J. Bruyn, J. A. Emmens, E. de Jongh, The Hague 1973, p. 48; Id. *Roman Baroque Architecture: the other side of the medal*, «Art History», 3, 1980, pp. 60-71.

11 Per la catalogazione delle copie disseminate in Europa vedi il progetto di pubblicazione di A. Bortolozzi, M. Tabarrini, *Le lezioni di Vincenzo Della Greca e la loro diffusione internazionale.*

12 Per la segnalazione vedi G.R. Smith, *Architectural Diplomacy. Rome and Paris in the Late Baroque*, Cambridge (Mass.) 1993, p. 338, n. 8.

13 E.S. Kotláriková, *Vincenzo della Greca, 'Lettioni date da me...': taliansky rukopis v zbierkach Východoslovenského múzea v Košiciach* [Vincenzo della Greca, 'Lettioni date da me...': un manoscritto italiano nelle collezioni del Museo della Slovacchia orientale a Košice], «Ars», 43, 2010, 2, pp. 276-298.

14 *La Breve Relazione*, si trova a Stoccolma, National Museum, raccolta Tessin-Harlemann (N.T.Y.). Il manoscritto, segnalato la prima volta per primo da P. Portoghesi, *Roma barocca*, Roma 1966, è stato poi studiato al tempo in cui non si conosceva ancora il manoscritto del padre Vincenzo al Courtauld Institute da G. Curcio, *La 'Breve Relatione' inedita di Felice Della Greca e la trattatistica funzionale fra il Cinquecento e il Seicento*, «Ricerche di storia dell'arte», 8, 1978-1979, pp. 99-118.

15 Cfr. A. Bortolozzi, *Two Oxenstierna in Rome. Sightseeing, public performances and artistic education*, in *The city of the soul. The literary making of Rome*, atti del convegno (Roma, 2010), a cura di S. Norlander e S. Fogelberg Rota, Stocholm 2015; Ead., *La biblioteca di Carl Johan Cronstedt (1709-1777), architetto reale di Svezia*, in *I libri e l'ingegno. Studi sulla biblioteca dell'architetto (XV-XX secolo)*, a cura di G. Curcio, M. R. Nobile, A. Scotti Tosini, Palermo 2010, pp. 179-186.

16 M. Pedroli Bertoni, *Della Greca, Felice*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 37, Roma 1989, pp. 56-59.

17 Sulle cassette idrometriche cfr. C. P. Scavizzi, *La rete idrica urbana in età moderna*, «Storia della città», 1984, 24, pp. 77-96.

18 L. Magalotti, *Saggi di naturali esperienze fatte nell'Accademia del Cimento,* Firenze 1667; *Scienziati a corte: l'arte della sperimentazione nell'Accademia Galileiana del Cimento (1657-1667)*, a cura di P. Galluzzi, Livorno 2001; L. Boschiero, *Experiment and natural philosophy in seventeenth-century Tuscany: the history of the Accademia del Cimento*, Dordrecht 2007.

19 Cfr. *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*, a cura di F. Strazzullo, 3 voll., Galatina 1976-1977, I, n. 34.

20 Sulle mansioni di Carlo Fontana, architetto preposto al mantenimento dell'Acquedotto Paolo, vedi S. Pascucci, *L'architetto della Presidenza degli Acquedotti urbani*, in *In Urbe Architectus*, cit., pp. 299-300.

21 G. Curcio-P. Zampa, *Il porto di Civitavecchia dal XV al XVIII secolo*, in *Lo Stato Pontificio. IV. Sopra i porti di mare*, a cura di G. Simoncini, Firenze 1995, pp. 159-232., vol. II, pp. 706-715.

22 Cfr. A. Braham-H. Hager, *Carlo Fontana. The Drawings at Windsor Castle*, London 1977; H. Hager, *Fontana, Carlo,* in *Dizionario Biografico degli Italiani,* 48, Roma 1997, pp. 624-636.

23 Sulla disputa con il Meyer cfr. Hager, *Le opere letterarie di Carlo Fontana,* cit., pp. 177-186.

24 Cfr. Bonaccorso, *L'architetto e le collaborazioni letterarie,* cit.

25 G. Curcio, *La professione dell'architetto: disegni, cantieri, manuali*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Settecento*, a cura di G. Curcio e E. Kieven, 2 voll., Milano 2000, I, pp. 50-69.

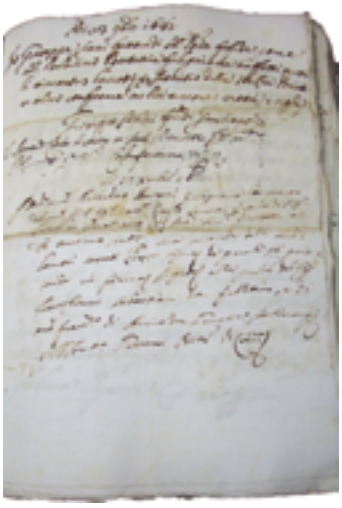
26 Per un breve profilo di Giovanni Fontana vedi A. Ippoliti, *Fontana, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 48, Roma 1997, pp. 676-677.

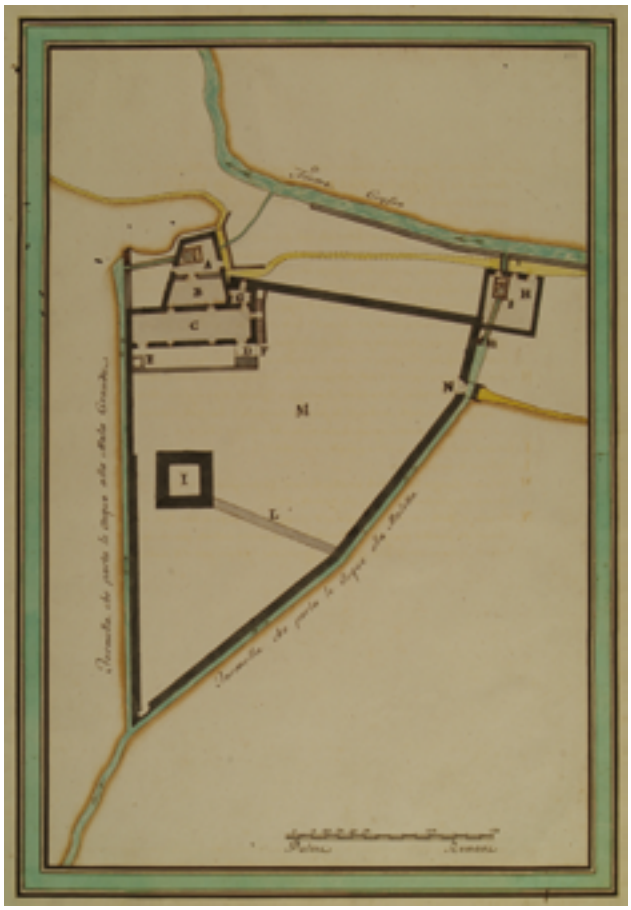
Carlo e Girolamo Fontana tecnici al servizio dei Colonna

Michela Lucci

Con il progetto per il teatro del principe Lorenzo Onofrio in uno dei palazzi del complesso dei Santi Apostoli (1681-82), si apre un lungo periodo che vede Carlo Fontana e il nipote Girolamo impegnati come architetti dei Colonna. Parallelamente a progetti di indubbio interesse, quali appunto il teatro[1] e la Galleria Grande[2] nei palazzi di Roma, l'attività di Carlo Fontana per la famiglia è scandita da numerose e continue commissioni di natura prettamente tecnica. Pur se non degni di nota per quello che rappresentano singolarmente, tali incarichi si rivelano quanto mai interessanti per la definizione dell'operare di Carlo, architetto quotidianamente impegnato nell'attività tecnico-professionale e nella trasmissione delle proprie conoscenze agli allievi, tra i quali si distingue, in seno alla committenza Colonna, il nipote Girolamo. Sembra quindi utile menzionare alcuni ordinari episodi di pratica professionale, ampiamente documentati nelle fonti d'archivio, per una ricostruzione storica più completa dell'attività di Carlo e di Girolamo. Tra settembre e dicembre 1679 muore Antonio del Grande, architetto della famiglia per più di un trentennio, sostituito dal figlio Nicolò che continua a firmare le stime fino all'agosto 1681[3]. Al 4 settembre dello stesso anno, risale già un primo conto tarato da Carlo Fontana per lavori del falegname Belardino Bertaccia nel palazzo di Genazzano[4] (figg. 1-2), contemporaneamente quindi all'avvio dei lavori di realizzazione del celebre teatro di Lorenzo Onofrio (1659-1689) all'interno del palazzo di Roma[5]. Personaggio controverso, grande committente d'arte, il principe Colonna non rinuncia al diletto delle rappresentazioni teatrali neanche nei suoi soggiorni a Genazzano[6], perpetuando una tradizione iniziata dal nonno Filippo I[7] e proseguita dal fratello cardinale Carlo[8]. Una stima di pugno dello stesso Fontana del 10 dicembre testimonia l'esecuzione di lavori per il «palco della comedia»[9], probabilmente utilizzato in una delle soste di Lorenzo Onofrio, documentate nei mesi immediatamente precedenti, in occasione di viaggi verso il Regno di Napoli o per la caccia nel vicino feudo di Paliano. Naturalmente nel palazzo non mancano i lavori di manutenzione ordinaria e straordinaria, tutti stimati da Carlo. Alla fine del 1681 viene rifatto dallo stuccatore Aquilante Verrino un festone di stucco caduto nell'anticamera, mentre nei mesi successivi si realizzano un cornicione e una porta nel salone, si lavora alle «cantonate dell'archi che porta l'aqua nella fontana di palazzo» e si sostituiscono i condotti di piombo, viene risarcita la selciata nel cortile, e soprattutto si riparano i tetti[10]. Proprio nelle misure di tali lavori compare per la prima volta la grafia di Girolamo che, giovanissimo, all'incirca diciassettene, comincia ad affiancare lo zio; anzi, in un caso, il 4 maggio 1682, è proprio Girolamo a firmare un ordine di pagamento per un mastro[11] (fig. 3). Lo stesso dicasi per lavori di varia natura effettuati a Marino, dove il nome di Carlo compare per la prima

Da sinistra: 1. *Genazzano, veduta aerea del Castello Colonna e dell'adiacente chiesa di San Nicola.* 2. *Subiaco, Archivio Colonna, III FA 40 (1681-1682),* Giustificazioni dell'erariato di Genazzano. *Primo documento in cui compare la firma di Carlo Fontana a Genazzano.* 3. *Subiaco, Archivio Colonna, III FA 40 (1681-1682),* Giustificazioni dell'erariato di Genazzano, *1682 maggio 4. Primo documento in cui compare la firma di Girolamo Fontana a Genazzano.*





4. *Subiaco, Archivio Colonna, Catasti Colonnesi, 10, Cabreo Antinori: Paliano, (1801), Mola de Piscoli.*

5. *Paliano, Palazzo Colonna, facciata su via Lepanto.*

volta in un ordine di pagamento del 14 gennaio 1682[12], e già al 22 giugno è datata una misura e stima di mano del giovane Girolamo[13], seguita da un'altra simile a dicembre. Si anticipa in questo modo di due anni l'inizio del suo ruolo di assistente di Carlo e si definisce meglio la sua formazione professionale prima del novembre 1684, quando a Roma comincia a stilare le misure sottoscritte dallo zio per i lavori nella Galleria Grande[14].

Evidentemente Carlo prediligeva, nell'insegnamento della pratica professionale, un approccio fattivo, con immediata assunzione di responsabilità fin dalla giovane età da parte dell'allievo, visto che anche il figlio Francesco appena quindicenne risulta essere suo collaboratore nella direzione della fabbrica del Palazzo Chigi a San Quirico d'Orcia[15]. Gli incarichi di Carlo nei feudi Colonna, sempre affiancato da Girolamo, continuano negli anni successivi. Si tratta di lavori di varia natura, che ne confermano la figura di tecnico poliedrico, esperto nel campo del restauro e della ristrutturazione, ma anche nei campi più prettamente ingegneristici dell'idraulica e della manutenzione infrastrutturale. La maggior parte delle stime riguardano quanto nei documenti stessi viene definito «mantenimento dei corpi d'entrata», cioè quell'ingente numero di edifici con funzione utilitaristica che i Colonna davano in affitto ottenendone sostanziosi introiti. Era quindi continua la necessità di manutenere botteghe di varia natura, quali "pizzicarie", forni, macelli, oppure tenute da artigiani come Orazio Marinelli, chiavaro, per cui Girolamo firma la sua prima misura, per non parlare di frantoi, mulini, granai, fienili. Ci sono poi le stalle, sia quelle a servizio dei vari palazzi, sia quelle molto più grandi esistenti nelle "polledrare", ben 4 tra Genazzano, Paliano e Marino, dove i Colonna allevavano il loro famosi cavalli, campioni nelle corse dei berberi. Da non dimenticare inoltre le varie "hostarie" possedute lungo tutte le più importanti strade di comunicazione: quella di Frattocchie sull'Appia, quelle di Mezza Selva e Castel Mattia sulla Casilina, tanto per citare le più note. Nel 1682, ad esempio, Carlo segue i lavori per la sistemazione di un granaio sopra l'osteria di Castel Mattia, oltre che nella rimessa e alla fontana sotto il contiguo fortilizio detto il Castellaccio, dove viene anche costruito un massiccio sperone[16]. Tra il 1683 e il 1684, è la volta della realizzazione di un nuovo granaio presso la Mola de' Piscoli[17], a confine tra i territori di Genazzano e Paliano, il mulino più importante della valle del Sacco, alimentato dal fiume omonimo (fig. 4). Continui sono anche i lavori per la manutenzione dei canali che alimentano sia la mola grande che la mola piccola. Anche in questi casi la gran parte delle stime sottoscritte da Carlo è di mano di Girolamo. I temi tipologici di architetture utilitaristiche, in maniera più aulica, tornano nella produzione di Carlo con la progettazione nel 1700 circa delle scuderie

In alto: 6. *Genazzano, chiesa di San Nicola.* Sotto: 7. *Frascati, chiesa di San Pietro, particolare del campanile di sinistra; foto B. Corsetti.*

imperiali di Vienna e, nel 1704, del restauro degli stalloni di Caprarola per i Farnese, di cui diventa architetto nel 1692, e del Granaio dell'Annona alle Terme di Diocleziano[18]. Carlo, con l'assistenza di Girolamo, si trova anche ad operare vere e proprie ristrutturazioni edilizie, tra cui si distinguono gli interventi nel palazzo di Paliano e nella scomparsa chiesa delle Frattocchie a Marino, entrambi edifici realizzati pochi anni prima da Antonio del Grande[19]. A Paliano, nel palazzo terminato nel 1671, Carlo interviene con l'inserimento di un nuovo mezzanino, immediatamente sopra il piano nobile, e di due nuove scale, una a "branchi" e una a lumaca per permettere il collegamento del nuovo piano con i preesistenti. A giugno 1682 inizia l'approvvigionamento di calce, pozzolana, pietre da muratura e peperino per i gradini, oltre che travi, mattoni e pianelle utilizzati nei nuovi solai. I lavori si possono considerare terminati a giugno dell'anno successivo[20]. Nel nuovo mezzanino, su via Lepanto, vengono introdotte le caratteristiche bucature ovali, con asse maggiore orizzontale, per dare luce agli ambienti (fig. 5), ma l'elemento più interessante è senz'altro la scala a lumaca formata da «n.° 41 scalini [...] lumacati con anima vota e suo corno atorno [...] compreso l'incastro [...] lavorati piani di sopra, votati sotto, [...] con cordone e intaccatura e suo incastro che connette uno con l'altro»[21]. La scala si sviluppa infatti con andamento sinusoidale molto accentuato, senza pilastro centrale. Uno degli accorgimenti per l'equilibrio ai limiti dell'impossibile è il posizionamento di una colonna di peperino «che regge l'anima della scala a lumaca» al piano seminterrato, collocata rompendo il solaio di calpestio del piano nobile[22]. Sicuramente Carlo non è sempre presente in cantiere in quanto impegnato nella realizzazione di altri progetti, ma lo visita l'8 ottobre 1682, quando sottoscrive la stima dei lavori dello scalpellino per la lumaca, dichiarando che il conto «è rincontrato sopra la faccia del luogho»[23], e anche il successivo 2 aprile[24]. Tutte le misure sono compilate da Girolamo. Alle Frattocchie, vicino alla Villa Colonna, nel 1678 Antonio del Grande progetta ed inizia a costruire una nuova chiesa, ancora esistente nella prima metà del XX secolo e oggi scomparsa. I lavori si interrompono però alla fine del 1679 a causa della morte dell'architetto[25]. Nel 1682, Carlo segue i lavori per la realizzazione della sacrestia, non si sa se su suo progetto o sulla base di quello originale. L'unica caratterizzazione architettonica che si deduce dai documenti è l'inserimento di un «ovato di peperino che da il lume a detta sacrestia»[26], elemento che aveva già usato nel palazzo di Paliano. La riconosciuta perizia idraulica e l'esperienza maturata nel campo delle canalizzazioni, vengono sfruttati da Carlo per il completamento nel 1682 di un sistema di fossi che facevano defluire l'acqua verso il fiume nella valle dell'Olmi accanto al Castellaccio[27], e per la realizzazione di una cisterna all'interno del cortile del palazzo di Paliano nel 1684[28]. È, inoltre, forse solo frutto di una suggestione l'idea che alcuni passi dell' *Utilissimo trattato delle acque correnti* (1696) si basino anche sull'osservazione diretta dell'acquedotto di Genazzano, ricostruito negli anni Trenta del Seicento, tanto più se si ammette che il trattato sia "ispirato" agli *Effetti delle acque* di Vincenzo Della Greca[29], architetto che vi lavora

in più occasioni, dal 1624 al 1626, nel 1641, e poi dal 1647 al 1649, come soprintendente alle fabbriche[30]. In particolare, sembrano descrizioni dello stato dei luoghi la spiegazione sul «modo, e forma d'allacciare, e restringere l'Acqua nelli Condotti», e sul criterio con cui «prender l'Acque nelli Monti per condurle in altri luoghi». Uno dei suggerimenti è che «ogni volta, che il giro permette il declivio, sarà sempre meglio il giro, che la diametrale», perché la costruzione risulta più economica e sicura e si possono captare altre acque lungo il percorso: situazione che si riscontra esattamente nel tracciato e nella conformazione dell'acquedotto genazzanese. Sempre nel campo delle infrastrutture, Carlo si occupa anche di strade, seguendo i lavori forse di ampliamento di un tratto della «strada nuova di Soglia», in cui la parte più consistente della spesa è per «n.° 451 olmi, cavati e portati a Genazano e doppo fatto le fosse e piantati detti olmi in detto stradone, ... messi a filo, con tempo, e doppo intrecciati tutti attorno di spini e legati»[31]. Si ripropone qui il modello di stradone rettilineo fiancheggiato da filari di olmi che richiama le "olmate" di Genzano, feudo dei Cesarini, in cui Carlo ha lavorato dal 1673 al 1680[32]. E non sembra casuale che al momento della realizzazione della «strada nuova di Soglia», a Genzano il duca Filippo Cesarini, colpito da un grave stato d'infermità, è affiancato nel governo dal marito della nipote Cleria, il principe Filippo Colonna di Sonnino, fratello di Lorenzo Onofrio. Moltissimi altri lavori di manutenzioni varie vengono seguiti da Carlo almeno fino al 1685, anno in cui incomincia a manifestarsi una certa autonomia di Girolamo nei cantieri dei vari feudi – a giugno risulta infatti un pagamento per un suo viaggio ad Avezzano[33] – mentre a Roma, nei lavori per la Galleria Grande, la supervisione dello zio si protrae almeno fino all'inizio del 1689[34]. Nel 1686, poco più che ventenne, Girolamo ottiene, però, quello che ad oggi sembra essere il primo incarico indipendente: il 25 aprile viene pagato uno scudo dai canonici di San Nicola a Genazzano per il disegno del nuovo campanile della chiesa, prospiciente il Palazzo Colonna e da sempre di giuspatronato della famiglia[35] (fig. 6). Ed è ancora una volta con la protezione della famiglia Colonna, nella persona del futuro cardinale Carlo, che Girolamo ottiene il 23 agosto 1696, 10 anni dopo, l'incarico di costruire la nuova facciata della Cattedrale di San Pietro a Frascati[36], i cui campanili si possono senz'altro considerare l'evoluzione di quello genazzanese. La «licenza per fare il campanile» viene ottenuta solo nel 1687[37] e i pagamenti per l'approvvigionamento dei materiali partono dal 1688[38]: «quattro mila e nove cento cinquanta tra mattoni e pianelle», cinquecento cinquanta canali, sassi e pozzolana, calce, legnami per scale e soffitti, ferro per le catene, ferro per la croce e per la banderola. La costruzione del nuovo campanile si può ritenere pressoché conclusa entro lo stesso anno visto che la «Mesura e stima delli lavori di muro et altro fatti a sola manifattura da mastro Andrea Martini e mastro Francescho Spina, Giacomo dell'Giaccho muratori compagni», stesa dallo stesso Girolamo risale al 26 gennaio 1689[39]. Prima di tutto vengono demolite due facciate del campanile preesistente per un'altezza di circa 18 metri, poi si inizia la ricostruzione delle nuove murature, il risarcimento delle altre due facciate verso la chiesa, la realizzazione del «Muro che fa cuspide e finimento sopra detto campanile» con la sottostante «volta lavorata a schifo», la messa in opera dei solai e delle travi che reggono le campane. Il nuovo campanile, compresa la cuspide, risulta alla fine circa 10 metri più alto del precedente. Nella stima sono citati anche il «Muro dell' vano di una porta murata nella facciata verso la chiesa» e il muro di «un altro straccio murato che faceva finestrone verso la chiesa», elementi venuti alla luce durante il recente restauro. La cosa più interessante è sicuramente l'enunciazione dall'alto verso il basso di tutti gli «Ornamenti di stucchо fatti dalla parte di fori del detto campanile» (fig. 7). Si scopre così che per riparare la cuspide dall'acqua si usava una «colla di cocci pisti e schiuma di ferro lavorato con oglio» e che la precisa sequenza delle modanature di architrave, fregio e cornice, sembra purtroppo non coincidere perfettamente con le attuali, rimodellate durante il restauro del 2003 (fig. 8). Segue poi la descrizione dei «6 capitelli di ordine ionicho sopra li pilastri, con sue volute di rilievo intaccate, polite, con fiore e festone di lavoro di tutto rilievo, con baccelli e triliffi intagliati, con colarino» e dei «4 membretti acanto detti capitelli con sue volute di riglievo e suo colarino», dei pilastri, della fascia intorno ai 4 finestroni, dei riquadri sotto i finestroni presenti solo sulle due facciate libere, delle basi dei pilastri con il loro zoccolo. Ma la vera sorpresa è la scoperta che anche il primo e il secondo ordine del campanile erano caratterizzati dalla presenza di pilastri, sormontati rispettivamente da un «dado... modinato con braghetone, ovolo e intaccatura» e da una trabeazione completa; anche qui erano presenti dei riquadri con cornicetta modanata come nel terzo ordine (fig. 9). Come detto, questo campanile può essere considerato il prototipo dei campanili progettati da Girolamo per la Cattedrale di San Pietro a Frascati, soprattutto per quel che riguarda l'uso di fasce piane come ribattitura dell'ordine e per l'inquadramento dei fornici, elementi che ricorrono sia nel modello ligneo della facciata, sia in un disegno della collezione Lanciani, considerato una copia da un disegno di Girolamo, molto più vicino a quanto effettivamente realizzato, dove compare anche la caratteristica cuspide a cipolla[40]. Nel cantiere del campanile di San Nicola, inoltre, Girolamo impiega le stesse maestranze presenti in tutti i cantieri colonnesi nel territorio di Genazzano, in particolare Andrea Martini capomastro della fabbrica del vicino palazzo; prassi che rispetta anche dieci anni dopo a Frascati, impegnando gli stessi mastri che stanno contemporaneamente lavorando sotto la sua direzione nel palazzo di Roma. Lo svolgimento della prosaica pratica professionale come architetto di famiglia, è per Carlo, impegnato in stimolanti incarichi di progettazione, solo un'attività collaterale, che diventa però per Girolamo un'occasione di formazione e di crescita tale da farlo essere pronto nel 1689, a ventiquattro anni, a subentrargli nell'incarico di architetto della famiglia Colonna e a portare brillantemente a termine la realizzazione della Galleria Grande.

8. *Genazzano, chiesa di San Nicola, campanile, lato sud su cui rimane traccia del secondo ordine progettato da Girolamo Fontana.*

Appendice documentaria

Archivio Storico Parrocchiale di San Paolo
San Nicola, B.7. Contabilità, sottoserie b. Rendiconti. 1 (1689)

«A dì 26 genaro 1689
Mesura e stima delli lavori di muro et altro fatti a sola manifattura da mastro Andrea Martini e mastro Francescho Spina, Giacomo dell'Gaccho muratori compagni, in haver fatto il novo campanile nella chiesa di S. Nicola in Genazano, il tutto d'ordine dell'sig.re don Francescho Asentij canonicho e santese di detta chiesa, il tutto misurato e stimato da me sotto scritto in conformità delli patti e capitoli convenuti, come qui sotto partita per partita destintamente segue &
Gettito dell'campanile vecchio
Per la gettatura dell'muro vecchio quale minacciava ruina dove si è rifatto il muro novo, prima la facciata verso la strada longo p.i 15 ½, alto dall' piano dell'fondamento sino incima p.mi 81, grosso p.mi 3, pietra, fa ..... sc. 18:83
Muro gettato simile dell'altra facciata verso la dispensa di sua Ecc.za longo p.mi 17, alto dal fondamento sino incima p.mi 81, grosso p.mi 3, pietra, fa ..... sc. 20:65
Muro gettato simile delle due altre facciata verso la chiesa e verso la cappella di S. Carlo, prima la facciata che resta dove si è fatto l'arco longo p.mi 15, p.mi 14, g.o p.mi 3, pietra, segue la facciata che revolta longa con una testa p.mi 14, alto p.mi 14, g.o p.mi 3, pietra, fa ..... sc. 6:09
Per la disfattura dell'tetto vecchio che era sopra detto campanile longo p.mmi 23, largo p.mi 17, calato la robba sopra il tetto della chiesa ..... sc. 1:17
Campanile fatto di novo
Muro che fa cuspide e finimento sopra detto campanile novo longo reg.to p.mi 14 ½, largo reg.to p.mi 12 ½, alto dall' pian dell'zoccolo sino incima p.mi 20, pietra, fa ..... sc. 18:10
Muro che forma il zoccolo so[tto] detta cuspide longo steso p.mi 71, alto p.mi 3 ¾, grosso p.mi 3, pietra, fa ..... sc. 3:99
Muro della volta fatta di novo, che resta sotto detta cuspide e resta sopra le campanne (!) longa p.mi 14 ¾, larga p.mi 10 ¾, di tutto sesto, lavorata a schifo, grossa nella cima p.mi 1 ¼, pietra, fatta con armatura, fa ..... C 3:16
Muro di una facciata fatta di novo di d.o campanile verso la chiesa, rialzato sopra il muro vecchio longo con due teste p.mi 22 ½, alto dall' cornicione sino alla cima dell'archo p.mi 22 ½, grosso p.mi 3, pietra, fa ..... sc. 7:60
Muro dell'archo fatto di novo sotto detto muro longo di vano p.mi 14 ¾, alto nella cima p.mi 3, di sesto p.mi 7 1/3, rifiancato in piano, pietra, fa ..... sc. 2:64
Muro fatto di novo sotto detto archo, quale resta sopra il muro vecchio vecchio (!) longo p.mi 14 ¾, alto reg.to p.mi 6, grosso p.mi 3, pietra, fa ..... sc. 1:32
Muro della facciata fatta di novo verso la dispensa di Sua Ecc.za longo con due teste p.mi 21 ¾, alto dall'piano della volta, che resta al piano della chiesa, sino alla cima del cornicione p.mi 79, grosso p.mi 3 1/, pietra, fa ..... sc. 27:91 ½
Muro che segue sotto detta facciata longo simile p.mi 21 ¾, alto dall' misurato sino al piano dell' fondamento p.mi 16 ½, di sesto p.mi 3 ¼, pietra ..... sc. 5:83
Muro dell'fondamento sotto detto longo il primo pezzo p.mi 6, fondo p.mi 9, grosso p.mi 2 ¾, pietra, segue un altro pezzo longo p.mi 22 ½, fondo p.mi 7 ½, grosso p.mi 3, pietra ..... sc. 3:26
Muro della facciata che [svo]lta verso la strada longo con una legatura nell. muro vecchio p.mi 11, alto dal piano dell' cornicione sino al piano della volta p.mi 79, grosso p.mi 3 ¾, pietra, fa ..... sc. 16:29
Muro che segue sotto il misurato longo simile p.mi 11 ¾, alto dall'misurato sino al piano dell' fondamento p.mi 16 ½, grosso p.mi 5, pietra, fa ..... sc. 4:53
Muro dell' fondamento sotto detta facciata longo con una testa p.mi 14, fondo p.mi 18 ½, grosso p.mi 6, pietra, fa ..... sc. 7:77
Muro della facciata incontro detta verso la cappella di s. Carlo longo con una legatura nell. muro vecchio p.mi 12 ½, alto dall'piano della volta sino al cornicione p.mi 79, grosso p.mi 3 ¾, pietra, fa ..... sc. 18:51
Muro che segue sotto detto longo con legatura nell' muro vecchio p.mi 12 ½, alto dall'misurato sino al pian dell'fondamento p.mi 16 ½, grosso p.mi 3 ¾, pietra ..... sc. 3:86
Muro de due pezzi de fondamenti fatti sotto detto, primo longo p.mi 7, fondo p.mi 8, grosso p.mi 4 ½, pietra, segue l'altro pezzo longo p,mi 6, fondo p.mi 7 ½, grosso p.mi 6, pietra, fa ..... sc. 2:61
Muro della volta fatta di novo in d.o campanile al piano della chiesa longa p.mi 14 ½, larga p.mi 11, fatta a botte di sesto p.mi 5 ½, grossa nella cima p.mi 1 ¼, fatta con armatura, rinfiancata in piano, fa ..... sc. 3:19
Muro dell'vano di una porta murata nella facciata verso la chiesa longo p.mi 4 ½, alto p.mi 10, grosso 2 ½, pietra, segue un straccio murato acanto detto longo p.mi 5 ½, alto p.mi 4, grosso p.mi 2 ½, pietra, fa ..... sc. _:84
Muro di un straccio murato nella facciata verso la cappella di s. Carlo longo p.mi 3, alto p.mi 13 ½, grosso p.mi 2 ½, pietra, segue un altro straccio murato che faceva finestrone verso la chiesa longo p.mi 4, alto p.mi 14, grosso p.mi 2 ½, pietra, fa ..... C 1:40
Per la portatura su e mettitura in opera di n.° 12 travicelli che sostengono li solari in d.o campanile lon. l'uno di vano p.mi 14 ½, murati ..... sc. _:50
Per la tiratura su e mettitura in opera delli n.° legni che fanno armatura per sostenere le campanne di cerqua lon. stesi assieme p.mi 107, grossi p.mi 1, quadri, rotto il muro e murato le teste di detti e messi in piano, tirati su con corde, considerato l'altezza ..... sc. 1:60
Per haver calato a basso le n.° 4 campanne che erano sopra il campanile vecchio e doppo retirate su con corde e messe in opera ..... sc. 1:_
Per la tiratura su e mettitura in opera delle n.° 7 catene messe nelli muri e volte di detto campanile lon. stese ass.me p.mi 141, fatte tiraree con le zeppe e murate ..... sc. 1:41
Per il costo e tiratura su e mettitura in opera delli n.° 4 lastroni di travertino messi nelli cantoni di d.o campanile per sostenere il castello di legno, lon. l'uno p.mi 3, grossi p.mi ¾, murati ..... sc. 1:60
Per la mettitura in opera di n.° 2 cancani alla porticella di d.o. ..... sc. _:10
Per la mettitura in opera di n.° 2 pontelli che sostengono la canto[ata] della chiesa longhi l'uno p.mi 25, con sue trave[rse] sotto e sopra ..... sc. _:75
Per haver scopato e revoltato il tetto sopra la chiesa acanto d.o campanile longo steso p.mi 40, lar. reg.to p.mi 10, segue sopra la casa di "mo me ne vengo" lon. p.mi 30, lar. p.mi 30 ..... sc._:52

Ornamenti di stucchо fatti dalla parte
di fori dei detto campanile
Per la colla di cocci pisti e schiuma di ferro lavorato con oglio sopra la cuspide di detto campanile, fatta con diligenza per riparo dall'aqua, longa stesa p.mi 46 2/3 reg.ta, alta reg.ta p.mi 17 ..... sc. 3:96
Per p.mi 80 di spigoli alle quattro cantonate di detta cuspide ..... sc. _:80
Per l'agetto rustico, abozatura e stuccatura di calcie dell'cordone sotto d.a cuspide lon. steso p.mi 65 ¼, alto con il guscio sotto p.mi 4, di agetto p.mi 1 ½, modinato con cordone, listello, intaccatura, guscio incolato (!) con cocci pisti e olio e schiuma di ferro ..... sc. 3:90
Per la colla di cocci pisti a oglio e schiuma di ferro sopra il zoccolo che resta sotto d.a cuspide lo. stesa p.mi 77 alta p.mi 3½ ..... sc. 1:35
Per il tetto novo che fa gronda sopra il cornicione di d.o campanile longo steso p.mi 97 ½, lar. p.mi 2 ½, murato in calcie ..... sc. 1:43
Per haver murato n.° 96 bochette alla gronda di detto tetto ..... sc. __:48
Per la mettitura in opera della crocie sopra detto campanile con suo zoccolo di travertino sotto, che fa peduccio, alta d.a crocie con quello che resta murato p.mi 8 ..... sc. _:40
Per l'agetto rusticho de mattoni, abb.a e stuccatura di calcie dell' cornicione fatto di novo atorno d.o campanile longo steso p.mi 87, alto p.mi 3, di agetto p.mi 2 ¾, scorniciato, con listello, gola, ovolo, intaccatura, gociolatore, guscio, bastone, intaccatura, dentello e golariversa ..... sc. 17:40
Colla nell' fregio sotto d.o cornicione lon. stesa per due faccie p.mi 59, alta p.mi 2 ½, fa ..... sc. 1:47
Per l'agetto rusticho de mattoni, abb.a e stuccatura di calcie dell'architrave sotto detto fregio, longo steso per tre faccie con risvolte p.mi 68, alto p.mi 2, di agetto p.mi ¾, modinato con listello, intaccatura, braghetone, tondino, intaccatura, fascia piana, listello e gola ..... sc. 6:80
Per l'agetto rusticho e intaglio di stucchо delli n.° 6 capitelli di ordine ionicho sopra li pilastri, con sue volute di rilievo intaccate, polite, con fiore e festone di lavoro di tutto rilievo, con baccelli e triliffi intagliati, con colarino, alti l'uno p.mi 4, lar. P.mi 4, di agetto p.mi 5/6, considerato la sua fatura ..... sc. 6:_
Per l'agetto rusticho e intaglio delli n.° 4 membretti acanto detti capitelli con sue volute di riglievo e suo colarino simile al altri ..... sc. 2:_
Per l'agetto piano delli n.° [... pi]lastri, compreso quello che rivolta, lon. stesi [ass.m]e p.mi 122, lar. p.mi 3, di agetto p.mi ¼, incolati, segue l'agetto piano delli n.° 4 membretti lon. stesi ass.me p.mi 80, lar. p.1, di agetto p.mi 1/6, incolato simile ..... sc. 6:69
Per l'agetto piano incolato atorno alli n.° 4 finestroni di d.o campanile lon. stesi ass.me p.mi 140, lar. p.mi 1, di agetto p.mi 1/6 ..... sc. 2:10
Colla nella grossezza delli n.° 4 finestroni longhi stesi ass.me p.mi 108, lar. p.mi 3 ¼, fa ..... sc. 3:39
Per l'agetto piano incolato delli due requadri sotto li finestroni lon. ass. me p.mi 13 ¾, alti p.mi 6, di agetto p.mi ¼ ..... sc. 1:04
Per l'agetto, abbozatura e stuccatura di calcie della cornicetta che ricorre atorno detti requadri lon. stesi assieme p.mi 51 ¼, lar. p.mi ½, di agetto p.mi ¼, modinato con gola e intaccatura ..... sc. 1:53
Per l'agetto rusticho, abb.a e stuccatura di calcie delle n.° 4 base sotto li sudetti pilastri lon. stes. asieme, compreso li membretti p.mi 21, alt. p.mi 2, di agetto p.mi ¾, modinate con intaccatura, tondino, torro (!), bastone, intaccatura, immo scapolo e listello ..... sc. 3:15
Per l'agetto piano incolato dell' zoccolo sotto dette base lon. stes. per due faccie p.mi 35 ½, alto p.mi 3, di agetto p.mi 1/3 ..... sc. 1:57 ½
Per l'agetto rustico, abb.a e stuccatura di calcie dell' collarino che ricorre tra una basa e l'altra lon. ass.me p.mi 19, lar. p.mi 1/3, di agetto p.mi ¼ ..... sc. _:38
Colla nella facciata di [d.o] campanile verso la montagna lon. p.mi 17 ½, alta reg.ta p.mi 29 ..... sc. 5:07
Per l'agetto rusticho di mattoni, abozatura e stuccatura di calcie della cornicea che ricorre sotto detto zoccolo per due facciate lon. stesa assieme p.mi 36 ½, alt. p.mi 2 ¼, di agetto p.mi 1 /13, modinato con gola, listello, intaccatura, tondino, braghetone, ovolo, gociolatore, gola roversa, bastoncino e due intaccature ..... sc. 3:65
Per l'agetto rustico di mattoni, abbozatura e stuccatura di calcie dell'architrave che ricorre per due faccie sotto d.a cornice lon. stes. p.mi 35, alto p.mi 2, di agetto p.mi ¾, modinato con gola, listello, intaccatura, fascia piana, guscio e due intaccature ..... sc. 3:50
Colla nell' fregio tra d.a cornice e architrave lon. stesa p.mi 34, alta p.mi 2 ½, segue diversi pezzi di colla nelli sfondi quad. p.mi 107, fa ..... sc. 1:82
Per l'agetto piano incolato delli n.° 6 pilastri che formano il primo e secondo ordine di d.o campanile lon. stesi ass.me p.mi 134, lar. p.mi ¼, di agetto p.mi ¼, segue le n.° 6 risvolte che fano fascia alli requadri lon. stesi ass.me p.mi 49, lar. p.mi 2, di agetto p.mi ¼, incolate simile ..... sc. 9:02
Per l'agetto piano incolato delli n.° 4 mebretti acanto detti pilastri lon. stesi ass.me p.mi 105, lar. p.mi 1, di agetto p.mi 1/6 ..... sc. 1:05
Per l'agetto piano delle fascie atorno alli tre requadri dell' primo e secondo ordine lon. stes. ass.me p.mi 95,
lar. p.mi 1, di agetto p.mi 3/24, inco[lato] ..... sc. :95
Per l'agetto piano delli n.° 3 [re]quadri che fano sfondato tra d.e fascie n.° 2, alte ass.me p.mi 26 ¼, lar. p.mi ¼, di agetto p.mi 3/24, segue l'altro longo p.mi 13, lar. p.mi 8, di agetto p.mi 3/24, modinati con intaccatura atorno, incolati ..... sc. 1:90
Per l'agetto rustico, abbozatura e stuccatura di calcie dell' dado che ricorre sopra il primmo ordine longo steso per due faccie p.mi 37 ½, alto p.mi 2 ¼, di agetto p.mi 1/3, modinato con braghetone, ovolo e intaccatura ..... sc. 2:81
Colla che resta sopra il tetto lon. p.mi 12, alta reg.ta p.mi 5, segue nelli sfondi delli ornamenti lon. stesa p.mi 75lar. ¼ ..... sc. _:97
Trasporto della porta acanto detto campanile
Pe haver levato e rimesso li conci conci(!) di peperino di detta porta ordinarij alta di vano p.mi 8, lar. p.mi 4 ½, stipiti e architrave e soglia, murati ..... sc. _:58
Per il muro dell'archo fatto di novo sopra d.a longo con imposte nell'muro vecchio p.mi 7 ½, alto p.mi 2, g.o p.mi 2, pietra ..... sc. _:25
Per il muro di una spaletta fatta di novo a d.a porta alta p.mi 8, lar. p.mi 2 ½, g.a p.mi 2, pietra ..... sc. _:24
Per la mettitura in opera di n.° 4 cancani ordinari messi a detta porta ..... sc. _:20

Sommario e ristretto della sud.a misura
Sommano ass.me tutti li muri novi C 119, p.mi 17 ½, a giulij 6 ½ la canna di patto, importa ..... sc. 77:45
Sommano ass.me tutti li muri de fondamenti C 13, p.mi 64, a giulij 8 ½ la canna, compreso il cavo della terra, importa ..... sc. 11:59
Sommano ass.me le colle C 12, p.mi 72, a b[i] 20 la canna di patto, importa ..... sc. 2:54
Sommano ass.me la gettatura de muri vecchij dell' campanile che si è demolito C 45, p.mi 57, a b[i] 25 la canna di patto, importa ..... sc. 11:39
Sommano ass.me le partite di stime poste a denaro, cioè delli stucchi et altro ..... sc. 93:78
Somma in tutto ..... sc. 196:75
Sommano ass.me tutti li sopradetti lavori scudi cento novanta sei e b[i] 75 m.ta, stimati secondo li patti convenuti. Dico sc. 196:75 m.ta
Girolamo Fontana mp

E più si agionge il muro del fondamento sotto d.o campanile, quale non è compreso nella sudetta misur[a ...] fatto nella cantina di Giovanni Bezzi longo [p.mi 8] ½, alto p.mi 17 ½, g.o p.mi 2 ½, pietra ..... sc. 1:20
Sommano ass.me tutti li sopradetti lavori scudi cento novantasette e b[i] 95 m.ta. Dicho sc. 197:95
Girolamo Fontana mp».

Note

Lo studio nasce dal ritrovamento di una lettera in cui si parla della presenza di un architetto Fontana a Genazzano, uno dei feudi dei Colonna, e si basa sull'analisi di documenti presenti nell'Archivio familiare. Sono state finora esaminate in larga parte le serie riguardanti lo stato di Genazzano e il ducato di Marino, solo sporadicamente quelle dello stato di Pofi, comprendente tutti i feudi nell'attuale provincia di Frosinone.

1 E. Tamburini, *Due teatri per il principe. Studi sulla committenza teatrale di Lorenzo Onofrio Colonna (1659-1689)*, Roma 1997.

2 C. Strunck, *Berninis unbekanntes Meisterwerk. Die Galleria Colonna in Rom und die Kunstpatronage des römischen Uradels*, München 2007; Ead., *Il lieto fine di una lunga storia: l'apporto di Carlo e Girolamo Fontana alla realizzazione della Galleria Colonna di Roma*, in *Studi sui Fontana. Una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco*, a cura di M. Fagiolo e G. Bonaccorso, Roma 2008, pp. 225-236.

3 L. Maggi, *Antonio Del Grande. Per un "altro" Seicento*

romano, Firenze 2006.

4 Subiaco, Archivio Colonna, III FA 40 (1681-1682), *Giustificazioni dell'erariato di Genazzano*, 1681 settembre 4: «Stima dei lavori fatti dal falegname Belardino Bertacci a Genazzano per scudi 17:31».

5 E. Tamburini, *Da alcuni inventari di casa Colonna: i teatri*, in *Il teatro a Roma nel Settecento*, 2 voll., Roma 1989, II, pp. 617-680; Ead., *Due teatri per il principe*, cit.

6 Tamburini, *Da alcuni inventari*, cit., II, pp. 617 e 660. Per i soggiorni di Lorenzo Onofrio a Genazzano: Subiaco, Archivio Colonna, III FA, *Giustificazioni dell'erariato di Genazzano*, *passim*.

7 Cfr. M. Lucci, *I giardini dei Colonna: Roma, Genazzano e Marino*, tesi di dottorato in Storia dell'Architettura, Sapienza Università di Roma, XXI ciclo, Roma 2008, tutor M. Fagiolo, cap. IV Genazzano.

8 Vedi contributo di Alessandro Spila in questo volume.

9 Subiaco, Archivio Colonna, III FA 40 (1681-1682), *Giustificazioni dell'erariato di Genazzano*, 1682 marzo 17: «A dì 10 xbre 1681. Conto delli lavori fatti per servitio dell'Ill.mo et Ecc. mo Sig.r Prencipe Gran Contestabile Collonna [...] / Per haver fatto n° 12 mezze lune tonde con suo gataletto sotto per inchiodarle alle candelle del palco della comedia, con haverle bugiate nel mezo per mettere le candelle ..... sc. __60 [...] / [...] Tutto il sopra d. lavoro revisto al loco [...] / Carlo Fontana».

10 Ivi, III EA 56 (1681), *Erario di Genazzano* e III FA 40 (1681-1682), *Giustificazioni dell'erariato di Genazzano*, *passim*.

11 Ivi, III FA 40 (1681-1682), *Giustificazioni dell'erariato di Genazzano*, 1682 maggio 4.

12 Ivi, III IA 36 (1681-1682), *Marino e Rocca di Papa. Giustificazioni dell'Erario*, Stima e mandato di Carlo Fontana del 14 gennaio 1682.

13 Ivi, III IA 36 (1681-1682), *Marino e Rocca di Papa. Giustificazioni dell'Erario*, Ricevuta di pagamento del 22 giugno 1682, con stima di Girolamo Fontana.

14 Strunck, *Berninis unbekanntes Meisterwerk*, cit., pp. 301-305; Strunck, *Il lieto fine*, cit., p. 231.

15 L. Finocchi Ghersi, *Fontana, Francesco*, in *Studi sui Fontana*, cit., pp. 438-439, con bibliografia precedente.

16 Subiaco, Archivio Colonna, III EA 56 (1681), *Erario di Genazzano*, f. 86v e III FA 40 (1681-1682), *Giustificazioni dell'erariato di Genazzano*, *passim*.

17 Ivi, III EA 57 (1682) e 58 (1683), *Erario di Genazzano*, e III FA 40 (1681-1682) e 41 (1683-1684), *Giustificazioni dell'erariato di Genazzano*, *passim*.

18 S. Sturm, *Fontana, Carlo*, in *Studi sui Fontana*, cit., pp. 432-438, con bibliografia precedente.

19 Maggi, *Antonio Del Grande*, cit., pp. 100-101, 166-197.

20 Subiaco, Archivio Colonna, III EA 57 (1682), 58 (1683) e 59 (1684), *Erario di Genazzano*, *passim*; e III FA 40 (1681-1682) e 41 (1683-1684), *Giustificazioni dell'erariato di Genazzano*, *passim*.

21 Ivi, III FA 40 (1681-1682), *Giustificazioni dell'erariato di Genazzano: «A dì 8 ottobre 1682 | Conto de' lavori di scarpello fatti da mastro Alesandro Butij scarpelino per la nova scala a lumaca fatta nel palazzo di Pagliano dell'Ill.mo et Ecc.mo Gran Conte Stabile Colonna Patrone».*

22 Maggi, *Antonio Del Grande*, cit., pp. 173-176.

23 Subiaco, Archivio Colonna, III FA 40 (1681-1682), *Giustificazioni dell'erariato di Genazzano*, 1682 ottobre 8.

24 Ivi, 1683 aprile 2.

25 Maggi, *Antonio Del Grande*, cit., p. 101.

26 Subiaco, Archivio Colonna, III IA 36 (1681-1682), *Marino e Rocca di Papa. Giustificazioni dell'Erario*, «A dì primo gennaro 1682 per tutto giugno 1682. Misura e stima delli lavori di muro et altro fatti a tutte sue spese e fattura da mastro Gioseppe Crivelli capo mastro muratore».

27 Ivi, III FA 40 (1681-1682), *Giustificazioni dell'erariato di Genazzano*: «A dì 5 maggio 1682. Misura e stima delli lavori di cavatura di terra, nettatura de fossi et altro fatti a tutte sue spese e fatture di Francesco di Meo cavaterra».

28 Ivi, III EA 58 (1683), *Erario di Genazzano*, *passim*.

29 Cfr. il contributo di Marisa Tabarrini in questo volume.

30 Cfr. Lucci, *I giardini dei Colonna*, cit., cap. IV Genazzano.

31 Subiaco, Archivio Colonna, III EA 56 (1681), *Erario di Genazzano*, f. 94v e III FA 40 (1681-1682), *Giustificazioni dell'erariato di Genazzano*, «Misura e stima delli lavori di cavature di terre et altro fatti a tutte sue spese e fatture da Francesco di Meo cavaterra».

32 M. Fagiolo, *Saggio introduttivo*, in *Albano Laziale. Una geografia dell'arte sacra dal XVIII al XX secolo*, a cura di M. Apa, Terni 2000, pp. 11-16; D. Ticconi, *Aggiunte a Carlo Fontana: strategie di sviluppo urbano per i Cesarini a Genzano*, in *Studi sui Fontana*, cit., pp. 211-224, con ampi riferimenti alla bibliografia precedente.

33 Subiaco, Archivio Colonna, III EA 60 (1685), *Erario di Genazzano*, p. 100.

34 Strunck, *Berninis unbekanntes Meisterwerk*, cit., pp. 327-351; Ead., *Il lieto fine*, cit., p. 231.

35 Archivio Storico Parrocchiale di San Paolo, *San Nicola*, B.7 - Contabilità, sottoserie a - *Introito ed esito* - 1 (1660-1703), f. 106r: «A dì 25 aprile pagato al sig.r Girolamo Fontana uno scudo per il disegnio del campanile ..... sc. 1__».

36 H. Hager, *Il modello di Girolamo Fontana per la cattedrale di S. Pietro a Frascati*, in *In Urbe Architectus. Modelli, Disegni, Misure. La professione di architetto. Roma 1680-1750*, catalogo della mostra (Roma, 1991-1992), a cura di B. Contardi e G. Curcio, Roma 1991, pp. 41-49.

37 Archivio Storico Parrocchiale di San Paolo, *San Nicola*, B.7 - Contabilità, sottoserie a - *Introito ed esito* - 1 (1660-1703), f. 107r.

38 Ivi, ff. 109r-110v.

39 Archivio Storico Parrocchiale di San Paolo, *San Nicola*, B.7 - Contabilità, sottoserie b - *Rendiconti* - 1 (1689).

40 Hager, *Il modello di Girolamo Fontana*, cit., p. 42.

Monumento alla regina Cristina di Svezia, Roma. Fotografia O. Savio.

Sulla ricezione spagnola di Carlo Fontana tra Sei e Settecento

Jorge Fernández-Santos Ortiz-Iribas, Sara Muniain Ederra

È da segnalare un apparente paradosso: la potenza europea che già nel Cinquecento riuscì ad avere sotto controllo vasti territori italiani – i regni di Napoli, Sicilia e Sardegna, il ducato di Milano e i presidi di Toscana – non si caratterizzò affatto per l'efficienza e la continuità del sostegno ufficiale all'adozione sia in Spagna che nella cosiddetta «Italia spagnola» di accademie artistiche secondo i prestigiosi modelli fiorentino (Accademia del Disegno) o romano (Accademia di San Luca)[1]. Nel 1680 il canonico Vicente Giner e una schiera di giovani artisti spagnoli si rivolsero all'ambasciatore della Maestà Cattolica per sollecitare la formazione di un'accademia spagnola a Roma. Argomentavano che istituzioni analoghe esistevano per i francesi, i tedeschi, gli inglesi e gli italiani e ricordavano una serie di tentativi frustrati di fondazione, purtroppo non precisati, da parte di spagnoli a Roma[2]. Il diplomatico spagnolo, Don Gaspar de Haro y Guzmán, VII marchese del Carpio, accolse caldamente l'iniziativa (chissà che non intendesse patrocinarla egli stesso?) e scrisse senza indugio al Consiglio di Stato a Madrid, aggiungendo che la «degnissima» proposta meritava la protezione e l'aiuto di Carlo II. Uomo attento al contesto europeo, il marchese non nascondeva la sua ammirazione per l'opera che Colbert svolgeva in Francia e all'estero per Luigi XIV e il ruolo che il ministro francese riservava all'arte e alle manifatture artistiche nel *redressement* delle finanze statali[3]. Carpio si era anche accorto, poco dopo il suo arrivo a Roma nel 1677, che gli stretti rapporti strategici di Gian Lorenzo Bernini e Carlo Maratti con la Francia si erano deteriorati e che sarebbe stato opportuno attrarre questi capiscuola e la loro cerchia verso la «devozione» alla Spagna[4]. Se si tiene conto dell'insieme delle attività di Carpio prima come ambasciatore ordinario a Roma (1677-1682) e poi come viceré a Napoli (1683-1687), possiamo prendere atto delle potenzialità di rinnovo che, nel caso specifico delle belle arti, sarebbero risultate per lo più sottoutilizzate o sprecate – come ricorda Simon Ditchfield, la storia della presenza spagnola in Italia è anche quella dei «paths not taken»[5]. Le cause di questo fenomeno non erano legate alla personalità di Gaspar de Haro, uomo di grandi capacità, la cui prematura scomparsa il 16 novembre 1687 a Napoli avrebbe posto fine a molteplici progetti. Sembrerebbe che ai vertici del potere madrileno fosse mancata, oltre a un sovrano capace e intraprendente, la consapevolezza degli scopi economici della politica culturale di Colbert. Non a caso il Consiglio di Stato rispose, a proposito della creazione di un'accademia spagnola a Roma, che lo stato delle finanze reali non lasciava campo per simili dilapidazioni. È concepibile una risposta più lontana dall'*esprit colbertien*? Proprio negli anni in cui il marchese del Carpio era a Roma, cioè quelli immediatamente precedenti e successivi alla morte di Bernini nel 1680, il profilo pubblico di Carlo Fontana acquisì rilevanza. Infatti, la critica moderna ha messo a fuoco la rara abilità con cui il cavalier Fontana s'affermò come caposcuola fra gli architetti attivi a Roma negli ultimi due decenni del Seicento. Ai danni degli eredi naturali del grande regista del barocco romano, cioè Giovanni Battista Contini e Mattia De Rossi, il ticinese seppe dispiegare una strategia che Hellmut Hager ha descritto come auto-rappresentativa[6] – un'ambizione di portata internazionale che prendeva avvio dal prestigio di Roma come capitale europea delle arti, ma che non poteva non tenere conto di un passato recente segnato dal clamoroso insuccesso di Bernini in Francia[7]. Se la situazione romana in quel periodo di relativa austerità pontificia e di declino economico offriva a Carpio un modo agevole di farsi apprezzare dalla comunità artistica romana, i dubbi sulla solidità delle risorse spagnole e sull'avvenire della *Monarquía Hispánica* al di là delle Alpi sconsigliavano, agli occhi degli italiani meglio informati, il deciso schieramento da parte di artisti intraprendenti a favore della Spagna. In questo primo approccio allo studio della fortuna critica di Carlo Fontana in Spagna ci soffermeremo su due periodi diversi: un primo momento tardo-seicentesco che termina con l'estinzione degli Asburgo spagnoli e che per l'architetto segna l'inizio di una folgorante ascesa professionale, coronata dalla pubblicazione del *Templum Vaticanum* (1694); un secondo tempo settecentesco, successivo alla sua scomparsa nel 1714, in cui riesce possibile reperire le tracce dell'influsso fontaniano in aspetti politico-artistici fino ad ora trascurati dalla critica, e per l'appunto nell'ambito della politica culturale borbonica di stampo «moderno» promossa da Filippo V, nipote di Luigi XIV, salito sul trono di Spagna nel 1700. Tra i due periodi sopra individuati si colloca lo spartiacque della guerra di Successione spagnola, conclusa con la presa di Barcellona lo stesso anno in cui morì Fontana, e la ratifica diplomatica della ritirata degli spagnoli da possessi italiani ormai spartiti tra imperiali e sabaudi.

Gli esemplari del Templum Vaticanum *per le Maestà di Spagna*

Nonostante la presenza a Roma in quegli stessi anni di diplomatici spagnoli interessati al ruolo politico del mecenatismo culturale, non sembra che l'ambiziosa opera

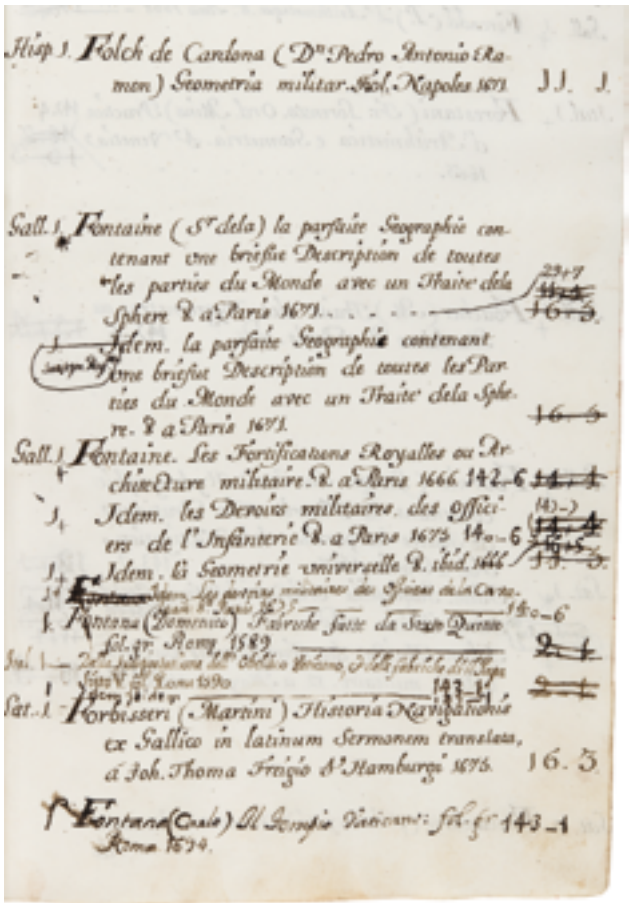
1. *A. Specchi (incisore) e G. Fontana (inventore),* Spiaggia di scogli con veduta di mare, *mutazione di scena dell'opera* La Caduta del Regno dell'Amazzoni *di G.D. de Totis, rappresentata a Palazzo Colonna in onore di Marianna di Neoburgo, regina di Spagna, le cui armi presiedono la boccascena, 1690, calcografia, mm 230x330, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II, Rari 71.4.F.26.*

pedagogica nel campo dell'architettura svolta da Fontana[8] abbia avuto ripercussioni immediate in Spagna. Certo è che le attività del marchese del Carpio a Roma tra 1677 e il 1682 permettono di farsi un'idea delle possibilità reali aperte da un mecenatismo culturale sagace per favorire, dopo la scomparsa del cavalier Bernini, l'importazione di formule artistiche romane in territori sotto il controllo degli Asburgo spagnoli[9]. In effetti, Francis Haskell scrive in termini elogiativi del nobile spagnolo, arrivato a Napoli all'inizio del 1683, dopo quasi sei anni passati a Roma, come nuovo viceré. Carpio, ci dice lo studioso inglese, contribuì a estirpare la corruzione amministrativa e di conseguenza a porre le fondamenta di una «nuova civiltà» che sollevasse Napoli, collocandola di nuovo all'avanguardia in campo intellettuale in Europa[10]. Haskell individuò con grande precisione il quinquennio in cui governò Carpio, scomparso prematuramente, come nesso di capitale importanza tra il rinnovamento culturale partenopeo successivo all'arrivo a metà secolo del cosentino Tommaso Cornelio a Napoli e un modo di governare caratterizzato dalla fermezza contro gli abusi della nobiltà e del clero. Se gli anni partenopei di Carpio spiccano per l'apertura culturale e scientifica di stampo cartesiano, non va dimenticato che coincisero con una decisa romanizzazione del gusto in campi diversi, come l'arredo domestico, la scenografia delle opere musicali e l'architettura effimera. Prima del trasferimento a Napoli, il marchese aveva pensato proprio alla romanizzazione artistica della sua città natale, Madrid[11]. Secondo Pascoli, Giacinto Calandrucci e Niccolò Berrettoni sarebbero stati fra gli artisti che rifiutarono offerte di trasferimento nella capitale spagnola[12]. Possiamo quindi parlare di ricettività al tardobarocco romano da parte di certe élites diplomatiche spagnole piuttosto ristrette. Non si dimentichi però, come scritto in apertura, che la proposta da parte di giovani artisti spagnoli presenti a Roma di stabilire, al pari di altre nazioni, un'accademia o «seminario di virtuosi», ben accolta e verosimilmente incoraggiata da Carpio, fu respinta senza mezzi termini il 10 dicembre 1680 dal Consiglio di Stato di Madrid. Va quindi posto l'accento sull'eccezionalità della figura del marchese come mecenate e imprenditore culturale nel contesto della presenza spagnola in Italia alla fine del Seicento[13]. Molto prima del suo soggiorno italiano Carpio aveva acquisito un'esperienza tutt'altro che mediocre del fare artistico della città papale. Conosceva bene Francisco de Herrera il Giovane, pittore e architetto sivigliano che vantava un tirocinio romano attorno al 1649 in ambiente verosimilmente cortonesco[14]. Riteniamo assai probabile che fosse lo stesso Herrera, architetto di Carlo II a cui si erano rivolti i capitolari della Cattedrale di Saragozza per un parere professionale, a proporre nel 1683 l'invio a Roma del progetto di Gaspar Serrano per il nuovo campanile[15]. Come ricordano Ibáñez e Sutera, il progetto, improntato a un gusto barocco locale arricchito da motivi manieristici fiamminghi, fu giudicato dai censori dell'Accademia di San Luca, Carlo Rinaldi e Carlo Fontana. Com'è noto, Giovanni Battista Contini si sarebbe incaricato di disegnare un progetto alternativo grandemente apprezzato nella città aragonese[16]. Poco prima, nel 1681, Carlo Fontana aveva ricevuto dal Generale dei Gesuiti il compito di disegnare il Santuario di Loyola[17]. Trattandosi di un progetto molto caro a Marianna d'Austria, madre di Carlo II e grande protettrice della Compagnia di Gesù[18], non è da escludere che l'ambasciatore della Maestà Cattolica, cioè il marchese del Carpio, fosse a conoscenza della scelta dell'architetto e ne tenesse conto. È stato inoltre ipotizzato che l'altare di porfido e bronzo dorato commissionato dal marchese a Roma, attribuito a Bernini in una descrizione del primo Settecento, fosse in realtà un'opera della bottega berniniana ereditata dopo il 1680 da Fontana in modi ancora da chiarire. Non è da scartare l'ipotesi che un progetto classicista in cui i materiali stessi, il porfido accanto al bronzo dorato, rivelavano una *forma mentis* antiquaria attraesse un architetto quale Fontana, che cercava di distinguersi ad ogni costo come «autore» erudito[19]. In ogni caso, la morte del marchese del Carpio a Napoli nel 1687 e la fatale dispersione *post mortem* della sua collezione, resero virtuale una politica culturale che era stata imperniata sul ritorno, ormai impossibile, del mecenate a Madrid assieme alle sue numerosissime acquisizioni italiane e, ci sembra lecito immaginarlo, ad un seguito di artisti e artigiani italiani[20]. Il successore del marchese del Carpio, arrivato dopo cinque anni d'*interim*, fu il duca di Medinaceli, suo nipote *ex uxore*, che sarebbe rimasto a Roma dal 1687 al 1696. Grande estimatore dell'opera in musica all'italiana e delle cantarine[21], Medinaceli, cosiddetto "ambasciatore incognito", acquisì reputazione come melomane libertino, seguendo le orme di coetanei come il Gran Principe Ferdinando de' Medici[22]. L'ambasciatore spagnolo incaricò Girolamo Fontana, nipote di Carlo, della messinscena della festa teatrale *La Caduta del Regno delle Amazzoni*, opera in musica di Giuseppe Domenico de Totis, rappresentata a Palazzo Colonna in occasione del carnevale del 1690 (fig. 1). Due anni prima era stato Carlo Fontana ad occuparsi della scenografia de *I giochi troiani*, allestita nella residenza romana dei Colonna di Paliano. Trattandosi dell'adattamento all'«uso moderno» musicale italiano, commissionato da Medinaceli, dell'opera teatrale di Agustín de Salazar intitolata *Los juegos olímpicos,* Carlo Sigismondo

Da sinistra: 2. *«Maestro Rospigliosi» della legatoria Andreoli (attrib.), piatto superiore della legatura in marocchino rosso lavorato in oro, 1694 ca., mm 325x448x75, Toledo, Biblioteca Regional de Castilla–La Mancha, 1/7330.* 3. *«Maestro Rospigliosi» della legatoria Andreoli (attrib.), piatto superiore di legatura in marocchino marrone lavorato in oro, 1694 ca., mm 315x445x68, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, C 318.* 4. *«Maestro Rospigliosi» della legatoria Andreoli (attrib.), stemma di Carlo II di Spagna, dettaglio del piatto superiore di legatura in marocchino rosso lavorato in oro, 1694 ca., Toledo, Biblioteca Regional de Castilla–La Mancha, 1/7330.*

Capece approfittò dell'occasione per «trasportare l'attione del bosco ove la ristringe l'author Spagnolo, anche alla Città, & alla Regia, e far mostra di quelle pompose scene che adornano il Teatro, ove hà l'honore di esser rappresentata». Alla stretta collaborazione tra Capece e Fontana dobbiamo anche attribuire «un nobilissimo, e sottilissimo ingegno» tale da far «vedere, e travedere con meraviglia quanto [si] possa a forza dell'arte». Sono almeno otto le «mutazioni di scene» da attribuire – nove se includiamo il «sottilissimo ingegno» dell'intermezzo – all'estro del ticinese[23]. Documenti resi noti da Muñoz dimostrano che lo stesso Carlo Fontana, assecondato dall'ingegnere Filippo Marinelli, fu responsabile nel 1697 di una perizia tecnica sul rischio di crollo della Sala dell'Udienza a Palazzo di Spagna. Il parere di Fontana, che firmò la perizia come architetto pontificio, porta la data del 31 ottobre 1697[24]. A quel punto Luis de la Cerda, duca di Medinaceli, promosso viceré di Napoli, era stato sostituito a Roma da suo zio il conte di Altamira. Si tenga anche conto che nel momento della partenza per Napoli, nella primavera del 1696, il giovane nobiluomo fu eletto arcade per acclamazione[25] e che due anni prima Carlo Fontana era stato il primo architetto accolto nel sodalizio arcadico[26]. Gli ambienti diplomatici e curiali in cui Fontana sapeva muoversi e l'inclinazione di De la Cerda per la *leadership* ottoboniana in campo artistico-culturale rendono assai verosimili contatti tra loro[27]. Possiamo essere sicuri che il prestigio di Carlo Fontana come architetto di grande competenza tecnica fu la principale ragione per cui gli era stato affidato il sopralluogo nel Palazzo di Spagna. Fu De la Cerda a suggerire il nome di Fontana a suo zio Altamira? L'ipotesi è quantomeno probabile, se ricordiamo che dal 1688 il giovane ambasciatore aveva sorvegliato da vicino, come dimostrano le minute autografe, i lavori nel palazzo ed esaminato le perizie degli architetti prima di inviarne copia a Madrid[28]. Proprio tra il 1694 e il 1700, nella seconda metà del pontificato di Innocenzo XII Pignatelli, sarebbero dovuti arrivare a Madrid due esemplari del *Templum Vaticanum*[29], paradigmatica opera di Fontana apparsa nel 1694, lo stesso anno in cui divenne arcade, assumendo il nome di Olmano Falesio. Tutto indica che i due esemplari dell'opera di Fontana fossero un dono inviato da Roma a Carlo II di Spagna, deceduto nel 1700 poco più di un mese dopo la morte del pontefice (figg. 2-3). Le ricche legature in marocchino con decorazioni in oro sono senza dubbio romane. I compartimenti di varia forma e i tipici putti alati accollati allo stemma ci permettono di ascriverle senza dubbio al raffinatissimo gusto caratteristico della bottega Andreoli negli anni del pontificato di Innocenzo XII[30]. Le armi araldiche dell'ultimo Asburgo spagnolo sul piatto superiore e inferiore

5. *Robert van Audenaerde (incisore e disegnatore), Il Cavalier Carlo Fontana all'età di 53 anni, 1691, calcografia, mm 225x335, accanto ad un poema latino di Giuseppe Ghezzi dedicato allo stesso ritratto, Toledo, Biblioteca Regional de Castilla–La Mancha, 1/7330.*



6. *Pagina con annotazioni e integrazioni di mani varie appartenente ad un* Indice alfabetico *della Real Biblioteca Pública, 1715-1730 ca., Madrid, Bibl. Nacional de España, ms. 18802, c. 88r.*

fanno capire a chi erano destinati entrambi gli esemplari. È difficile sapere da chi partì l'iniziativa di inviare a Carlo II due esemplari del *Templum* così lussuosamente rilegati. Il grande scudo sagomato sotto la corona reale ben distinta (fig. 4) era stato forse suggerito dallo stesso Fontana, vista la sua inclinazione per questo ornamento araldico[31]? Era pratica consueta nella Roma seicentesca riservare un numero di esemplari da inviare come dono d'autore[32], e nel caso dell'opera di Fontana, uomo che coltivava con palese impegno la sua reputazione, le principali corti italiane ed europee dovevano far parte di una lista di destinatari oggi ancora da ricomporre. Tra questi un posto preminente fu riservato all'elettore Federico Augusto di Sassonia a cui Fontana (per suggerimento di Carlo Vespignani, economo generale della Reverenda Fabbrica di San Pietro), avrebbe fatto dono a Roma di un esemplare del *Templum* nel 1695. L'uomo che fra poco sarebbe salito sul trono polacco «lo portò seco in Alemagna con infinita stima». Fontana riteneva d'altronde che il libro ebbe un certo ruolo nella conversione del principe sassone al cattolicesimo. Possiamo anche ipotizzare che il secondo esemplare inviato ai reali di Spagna fosse riservato alla regina madre Marianna d'Austria, per il fatto di avere appoggiato la costruzione del Santuario di Loyola, e possiamo anche supporre che l'invio avesse avuto luogo poco dopo la pubblicazione del *Templum* nel 1694 e quindi prima della partenza del duca di Medinaceli per Napoli. Sebbene si tratti di esemplari pressoché identici, quello oggi conservato a Toledo include due elementi che da quanto sappiamo lo rendono unico fra quelli custoditi in collezioni spagnole[33]: il rilegatore aggiunse un foglio col noto ritratto dell'autore a cinquantatré anni inciso da Robert van Audenaerde e un poema latino del segretario dell'Accademia di San Luca, Giuseppe Ghezzi[34] (appendice II e fig. 5), come se il ritratto e il poema facessero le veci di una lettera di presentazione indirizzata al sovrano spagnolo. L'*incipit* della composizione del pittore marchigiano – *Iconem specta* – ci invita ad ammirare il volto di Carlo Fontana e l'elenco degli artisti dello stesso cognome: Prospero, Lavinia, Alberto, Salvatore, Annibale, Domenico e Giovanni, senza fare distinzioni tra quelli di origine ticinese e gli altri[35]. È significativo che Ghezzi abbia ricordato nel suo poema il titolo di architetto regio di cui poté fregiarsi Domenico Fontana a Napoli e il tirocinio di Carlo Fontana sotto Pietro da Cortona, fatti che la corte madrilena sicuramente avrebbe apprezzato. Tuttavia, come accennato prima, la ricettività verso i cambiamenti del gusto artistico nella Roma tardo-seicentesca da parte di cerchie ristrette di diplomatici e uomini di cultura spagnoli non ebbe, a quanto sembra, effetti cospicui a Madrid prima del 1700. Aggiungiamo che nella capitale spagnola le perdite del ducato di Milano e dei regni di Napoli, Sardegna e Sicilia, sancite con il trattato di Utrecht che mise fine alla guerra di Successione spagnola, andarono contro l'intensificazione degli scambi culturali tra la nuova corte borbonica a Madrid e una curia romana sotto la pressione delle truppe imperiali presenti in Italia settentrionale e meridionale. Le relazioni tra le corti madrilena e pontificia erano state rese difficili già dal 1701 per l'opposizione di Clemente XI Albani a riconoscere formalmente i diritti di Filippo V come sovrano di Napoli e per il suo conseguente rifiuto ad accettare il tradizionale omaggio della Chinea[36]. Nel 1709 il re ordinò addirittura l'uscita da Roma di tutti i suoi sudditi, compreso l'ambasciatore[37]. La presenza diplomatica e politica della Spagna a Roma si ricomporrà piano piano, dopo la pace di Utrecht, grazie, come vedremmo, ad abili diplomatici scontenti della vistosa retrocessione della corona spagnola nel *theatrum mundi*.

La stratigrafia del luogo del potere

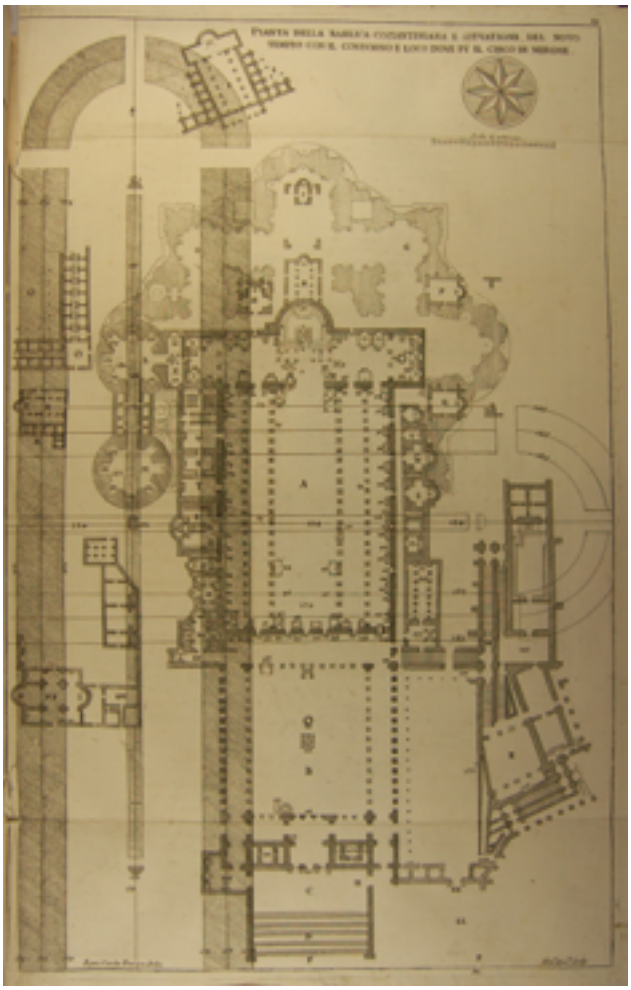
Le fonti non lasciano dubbi sul fatto che Filippo V di Borbone, pronipote e successore di Carlo II, ricevette dall'acuto pedagogo Fénelon un'accurata educazione[38]. Nel 1702, durante la sua campagna d'Italia, il sovrano fu colpito dalla bellezza di Napoli e dei suoi dintorni[39]. Un tale insieme di natura, arte e antichità non poteva lasciare indifferente il lettore fervido delle *Avventure di Telemaco*, educato come suo fratello, duca di Borgogna, al valore delle vestigia antiche e al disprezzo per la storia compilata «senza critica»[40]. Una volta passati i momenti più delicati della guerra, Filippo V mise in opera un ambizioso programma di rinnovamento culturale. L'adozione del razionalismo e dello scetticismo nei diversi rami del sapere e nelle arti fu alla base della fondazione di successive accademie reali e di un progetto chiave per una politica culturale lungimirante[41]: la fondazione nel 1711 della Reale Biblioteca Pubblica in stretta contiguità con l'Alcazar madrileno[42]. Un dato trascurato dalla critica è

che il *Templum Vaticanum* di Fontana, che non era presente tra i libri depositati inizialmente nella nuova Biblioteca Reale, compare per la prima volta in un indice redatto prima del 1730[43] (fig. 6) e che, dopo questa data, fu elencato tra le opere matematiche della Regia Matritensis Bibliotheca assieme all'opera di Domenico Fontana dedicata al trasporto ed erezione dell'obelisco vaticano[44]. È quindi logico pensare che l'in-folio di Fontana, paradigma di critica storica applicata all'architettura, fosse stato acquisito o donato tra il 1715 e il 1730, negli anni in cui Juan de Ferreras, storico esperto nello studio critico delle fonti[45], dirigeva la nascente Reale Biblioteca. L'appoggio incondizionato a questo bibliotecario da parte del milanese José Patiño, Segretario di Stato di Filippo V ed elemento chiave della sua politica regalista, mette in risalto il valore accordato dalla minoranza dirigente allo scetticismo scientifico come strumento per il rinnovamento culturale del paese. L'introduzione dell'empirismo o dello sperimentalismo nella scienza, con la medicina come protagonista, ebbe la sua applicazione nella storia con Juan de Ferreras come figura di spicco. Non è che questo personaggio si dedicasse a determinare criteri epistemologici, già ampiamente noti tra l'*élite* culturale del paese. Fu rilevante soprattutto per la sua difesa, forte del suo incarico strategico a capo della nuova Biblioteca Reale, dell'applicazione di un criterio di verosimiglianza dei fatti storici, che i settori tradizionali vincolati al potere erano molto restii ad accettare giacché metteva in dubbio certe pie tradizioni locali introdotte da tempo nella storia ecclesiastica. Questo atteggiamento gli causò problemi di censura con il Consiglio Reale, oltre alla proibizione da parte dell'Inquisizione di rimanere in possesso di alcuni tomi, e scontri con diversi ordini ecclesiastici. In ogni caso il suo modo di agire e le reazioni suscitate servirono per far risaltare due fattori di grande importanza per capire questo contesto: da una parte la mancanza di reazioni monolitiche, sia favorevoli che contrarie, nelle diverse classi politiche, religiose e culturali del paese[46]; dall'altra la volontà inequivocabile della Corona, intesa come il re e il circolo a lui più prossimo, di avvalersi fin dall'inizio del regno di una storia che fosse critica con le fonti su cui fondare determinate legittimità e privilegi e smontarne altri. Questo interesse, si potrebbe dire quasi una necessità, di vincolare la costruzione di una storia a una base rigorosa, formava parte di un programma di rinnovamento culturale lungimirante, che serviva per accentuare la legittimità dell'eredità della dinastia precedente e nello stesso tempo introduceva una differenza fondamentale, costituita dal desiderio di modernizzazione e di progresso del paese che i Borboni aspiravano a consolidare. Ebbene, questa considerazione, centrale da un punto di vista di politica interna, formava a sua volta parte di una congiuntura internazionale che gli ideologi della monarchia si affrettarono a sfruttare. Non invano un'istituzione che da secoli si presentava come il baluardo del cattolicesimo era perfettamente a conoscenza del ruolo centrale assegnato alla storia e alla tutela del patrimonio artistico nelle relazioni diplomatiche del papato con le restanti potenze europee. A Madrid, nonostante la morte di Fontana nel 1714, si dovette riconoscere la rilevanza della sua eredità nella politica di mecenatismo artistico del papato, in particolare nella sua strumentalizzazione politica e diplomatica condotta per mezzo dell'Accademia dell'Arcadia[47]. Di fatto, in quegli stessi anni, due arcadi, i cardinali Francesco e, soprattutto, Troiano Acquaviva d'Aragona, ambasciatori della Corona spagnola con pieni poteri presso la Santa Sede, ebbero successivamente occasione di constatare con certa perplessità l'indubbio successo internazionale raggiunto da Giovanni V di Portogallo grazie ai suoi abili maneggi politici di espedienti culturali, artistici e ideologici[48]. Perciò non sorprende che lo stesso criterio di azione adoperato dalla monarchia portoghese[49] anticipasse in modo esplicito le decisioni adottate da Madrid, non solo e non tanto nell'interpretazione della storia quanto nella sua applicazione a una determinata politica artistica. Quella più immediata fu la chiamata di Filippo Juvarra, appena una settimana dopo l'incendio dell'Alcázar degli Asburgo, avvenuto la vigilia di Natale del 1734, per affidargli il progetto del nuovo Palazzo Reale. Senza darsi un tempo di riflessione dopo il disastro sopraggiunto, e benché si trattasse nientemeno che della nuova sede emblematica della monarchia borbonica in Spagna, si accetta senza discussioni la scelta del brillante discepolo di Fontana, fatta da Troiano Acquaviva. Un architetto molto noto e appoggiato dal cardinale, del quale tuttavia a Madrid non si commentano né il suo indiscutibile talento per il disegno architettonico, né l'importanza del suo lavoro per la Casa Savoia, né considerazioni sulla sua brillante traiettoria, fatta eccezione per il suo soggiorno a Lisbona. Una circostanza senza dubbio sorprendente, se teniamo presente l'attività essenzialmente progettuale esercitata da Juvarra in territorio portoghese. Di fatto le analogie di criterio si imposero sulla scelta dell'architetto e si può avvertire chiaramente un problema di concetto condiviso dalle due monarchie che, come cercheremo di vedere, spiega la natura della crisi tardo-barocca in entrambi i paesi e la rilettura che, nel caso che ci riguarda, offriva la tradizione architettonica di Carlo Fontana per spiegare l'accaduto nella corte madrilena. Non invano la dualità disciplinare presente nello studio del ticinese tra l'approccio sensista alla storia dell'architettura juvarriana e la matrice più filologica del maestro, ereditata in modo fedele da Fischer von Erlach[50], offriva un attento percorso che era d'obbligo soppesare. Sulla validità e sul prestigio dei due artefici allievi di Fontana non v'era dubbio, e non a caso furono i prescelti per sostenere i discorsi politici desiderosi di rinnovamento, portati avanti dai due vecchi avversari della guerra di Successione, Filippo V e Carlo VI d'Austria. Comunque, se si trattava di contraddistinguere un discorso politico e culturale specifico, era evidente qual era l'opzione privilegiata. Se andiamo oltre gli aspetti di natura contingente, come la mancanza di risorse della Casa di Braganza per sostenere le spese del grandioso progetto del messinese, o le aspettative logiche che nutriva l'abate di poter concludere in modo brillante la sua carriera in una corte come quella spagnola, si riesce a percepire come si trattasse di una discussione centrata sulla storia stessa e sulla sua strumentalizzazione politica. Quello che colpisce non è tanto l'eccezionale qualità dell'architettura aulica di Juvarra, evidente nei bozzetti portati da Torino, prima ancora di entrare in contatto con qualunque particolarità del progetto che avrebbe dovuto intraprendere a Madrid. Quel suo modo grandioso di

7. F. Castello, Veduta dell'Alcazar di Madrid*, 1615-1651 ca., olio su tela, cm 50x108, Madrid, Museo Arqueológico Nacional, depositato nel Museo de Historia de Madrid, IN. 3132.* 8. *A. Joli,* Veduta del Palazzo Reale di Madrid*, 1753, olio su tela, collezione privata.*

concepire l'architettura era del tutto prevedibile, così come anche il suo desiderio di poter sviluppare finalmente un edificio in accordo con il gusto vigente nelle corti europee del XVIII secolo[51]. È legittimo chiedersi, al contrario, perché l'interesse per una proposta come quella del messinese, pienamente conforme allo scenario previsto, si esaurisca in tempi così brevi nella capitale spagnola. Il cortese riconoscimento del suo talento — anche se non così esplicito come a Lisbona — non impedì che prima della sua morte il suo progetto venisse modificato completamente, quando il re Filippo V decretò che il nuovo palazzo[52] doveva essere ubicato nel terreno dell'antico Alcázar degli Asburgo (fig. 7). L'imposizione di un luogo eccessivamente ridotto, che presentava inoltre notevoli difficoltà tecniche di fondazione a causa dell'elevata pendenza, mostrava chiaramente che la monarchia dava priorità alla potenza simbolica e legittimatrice del luogo e della sua storia (fig. 8). È proprio il nipote di Luigi XIV colui che adotta la polemica decisione di subordinare l'architettura al luogo, sovvertendo di fatto la logica implicita nel *Grand Art*, una scelta tanto polemica come poco sorprendente nell'ambito delle decisioni prese durante il suo regno. In precedenza abbiamo già fatto riferimento all'iniziativa, affidata alla Biblioteca Reale all'epoca di Ferreras, di difesa del criticismo storico nel recupero del passato del paese; ad essa conviene inoltre aggiungere l'insistente ricerca da parte degli ideologi della monarchia borbonica di storici e storiografi che percorressero il paese disposti a vagliare i documenti conservati in archivi e biblioteche. Sempre su questa linea si spiega la coincidenza, nel 1738, della posa della prima pietra del nuovo palazzo e della fondazione della Reale Accademia della Storia. Questa circostanza manifesta una politica coerente, sviluppata senza soluzione di continuità, e volta a raggiungere una ricostruzione della storia nazionale di natura politica, sensibile a un approccio diacronico e culturalista degli eventi. Una storia capace, insomma, di sostenere legittimazioni che vengono proiettate nel tempo a partire dalla realtà materiale e simbolica vincolata tradizionalmente al potere reale. Indipendentemente dalla loro complicata applicazione al nuovo edificio e alla loro tortuosa evoluzione progettuale, diventa quasi inevitabile correlare le ricerche storiografiche svolte presso la corte spagnola durante il regno di Filippo V e Ferdinando VI con l'impegno posto dalla precedente storiografia vaticana nell'analisi della stratigrafia storica della Basilica Vaticana, i cui strati pagano e paleocristiano furono magistralmente messi in evidenza nella celebre pianta pubblicata nel *Templum Vaticanum* di Fontana (fig. 9). È inevitabile per la potenza dell'immagine, ma anche e fondamentalmente perché trasmetteva il messaggio che la matrice intellettuale dell'Arcadia romana e della storia critica imperante nella corte spagnola era la stessa: la rinnovazione razionalista e critica della storia ecclesiastica intrapresa nell'ambito della chiesa da personaggi come Mabillon, la cui influenza nella Roma della fine del XVII secolo era ben nota[53]. Perciò, nonostante il passo degli anni avesse introdotto atteggiamenti più scettici nei confronti del trattamento della storia, come succede nel caso di Juan de Ferreras, si prende atto dell'insistenza sulla specificità e sulla singolarità della storia nazionale. E non fu un caso che mentre procedeva la costruzione dell'edificio e si doveva dotare di contenuto il programma decorativo scultorio di stile berniniano, vennero scartati gli abituali contenuti allegorici e mitologici a favore di temi selezionati della storia della Spagna. Fu il gesuita francese Jacques-Antoine Fèvre[54], onnipotente confessore reale e rinomato regalista, che nel 1743, suggerì questo programma di contenuto enfaticamente ispanico, che diventò poi la base del progetto decorativo affidato finalmente nel 1747, durante il regno di Ferdinando VI, al benedettino Martín Sarmiento[55] (fig. 10). Poligrafo e uomo di fiducia della minoranza reggente, gli fu chiesto in un primo momento una risoluzione sulla proposta di Fèvre. In quell'occasione, tuttavia, se si eccettua la difesa del criterio di contingenza, cioè che l'edificio doveva mettere in evidenza che si trattava del palazzo del re di Spagna, le sue proposte patiscono di un certo tono di semplice esercizio di combinatoria, dettato dalla convinzione che gli si chiedesse solo un'opinione e non un progetto da mettere in pratica. Nonostante ciò, quando riceve l'incarico del progetto si rivela il buon conoscitore e seguace di Mabillon che era, e già con tratti empiristi e scettici caratteristici della metà del XVIII secolo struttura un programma decorativo concepito come un vero e proprio libro della storia della Spagna. Un discorso su vari livelli di lettura, rivolto a diversi pubblici potenziali[56]. La sua fiducia nel potere didattico delle immagini e nella loro capacità di trasmettere conoscenza lo spinsero ad esigere un tale rigore storico delle rappresentazioni che finì per complicare il lavoro di buona parte degli scultori. Si potrebbe pensare che la mancanza di intesa fosse dovuta all'estraneità dei due mentori delle decorazioni dal mondo dell'arte, e che questa circostanza contribuisse al persistere nell'errore relativo alla scelta del terreno. In realtà ciò che aveva originato la dissonanza forma-contenuto, che ostacolava la costruzione di un edificio destinato a realizzare ambiziose aspettative, era

dovuta alla presumibile ignoranza da parte della minoranza dirigente delle regole dell'arte tardo-barocca che si voleva stabilire a Madrid. Ma questa apparente contraddizione si spiega analizzando secondo una prospettiva storica le decisioni adottate durante la fine del regno di Filippo V e il regno successivo di suo figlio Ferdinando VI, e in particolare rivolgendo l'attenzione agli anni centrali del secolo, quando la costruzione del palazzo e l'avvio del cantiere di scultura si traduce con l'inizio della nuova Reale Accademia di Belle Arti di San Fernando. È allora che diventa evidente la stretta relazione tra arte e storia fino ad allora implicita nell'evoluzione artistica e culturale che era avvenuta a Roma e che, come abbiamo visto a proposito degli Acquaviva, attirava da tanti anni l'attenzione degli ideologi della monarchia borbonica. Una svolta che si manifesta nella scelta di un gran conoscitore del panorama culturale romano e in particolare dell'eredità di Fontana nello sviluppo delle arti a Roma durante il Settecento: lo scultore Felipe di Castro[57]. Assunto per incarichi di docenza e di governo nella Reale Accademia nel 1746, dopo dodici fruttiferi anni di formazione trascorsi a Roma con Camillo Rusconi, Filippo della Valle e Giovanni Battista Maini, Castro dimostra che quello che ci si aspettava da lui dopo quel soggiorno non era solo il suo progresso nell'arte della scultura. Appoggiato da Troiano Acquaviva, ebbe la possibilità di partecipare dall'interno alla vita artistica romana e di potenziare le proprie capacità formative, fondate su una vasta cultura e su un rigoroso, ampio e dettagliato conoscimento bibliografico. Artista di grande talento e intelligenza, riceve riconoscimenti espliciti alla sua traiettoria, tra cui la sua appartenenza, con il nome di Gallecio Libadico, all'Accademia dell'Arcadia, l'elezione come accademico di merito nell'Accademia di San Luca e, durante uno scalo a Firenze, anche dell'Accademia del Disegno. Oltre a ciò, esiste un'altra sfaccettatura della sua attività in questo periodo che si dimostra fondamentale per raggiungere gli obiettivi della Corona e l'evoluzione delle arti a Madrid che era stata affidata allo scultore galiziano. Ci riferiamo al suo studio e alla sua conoscenza delle tappe formative di artisti e pensionati stranieri a Roma e all'acquisto di materiali e libri che servissero di appoggio per l'introduzione in Spagna di questi valori. Così possiamo interpretare le gestioni fatte al suo ritorno da Roma per far giungere dieci cassetti grandi di «modelli, libri, disegni e stampe» a condizione che il trasporto da Roma fosse a carico della Corona[58], e anche che i responsabili diretti della gestione fossero alcuni dei più importanti politici della monarchia borbonica. Infatti, quando si comincia ad esaminare nei particolari il contenuto della spedizione, si capisce il motivo di tanto interesse, soprattutto per ciò che si riferisce alla biblioteca, su cui insistette Claude Bédat e che consideriamo cruciale per questa ricerca. All'importante elenco di opere e autori si aggiungeva in questo caso una dettagliata gerarchia e assimilazione da parte del suo proprietario del rinnovamento disciplinare delle arti e la loro strumentalizzazione politico-culturale a Roma. Senza contare il notevole reddito accademico che l'incorporazione di quelle opere avrebbe apportato all'Accademia, sotto la tutela di Castro, lo scultore galiziano era l'unica persona capace di stabilire un ragionamento bidirezionale tra il razionalismo storico richiesto dalla



9. A. Specchi (incisore) e C. Fontana (inventore), Pianta della Basilica Costantiniana e situazione del novo Tempio con il contorno e loco dove fu il Circo di Nerone (lam. 89)*, Roma, Stamperia di Francesco Buagni, 1694, mm 395x258, Pamplona, Bibl. General de la Universidad de Navarra, EST 304.569.*

minoranza dirigente e la sua concrezione artistica. Esperto dei grandi tratti distintivi così come delle sfumature, nel corso di questa ricerca si è potuto determinare che ai titoli della sua biblioteca, già noti grazie a Bédat, bisogna aggiungere il *Templum Vaticanum* di Fontana[59]. È questo un dato di grande trascendenza, perché permette di provare la profonda impronta che negli ultimi anni è stata attribuita al pensiero dell'architetto ticinese nell'evoluzione progettuale del Palazzo Reale di Madrid, e in modo ancora più specifico nel funzionamento della Reale Accademia di Belle Arti di San Fernando[60]. Così si riesce a spiegare il deciso appoggio di Castro a padre Sarmiento quando questi esigeva la precisione storica delle sculture, e, analogamente, tutta una serie di iniziative che strutturano la sua attività didattica, artistica e di costruzione di una storia dell'arte «nazionale». La portata reale dell'appoggio ufficiale a Castro si può apprezzare considerando l'ampio margine concessogli dalle autorità per disegnare la riforma del piano di studi degli artisti nel centro madrileno. È allora che nella formazione degli artisti si concede, tra le diverse tecniche espressive, il primato assoluto al disegno o che si rafforza l'interesse per conservare, ordinare e utilizzare i materiali didattici, e, in particolare, i progetti e

10. *F. de Castro e M. Álvarez*, Busto di Fray Martín Sarmiento*, 1774, gesso, cm 65x50x38, Pontevedra, Museo di Pontevedra, 6/02-10.*

le opere premiate nei concorsi (convocati a partire dal 1753) – questi materiali venivano infatti considerati oggetto fondamentale di analisi nonché memoria formale e intellettuale per le generazioni a venire. L'impronta dell'articolazione dei concorsi Clementini nell'organizzazione della docenza nel centro madrileno servì da anticamera per la stesura, cinque anni più tardi, del regolamento dei pensionati nella città eterna, in cui si sostiene la convenienza di visitare nei giorni festivi le gallerie e le collezioni romane, perché lo studio deve basarsi sull'osservazione delle opere, sul ragionamento e la riflessione sui motivi che hanno portato a realizzarle in un modo piuttosto che in un altro. Nell'ambito della conoscenza rigorosa delle grandi opere della storia dell'arte, a Madrid si aspirava a «fabbricare» una storia dell'arte "nazionale" capace di contribuire alla formazione dei giovani artisti sia in sensibilità sia in maestria tecnica. L'appello al rinnovamento disciplinare delle arti sostenuto da Fontana non poteva essere più diretto. Felipe di Castro aveva saputo identificare nelle pubblicazioni dell'architetto le aspirazioni della minoranza borbonica all'interno del nuovo discorso programmatico richiesto dalle arti[61], ovvero quel binomio di qualificazione professionale e progresso di stampo razionalista che non fu possibile esportare in Spagna quando era in vita Fontana per la mancanza di un contesto adeguato. È nel Settecento ben inoltrato che l'esplicito interesse didattico, metodologico e culturale dell'opera di Fontana venne riconosciuto in senso ampio e senza incertezze quando uno degli esemplari del *Templum Vaticanum,* giunto in Spagna tra il 1694 e il 1700 per Carlo II, venne incorporato alla biblioteca della Reale Accademia di Belle Arti di San Fernando in data tuttora da precisare[62].

Appendice documentaria

I. *Perizia di C. Fontana. Roma, 31 ottobre 1697*
Archivo Ducal de Medinaceli, Hospital Tavera (Fundación Casa Ducal de Medinaceli), Toledo, *Sección Histórica*, leg. 2, ramo 2, doc. 128, cc. *1r-2v*

Havendomi imposto l'Eccellentissimo Signor Conte d'Altamira, Ambasciadore della Real Corona Cattolica in Roma, di riconoscere l'apparenza d'alcuni peli conticui al cornicione dorato nella Sala d'Udienza verso Strada Fratina; onde da tale impositione si è indagato da me sottoscritto assieme con il Signor Filippo Marinello, Ingegniere et Architetto di Sua Maestà, la causa, et esaminato e riconosciuto la qualità del muro, ove risiedono detti peli, e si è indagato totalmente la detta pariete circa la sua qualità di muro che la compongono, come anco l'ufficio con cui deve operare detta facciata. / Si è trovato la detta muraglia di tufi del suo originario antico stato alquanto macerata e scompaginata, e reso anco inhabilitato dai forami, che in detto muro si trovano di varie porte e finestre con un condotto tagliato in esso, che sviscerano la collocatione del detto muro, e si è trovato il fondamento che lo // regge di profondità di palmi dodici in quindici in circa così riferito da Mastro Domenico Ragazzone, Capomastro, sopra il qual fondamento si vede riattato nelle parti vicine al terreno del cortile con una fodera di muro ben compaginata, il qual muro si restringe in una piccol parte, e non nella totale estentione dove provengono i difetti, et appariscono le crepature, le quali feriscono a corrispondenza del pelo sopra il prenominato cornicione della Sala, et havendo pienamente fatto le sue dovute riflessioni assieme con il Signor Filippo suddetto, e Capomastro; stante la relassatione della propria materia per esser di tufi alquanto disciolta, si è stabilito secondo la nostra peritia e prattica di porre il rimedio acciò non siano perforati i muri, in modo che la Sala et altro non venga impedita per la propria habitatione presente di S. E., di rinforzare con tre pilastri, cioè due nei lati della pariete sopranominata, l'altro nell'angolo della rivolta che constituisce il Gabinetto conticuo, li quali pilastri haveranno di proiettura circa palmi quattro fora della linea del muro con altri palmi due da entrarsi nelle viscere dei proprij muri di una longitudine suffi- // ciente, con suoi fondamenti di rinforzo bisognando sotto la pariete dove appariscono i danni, quali pilastri alzati a perpendicolo sino al piano nobile serviranno per una ferma base e sostegno valido a reggere con un volto di muro la loggia triangolare di legno, la gravezza della quale opera ad inhabilitare le dette muraglie inhabili, e dal piano nobile in su caminare con i medemi pilastri sino al tetto; ma di meno proiettura per poter fra li medemi voltar gl'archi per lasciare illeso li forami delle finestre, e questa nostra peritia e modo sarà la minor spesa per non entrare a svegliare con muraglie totali la quiete del Palazzo in quella parte, et essendo evidenti i bisogni, che non ammettono la procastrinatione del rimedio si in questa parte, come anco in una piccol parte sotto le ringhiere verso la piazza maestra sotto la stanza della Secretaria, come nell'ordinario venturo S. E. Signor Ambasciadore haverà un altra simil notitia con i disegni dimostrativi delle ragioni donde vien fondata la nostra relatione e peritia, nelle quali // vi saranno anco li scandagli delle spese, che perciò, per l'ossequio che si deve, ho sottoscritto la presente di mia propria mano questo di 31 ottobre 1697 / Io Carlo Cavalier Fontana Architetto di Sua Santità *manu propria*.

II. *Poema latino di G. Ghezzi, Segretario dell'Accademia di San Luca, in onore del cavalier C. Fontana*

ICONEM Specta / Admirare ICONOGRAPHVM / EQ. CAROLVM FONTANAM / Quem nescias / Vtrum Natura in Gentilibus suis delineauerit / Vtrum Pinxerit, vtrum Scalpserit, / Vtrum alio quouis ingenio ad Artem fuderit / Parem Auorum gloriæ Hæroem. / Certe / Longo duorum Seculorum consilio / Insudasse videtur Natura Archetypis / Vt CAROLI tandem sisteretur in Typo. / Accipe cursim Virorum Catalogum / A quorum gloria / Absit Inuidia dum abest Mendacium. / Frigescebat Felsina / Nisi PROSPERVM FONTANAM ex Teobaldo sortiebatur / Ignei spiritus ebullientem fontem /Vnde fœcundi proflluerent riuuli / In

promptissimis Discipulis Sabbatino, & Somachino / Vnde manaret Picturæ Virago LAVINIA / Vnde nimium moderati Patris Herculis senioris / Languorem vinceret Camillus Procaccinus / Vnde exardesceret in Triumphos / Artis reparator egregius Ludouicus Carraccius. / Mutina aruerat / Sine Sculptore, & Pictore ALBERTO FONTANA / Emulo abeunte in Galliam Nicolao suo / Henrici Regiam / Post Abbatem Primaticcium ornaturo. / SALVATORIS FONTANÆ / Facilitatem, & pondus / In Sacello B. Pij V. ad S. Mariam Maiorem / Cuius albarijs præratCœsar Nebula / Miratur Roma tanquam ad Fontem / Solem ad Nebulam. / Mediolani / In Templo B. Virginis ad S. Celsum / Quod prætiosis multisque ornauit Sculpturis / Æternum stabit ænea Epigraphe / In stylobato celeberrimæ suæ Statuæ S. Ioannis / Quasi Fonte laudis fundum aluente suum. / ANNIBALE FONTANÆ / Sculptori Summo / Qui vel Marmora stupente Natura / In Homines mutauit / Vel Hominum Simulacra in Marmoribus / Spirare iussit. / Extollunt vbique Columnæ Templa Pyramides. / EQ. DOMINICVM FONTANAM / Excitandis Molibus natum / Excitati Ingenij Principibus datum / In Romanis, in Parthenopæis, in totius Italia / Nobilioribus structuris / Aut calamo, aut Consilio, aut præfectura præsentem. / Quid memorem Pontificium, ac Regium Architectum. / IOANNEM FONTANAM / EQ. DOMINICI ad Vrbem prodromum fratrem / In Vrbe insigniorum operum antesignanum / De Vrbe, & vniuersa ditione apprimè meritum / Aquarum præsertim libratis ponderibus / Quas / Vel inundantes proprijs clausit confinijs, / Vel inclusas in peruijs Montium cautibus / Ad publicam vtilitatem, ad commoditatem, ad ornatum / Reluctante deduxit arte, tremente Natura? / Tanti labores Ingenij / Vix prolixa caperet narratio historica. / Mitte igitur Auos Inscriptio / Non ad hoc vocaris, vt singulorum fias panegyris / Iam CAROLVS pubertatem euasit / Insubriam deserit, Latium tenet. / Fugaces hic fige oculos. / Sub Petro Cortonensi delineandi tyrocinia ponit / Anhelat ex Petra sublimi scaturiginem / Fons aquæ salientis mox futurus. / Picturam Plasticam Architectonicam in Præceptore miratus / Cunctas degustat: ad hauc vnicè rapitur / Publici boni amator / Quæ fieret Roma non tantum ornatior, sed maior / Hinc / Tot Palatia, tot Templa, tot Templorum facies / Tot Sacellas Absides Tholi sumptuosa Ædificia / Extollentem Mole extollunt Auctorem laude. / Factumque est vt Roma / Nunquam de se benemerenti ingrata Virtuti / Facta per CAROLVM se ipsa maior / Inter maiorum sui Opificum fastus / Locauerit CAROLVM / Sed Petræ sileant / Quibuscumque Fons iste effluxit / Quascumque sudoribus irrigauit. / Sit maximo Opifici maxima laus / Ab vno Vaticani Templo Vrbis, & Orbis maximo. / Proh stupor / Supra materiam eleuatissima mens / Elegantissimam maximi operis formam / Vertit in vastissimi ingenij sui materiam, / Et Templum maximum / Vt augustius adhuc efficeret, itidemque ornatius / Auxit / Notitia originis constructionis eruditione / Norma correctionis / Iam ergo non TEMPLVM PETRI, sed PETRVS ipse / CAROLVM commendat / Superat CAROLVS priuatas laudes / Auctis omnibus vel rerum maximis / Maxima Academiarum Romana in qua salutatur Princeps / Noui magisterij sublimate augetur / Gentilitatis antiquæ superbia suis olim coronata Circis / Nostris detecta maior suffusione Ruboris. / Spreta olim Piscatoris paupertas / Inenarrabilis magnificentiæ magnitudine, / Et Christiana Religio / Iam suo nitido splendens decore / Iam amplissimè exculta in Templorum amplissimo / Maioris fulget ad Exteros Maiestatis immensitate / Dum amplificata CAROLI Calamo / Latius adoratur. / Nomine Academiæ S. Lucæ / Secretarius Ioseph Ghezzius Pictor.

Note

Jorge Fernández-Santos ringrazia Giulia Fusconi e Fernando Villalonga Campos.

1 L'Accademia del Disegno fondata a Milano dal cardinale Federico Borromeo nel 1620 e riaperta ad iniziativa di Pier Paolo Bosca nel 1669, sempre presso la Biblioteca Ambrosiana, non può essere considerata come un'istituzione promossa e protetta dalla Corona spagnola. Le varie accademie artistiche, piuttosto di breve durata, fondate nel corso del Seicento in varie città spagnole quali Madrid, Siviglia, Barcellona, Valencia o Saragozza erano indubbiamente ispirate a modelli italiani. Mancava tuttavia l'appoggio esplicito della Corona, secondo il paradigmatico modello francese d'istituzionalizzazione delle Belle Arti.

2 Archivo General de Simancas, Valladolid, *Estado*, leg. 3063. C. Muñoz y Manzano (Conde de la Viñaza), *Adiciones al Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Cean Bermúdez*, 4 voll., Madrid 1889-1894, II, pp. 271-278; Á. Aterido Fernández, *De Castellón a Roma: el canónigo Vicente Giner*, «Archivo Español de Arte», 74, 2001, 294, pp. 179-183.

3 J. Fernández-Santos Ortiz-Iribas, *The Politics of Art or the Art of Politics? The Marquis del Carpio in Rome and Naples (1677–87),* in *The Spanish Presence in Sixteenth-Century Italy: Images of Iberia*, a cura di P. Baker-Bates e M. Pattenden, Farnham, Surrey–Burlington, Vermont 2015, pp. 199-228: 209, 218-219.

4 T. Montanari, *Da Luigi XIV a Carlo II: metamorfosi dell'ultimo capolavoro di Gian Lorenzo Bernini,* in *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, a cura di J.L. Colomer, Madrid 2003, pp. 403-413: 410-413.

5 Ditchfield, *Introduction,* in *The Spanish Presence*, cit., pp. 1-7: 5.

6 H. Hager, *Le opere letterarie di Carlo Fontana come autorappresentazione,* in *In Urbe architectus: modelli, disegni, misure. La professione dell'architetto, Roma 1680-1750*, catalogo della mostra (Roma, 1991-1992), a cura di B. Contardi e G. Curcio, Roma 1991, pp. 155-203.

7 Milovan Stanic constata giustamente l'incompatibilità dell'arte berniniana, di concezione idealizzante e basata sull'autorità sovrana dell'artista come conoscitore privilegiato della maniera antica, col programma colbertiano. M. Stanic, *Les tribulations du Beau idéal en France aux temps de Bellori,* in *L'idéal classique: les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640-1700)*, a cura di O. Bonfait, Paris 2002, pp. 17-25: 20-24.

8 H. Hager, *Carlo Fontana: Pupil, Partner, Principal, Preceptor,* in *The Artist's Workshop*, atti del convegno (Washington, 1989), a cura di P.M. Lukehart, «Studies in the History of Art», 38, 1993, pp. 123-155.

9 A. Anselmi, *Il VII Marchese del Carpio da Roma a Napoli*, «Paragone Arte», 58, 2007, 71, pp. 80-109; A. Cappellieri, *Filippo Schor e Fischer von Erlach a Napoli: nuovi contributi per la diffusione del barocco romano nel viceregno del Marchese del Carpio* in *Un regista del gran teatro del barocco: Johann Paul Schor und die internationale Sprache des Barock*, a cura di C. Strunck, Roma-München 2008, pp. 193-219; G. Fusconi, *Il "buen gusto romano" dei viceré (I): la ricezione dell'effimero barocco a Napoli negli anni del Marchese del Carpio (1683-1687) e del Conte di Santisteban (1688-1696).* in *Le dessin napolitain* a cura di F. Solinas e S. Schütze, Roma 2010, pp. 209-220.

10 F. Haskell, *Patrons and Painters: A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, New Haven-London 1980, pp. 190-192. La prima edizione dell'opera uscì nel 1963.

11 Fernández-Santos Ortiz-Iribas, *The Politics of Art*, cit., pp. 208-210.

12 L. Pascoli, *Vite de' Pittori, Scultori, ed Architetti Moderni*, ed. a cura di A. Marabottini, Perugia 1992 (1730-1736), pp. 261, 750.

13 Notevole per la sterminata quantità di documenti trascritti (tra cui non pochi trascurati dalla critica), si veda l'appendice su cd-rom che accompagna L. M. de Frutos Sastre, *El templo de la fama: alegoría del marqués del Carpio*, Madrid 2009.

14 A.E. Pérez Sánchez, *Mostra di disegni spagnoli*, Firenze 1972, p. 17; J. López Navío, *Testamento de Francisco de Herrera, El Joven*, «Archivo Hispalense», 35, 1981, 110, pp. 261-274: 265; J. Fernández-Santos Ortiz-Iribas, *Entre Agostino Carracci y Veronese: apuntes sobre el aprendizaje italiano de Francisco de Herrera El Mozo*, «Archivo Español de Arte», 78, 2005, 311, pp. 245-261: 258 (n. 66).

15 Si veda in merito J. Ibáñez Fernández-D. Sutera, *Tra Gaspar Serrano e Giovanni Battista Contini: la riforma seicentesca del campanile della cattedrale di Saragozza*, «Lexicon», 2010, 10-11, pp. 7-26: 8-9. L'ipotesi che fosse Herrera a suggerire attorno 1683 ai capitolari di Saragozza l'invio a Roma del progetto ritardatario di Serrano per essere sottoposto al giudizio di architetti romani si basa sul fatto che egli aveva vissuto a Roma una trentina d'anni prima e conosceva bene le competenze in materia dell'Accademia di San Luca. Aggiungiamo che Herrera mise in piedi nel 1660 con Bartolomé Esteban Murillo un'accademia di disegno a Siviglia e che redasse un

memoriale (1680 ca.) indirizzato a Carlo II nel quale sollecitava la fondazione di un'accademia pubblica a Madrid per formare i giovani nello studio delle Belle Arti.

16 Ivi, pp. 9-10.

17 H. Hager, *Carlo Fontana and the Jesuit Sanctuary at Loyola*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 37, 1974, pp. 280-289.

18 Il 19 febbraio 1682 la regina, vedova di Filippo IV, acquisì la casa natale di Sant'Ignazio a Loyola attorno cui doveva erigersi il nuovo santuario. Ivi, p. 280. Sull'argomento si veda anche il contributo di Iacopo Benincampi in questo volume.

19 J. Fernández-Santos Ortiz-Iribas, *Philipp Schor's Contribution to the Renewal of the Royal Chapel at the Madrid Alcázar and Notes on His Spanish Period (1697-1715),* in *Un regista del gran teatro*, cit., pp. 221-257: 237-240.

20 J. Fernández-Santos Ortiz-Iribas, *The Politics of Art*, cit., p. 210.

21 Sul mecenatismo musicale del duca si veda J. M. Domínguez Rodríguez, *Roma, Nápoles, Madrid. Mecenazgo musical del duque de Medinaceli, 1687-1710*, Kassel 2013.

22 M. Fabbri, *Alessandro Scarlatti e il principe Ferdinando de' Medici*, Firenze 1961. *Il gran principe Ferdinando de' Medici (1663-1713): collezionista e mecenate*, catalogo della mostra (Firenze, 2013), a cura di R. Spinelli, Firenze 2013.

23 G.D. de Totis, *La Caduta del Regno dell'Amazzoni festa teatrale fatta rappresentare in Roma dall'Eccellentissimo Signor Marchese di Coccogliudo Ambasciatore della Maestà del Re Cattolico...*, Roma 1690; A. Ademollo, *I teatri di Roma nel secolo decimosettimo*, Roma 1888, pp. 174-177; J. Fernández-Santos Ortiz-Iribas, *"In tuono lidio sì lamentevole". Regia magnificencia y poética arcádica en las exequias napolitanas por Catalina Antonia de Aragón, VIII Duquesa de Segorbe (1697),* in *España y Nápoles y España. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*, a cura di J.L. Colomer, Madrid 2009, pp. 481-512: 483, 501 (n. 31). Si veda anche il contributo di Alessandro Spila in questo volume. Per *I giochi troiani* si veda invece: C.S. Capece, *I giochi troiani dramma per musica* [...], Roma 1688, pp. 6-9.

24 M.J. Muñoz González, *Algunos datos sobre el Palacio España en Roma y el patronazgo del Conde de Altamira en su embajada*, «Archivo Español de Arte», 73, 2000, 292, pp. 408-415: 414. La perizia originale di C. Fontana (Archivo Ducal de Medinaceli, Hospital Tavera - Fundación Casa Ducal de Medinaceli-, Toledo, *Sección Histórica*, leg. 2, ramo 2, doc. 128, cc. 1*r*-2*v*) è stata pubblicata con numerosissimi errori e sviste che ostacolano la lettura e rendono equivoco il senso, motivandoci a ritrascriverla per intero (Appendice I). Abbiamo sciolto le abbreviazioni e modificato leggermente la punteggiatura, la capitalizzazione e l'accentazione secondo l'uso moderno senza tuttavia modernizzare l'ortografia e una sintassi non di rado incongrua.

25 C. Doni, *Don Luigi della Cerda Duca di Medina Celi, ed'Alcalà,* in *Notizie istoriche degli arcadi morti* a cura di G.M. Crescimbeni, 3 voll., Roma 1720-1721, II, pp. 234-238; P. Ventriglia, *Los españoles en la "Arcadia"*, «Revista de Literatura», 3, 1953, 6, pp. 233-246: 237-238; A. M. Giorgetti Vichi, *Gli arcadi dal 1690 al 1800: Onomasticon*, Roma 1977, p. 25.

26 Ivi, p. 198.

27 I filoimperiali a Roma criticavano apertamente l'ambasciatore spagnolo per la sua prossimità agli Ottoboni. Si veda il libello anonimo intitolato *El embaxador de España yncógnito conocido en la más notoria ignominia de su rey público en el mayor triumpho del de Franzia manifiesto en los más engañossos tratados contra el señor emperador el marqués de Cogolludo en Roma* (Real Academia de la Historia, Madrid, Colección Salazar y Castro, ms. K-28, cc. 143*r*-164*r*: 151*v*, 164*r*). Sappiamo che Medinaceli fece arrivare a Carlo II di Spagna un modello a scala ridotta del «teatro di figura» del cardinale Pietro Ottoboni (D. García Cueto, *Presentes de Nápoles. Los virreyes y el envío de obras de arte y objetos suntuarios para la Corona durante el siglo XVII,* in *España y Nápoles*, cit., pp. 293-321: 311-313 e 315-316).

28 Si vedano le minute di lettere inviate da Roma il 7 marzo e il 30 maggio 1688 (*Cartas del Marqués de Cogolludo a S. M. – 1688*, Biblioteca de la Fundación Bartolomé March, Palma de Maiorca, ms. B 82 F 11, cc. 114*r*-*v*, 268*v*-269*v*) e la minuta di lettera inviata da Roma il 20 ottobre 1693 (*Cartas autógrafas del Duque de Medinaceli a S. M. –1693*, Biblioteca de la Fundación Bartolomé March, Palma de Maiorca, ms. B 81 A 10, cc. 243*r*-244*r*).

29 Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, C 318. Biblioteca Regional de Castilla-La Mancha, Toledo, 1/7330. Benché l'esemplare della Biblioteca Regional de Castilla-La Mancha non porti l'*ex-libris* della collezione Borbón-Lorenzana, è assai probabile che appartenesse al cardinale Luis María de Borbón y Vallabriga, il nipote di Filippo V e d'Elisabetta Farnese che resse l'arcidiocesi di Toledo dal 1800 al 1824. L'esemplare catalogato C 318 nella Biblioteca della Real Academia de Bellas Artes de San Fernando fu credibilmente donato da uno dei sovrani spagnoli del casato di Borbone, verosimilmente Ferdinando VI, sotto la cui protezione l'accademia, voluta da suo padre Filippo V, fu stabilita per reale decreto del 12 aprile 1752.

30 È da sottolineare l'enorme somiglianza con due volumi delle *Prediche di Recanati* (1693) ornati con le armi d'Innocenzo XII Pignatelli (British Library, London, c47l7) le cui legature di marocchino lavorate in oro sono state attribuite a «Rospigliosi Bindery, Andreoli».

31 A proposito dell'altare maggiore di Santa Maria in Traspontina Paolo Portoghesi nota «la pesante corona che si stacca dalla struttura colonnata». P. Portoghesi, *Roma barocca*, Roma-Bari 1988, p. 330.

32 Si veda in merito le liste di «Libri, e stampe donati à diversi da me Carlo Cartari Orvietano». Gli esemplari destinati a teste coronate, come la regina Cristina di Svezia, erano rilegati con particolare cura. Quando visitò nel gennaio 1656 la Sapienza, la sovrana svedese ricevé molti libri di lettori di Roma a spese degli avvocati concistoriali «ben ligati in cordoano di Levante, con l'armi di S. Maestà & in' anco fatto stampare dalli medesimi avvocati il catalogo di detti libri, et io diedi la carta, furono al numero di 190». Archivio di Stato di Roma, *Cartari-Febei*, 276.

33 Biblioteca del Senado, Madrid, FH 41711-41712-41713-41714, esemplare con segni e sigle settecentesche, diviso in quattro tomi. Biblioteca del Senado, Madrid, FH 25542. Biblioteca del Senado, Madrid, FH 25543. Biblioteca de l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura, Barcelona, R-D-E-III-05, esemplare rilegato in pelle col timbro della «Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona», privo, come l'esemplare della Biblioteca General de la Universidad de Navarra, Pamplona, Est. 304.569, di annotazioni o *ex-libris*. Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, Madrid, F. V. 459, con una semplice legatura in pergamena floscia, possibilmente fine-seicentesca o primo-settecentesca. Biblioteca del Museo del Prado, Madrid, Cerv/719, verosimilmente proveniente da una collezione portoghese e venduto all'asta nel 1977 prima di confluire nella collezione del bibliofilo José María Cervelló Grande. Biblioteca Pública del Estado Fernando de Loaces, Orihuela (Alicante), 116/8075, con legatura settecentesca in pergamena rigida. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, C 595. Real Biblioteca, Palacio Real, Madrid (da ora in poi RB), IX/6604, appartenne al noto architetto neoclassico Silvestre Pérez. RB, IV-E"-13, faceva parte della biblioteca ottocentesca di Ferdinando VII nella quale si trovava anche l'album di disegni preparatori per le incisioni del *Templum Vaticanum* (RB, Grab. 23), reso noto da F. Marías Franco, *Drawings by Carlo Fontana for the "Tempio Vaticano"*, «The Burlington Magazine», 129, 1987, 1011, pp. 391-393.

34 Collocati in apertura del volume Biblioteca Regional de Castilla-La Mancha, Toledo, 1/7330. Anche Giulia De Marchi pubblicò le fotografie dell'*Elogio di Carlo Fontana*, da lei trovato rilegato all'inizio di un rarissimo esemplare del *Templum* in una collezione privata non meglio identificata. *Sebastiano e Giuseppe Ghezzi protagonisti del barocco*, catalogo della mostra (Comunanza, 1999), a cura di G. De Marchi, Venezia 1999, pp. 45-46, ill. III.4.

35 Il primo giorno del convegno Andrea Spiriti argomentò che il cognome Fontana pesava nel mondo artistico al di là delle precise filiazioni fino a potersi pensare ad una comune appartenenza «anagrafica o clanica» di tutti gli artisti che lo portavano.

36 D. Martín Marcos, *El Papado y la Guerra de Sucesión Española*, Madrid 2011, pp. 77, 81-82.

37 Il duca d'Uceda parte da Roma l'8 maggio 1709. Archivo Ducal de Medinaceli, Hospital Tavera (Fundación Casa Ducal de Medinaceli), Toledo, *Archivo General del Ministerio de Asuntos Exteriores: Santa Sede*, leg. 126, c. 298*r*.

38 M. e B. Torrione, *De Felipe de Anjou, "enfant de France", a Felipe V: la educación de Telémaco,* in *El arte en la corte de Felipe V*, catalogo della mostra (Madrid, 2003), Madrid 2002, pp. 41-88; J. Fernández-Santos Ortiz-Iribas, S. Muniain Ederra, *"Prendre modèle sur Télémaque": The Fenelonian Underpinnings of "Cul-*

tural Policy" at the Court of Philip V of Spain in *Fénelon in the Enlightenment: Traditions, Adaptations, and Variations*, a cura di C. Schmitt-Maaß, D. Ahn e S. Stockhorst, New York-Amsterdam 2014, pp. 129-146.

39 Filippo V visitò Pozzuoli da dove preferì far ritorno a Napoli per mare. A. Bulifon, *Giornale del viaggio d'Italia dell'invittissimo, e glorioso monarca Filippo V. Re delle Spagne, e di Napoli ...*, Napoli 1703, p. 11; J. Fernández-Santos Ortiz-Iribas, *Loyalism on Display? Triumphal Architecture in Honour of Philip V of Spain Erected by the Neapolitan Seggi,* in *Ordnung des sozialen Raumes. Die Quartieri, Sestieri und Seggi in den frühneuzeitlichen Städten Italiens*, a cura di G. Heidemann e T. Michalsky, Berlin 2012, pp. 229-250.

40 Si veda una delle lettere del duca di Borgogna al suo riverito Fénelon: *Correspondance de Fénelon*, a cura di J. Le Brun *et alii*, 18 voll., Paris-Genève 1972-2007, XII, p. 342 (§1178 A).

41 F. Sánchez-Blanco Parody, *Dinastía y política cultural* in *Los Borbones. Dinastía y memoria de la nación en la España del siglo XVIII*, atti del convegno (Madrid, 2000) a cura di P. Fernández Albaladejo, Madrid 2001, pp. 569-596: 570; Id., *El absolutismo y las Luces en el reinado de Carlos III*, Madrid 2002, pp. 19-20; S. Muniain Ederra, J. Fernández-Santos Ortiz-Iribas, *An Enlightened Path to Positivism? Reflections on the Institutionalization of Science in Early Bourbon Spain,* in *The Worlds of Positivism*, a cura di F.L. Fillafer, J. Surman e J. Feichtinger, London, in corso di stampa.

42 Sull'istituzione fondata da Filippo V si veda *La Real Biblioteca Pública 1711-1760: de Felipe V a Fernando VI*, catalogo della mostra (Madrid, 2004), a cura di E. Santiago Páez, Madrid 2004.

43 Biblioteca Nacional de España, Madrid, ms. 18802, c. 88*r*: «Fontana (Carlo) Il tempio Vaticano: fol. gr Roma 1694 143–1». I registri nella calligrafia regolare dell'amanuense includono libri pubblicati fino a 1710-1715. Le aggiunte posteriori di altra mano si distinguono nettamente dal resto. Il tutto è stato ricopiato con le stesse collocazioni nel 1730 (si veda nota seguente).

44 Biblioteca Nacional de España, Madrid, ms. 18796 (*Regia Matritensis Bibliotheca Mathematica Anno 1730*), c. 28*r-v*: «Fontana Carolus. Templum Vaticanum Latinis Litteris consignatum a Ioanne Josepho Bonnerue de S. Romain 1. vol. // fol. in Roma 1694. 143.1. / Fontana Dominicus. Della Trasportatione dell'Obelisco Vaticano, è delle Fabriche di Sisto V. Lib. primo fol. in Roma 1590».

45 F. Sánchez-Blanco Parody, *La mentalidad ilustrada*, Madrid 1999, pp. pp. 55-60.

46 È di lettura obbligata in questo senso l'analisi precisa e dettagliata svolta da Francisco Sánchez-Blanco, *Ibidem*.

47 Si veda, in questo senso: M. Fubini, *Arcadia e Iluminismo*, in *Questioni e correnti di storia letteraria*, a cura di U. Bosco, Milano 1949, pp. 503-595; *Rappresentazione artistica e rappresentazione scientifica nel "secolo dei Lumi"*, a cura di V. Branca, Firenze 1970; A. Scotti, *L'Accademia degli Arcadi in Roma e i suoi rapporti con la cultura portoghese nel primo ventennio del 1700*, in *A arte em Portugal no século XVIII*, atti del convegno (Braga, 1973), «Bracara Augusta», 27, 1973, 63, pp. 115-130; A. Griseri, *L'Arcadia: crisi e trasformazione fra Sei e Settecento*, in *Storia dell'Arte italiana: parte II*, vol. II/1, Torino 1981, pp. 527-595; Ead., *Juvarra, un cantiere per la luce del Settecento*, in *Filippo Juvarra, architetto delle capitali da Torino a Madrid 1714-1736*, a cura di V. Comoli Mandracci, Milano 1995, pp. 15-41; P. Ferraris, *Il Bosco Parrasio dell'Arcadia*, in *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*, a cura di S. Vasco Rocca e G. Borghini, Roma 1995, pp. 137-152; J. Garms, *Le peripezie di un'armoniosa contesa*, in *Aequa Potestas. Le arti in gara a Roma nel Settecento*, a cura di A. Cipriani, Roma 2000, pp. 1-7.

48 Sull'argomento si veda *Giovanni V di Portogallo*, cit.

49 S. Muniain Ederra, *Arquitectura de la Arcadia y crisis de la magnificencia: las exequias de Luis I y Felipe V en Roma*, «Römische historische Mitteilungen», 47, 2005, pp. 279-334; Ead., *Arquitectura efímera y diplomacia: los Acquaviva y la imagen celebrativa de la monarquía española ante la Santa Sede*, «Reales Sitios», 42, 2005, 166, pp. 62-77; M. Riaza de los Mozos, *"Solenne pompe celebrate in Roma". Ferdinando Fuga y las exequias de Felipe V en la Iglesia de Santiago de los Españoles*, in *Imagen y Apariencia*, atti del convegno (Murcia, 2008), Murcia 2009, pp. 8-88.

50 Si veda H. Sedlmayr, *Johann Bernhard Fischer von Erlach architetto*, edizione a cura di G. Curcio, Milano 1996.

51 A. Scotti, *Filippo Juvarra y las cortes europeas del siglo XVIII*, in *Filippo Juvarra, 1678-1736: de Mesina al Palacio Real de Madrid*, a cura di A. Bonet Correa e B. Blasco Esquivias, Madrid 1994, pp. 140-163.

52 Per un'analisi nel suo insieme del progetto e della sua complessa materializzazione si veda F.J. de la Plaza, *Investigaciones sobre el Palacio Real nuevo de Madrid*, Valladolid 1975.

53 Si veda P. Supino Martini, *Il contributo allo studio delle testimonianze manoscritte delle istituzioni culturali romane dei secoli XVIII e XIX*, in *Erudición y discurso histórico: las instituciones europeas (s. XVIII-XIX)*, a cura di F.M. Gimeno Blay, Valencia 1993, pp. 35-49.

54 Sulla dimensione di questa figura continua ad essere fondamentale l'analisi di Y. Bottineau, *L'Art de cour dans l'Espagne de Philippe V (1700-1746)*, Bordeaux 1962.

55 Si veda J.L. Pensado Tomé, *Fray Martín Sarmiento, testigo de su siglo*, Salamanca 1972; P. Allegue Águete, *A filosofía ilustrada de Fr. Martín Sarmiento*, Vigo 1993.

56 S. Muniain Ederra, *El programa escultórico del Palacio Real de Madrid y la Ilustración española,* Madrid 2000.

57 C. Bédat, *La bibliothèque du sculpteur Felipe de Castro*, «Mélanges de la Casa Velázquez», 5, 1969, pp. 363-410; Id., *El escultor Felipe de Castro*, Santiago de Compostela 1971, e con una visione più ampia *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid 1989; C. Chocarro Bujanda, *La búsqueda de una identidad. La escultura entre el gremio y la Academia (1741-1883)*, Madrid 2001, pp. 104-150.

58 L'incaricato della spedizione fu Alfonso Clemente de Aróstegui per ordine di José de Carvajal y Lancaster – protetto di José Patiño e ministro di Stato dal 1746 – che così lo dichiara in una lettera datata 29 agosto 1747 nel Palazzo del Buen Retiro. I cassetti giunsero a Madrid alla fine del 1748. Si veda Bédat, *La bibliothèque du sculpteur*, cit., pp. 365-366.

59 J. Fernández-Santos ha potuto stabilire che è altamente probabile che l'esemplare del *Templum Vaticanum* adesso nella Biblioteca della Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, C 595, sia quello che con sicurezza appartenne a Felipe di Castro e passò poi a formar parte dei fondi della Real Academia nel 1777 come risultato di un accordo di transazione tra l'Accademia stessa e l'Università di Santiago, accordo di cui si incaricò Antonio Ponz e a cui prese parte Ventura Rodríguez come uno dei tre testamentari di Felipe di Castro. Si veda in particolare: *De las obras duplicadas de la Libreria de d.n Phelipe de Castro, se han separado p.a la Academia los Libros sig.es / Lista de los libros que desde hoy 17 de Nov.e* [de 1777] *se van llevando a la Acada de la Libra de Castro* (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, Archivo 4-54-14, s.f.): «[...] Fontana Templum Vaticanum 1 Tom [...]».

60 Chocarro Bujanda, *La búsqueda de una identidad*, cit., pp. 89-175.

61 Sulla tutela del potere politico per l'assimilazione della modernità svolge un'analisi dettagliata C. Chocarro Bujanda, *Historia, formación artística y modernidad en España*, in corso di stampa.

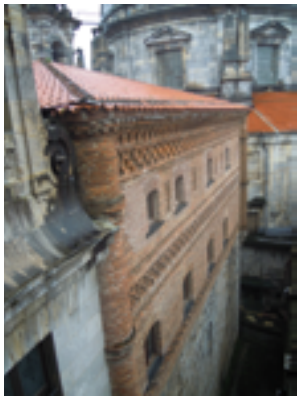
62 *Yndice de los libros que existen en la Biblioteca de la R.l Academia de S.n Fernando* (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, Archivo 3-71), redatto con annotazioni dall' archivista della Real Academia, D. Narciso Pascual y Colomer, su ordine del Consigliere e Segretario, Martín Fernández de Navarrete. Questo *Yndice* elenca le opere di Carlo Fontana presenti nella Biblioteca della Academia de San Fernando nel 1826. La menzione specifica nel *Yndice*, c. 58r: «P.17.t.4 Fontana (Carlo): Il Tempio Vaticano é sua origine descritto; colla tra- / duzione latina da Gio. Giuseppe Bonnerüe de S. Romain ... Roma / per Gio. Francesco Buagni: fol. de marca con 74 est.s; en tafilete. / P. 18 — — L'Anfiteatro Flavio descritto é delineatto... Haia per Isaaco Vaillant / 1725: fol. grande con 24 est.s, en pasta». Si veda anche A. Avilés, *Catálogo de la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid 1900, pp. 317 (*Templum*) e 158 (*Anfiteatro Flavio*).

Carlo Fontana e il Santuario di Loyola: progettazione italiana e pratiche costruttive spagnole

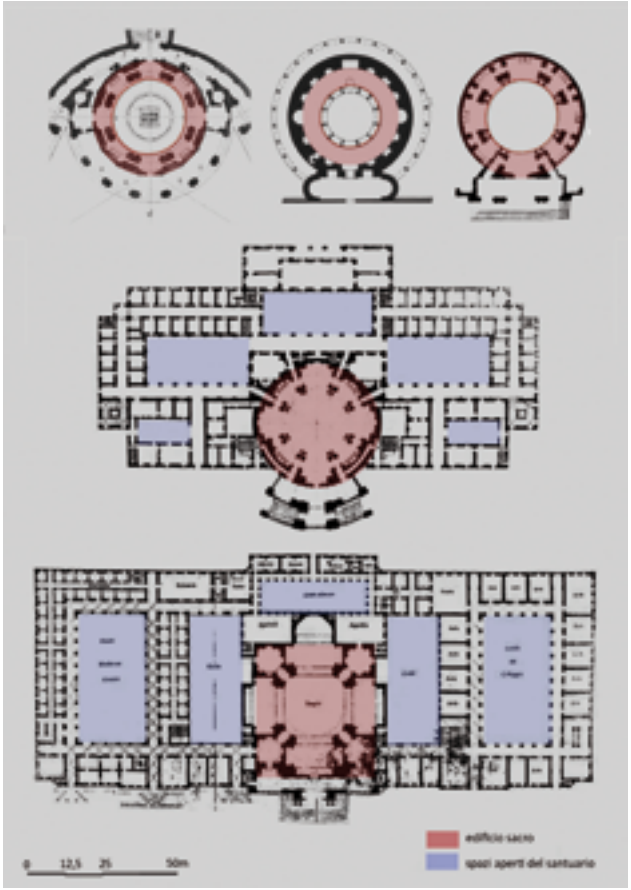
Iacopo Benincampi

Il santuario di Sant'Ignazio presso Loyola rappresenta senza dubbio un *unicum* storico, espressione del contatto fra la cultura architettonica romana e l'arte iberica, con le sue tecniche costruttive[1] (fig. 1). Eppure questo complesso religioso è stato spesso ignorato benché le sue nobili origini[2], giacché fu progettato dall'architetto Carlo Fontana (1638-1714) attorno al 1681 su incarico diretto di padre Giovanni Paolo Oliva (1600-1681), Preposito della Compagnia di Gesù. Quest'ultimo, infatti, contattò l'architetto ticinese affinché ideasse un grande tempio da erigersi attorno al luogo in cui il Santo Patrono della Compagnia Ignazio era nato e dove, secondo la tradizione, si era convertito a seguito di un'apparizione della Madonna (fig. 2). Di conseguenza, l'edificio avrebbe avuto l'obbligo di assolvere, oltre che a una esigenza di tipo votivo, anche al culto della Vergine. Pertanto, l'impianto doveva necessariamente costituirsi anche quale meta di pellegrinaggio. E, proprio per tali motivi, trattandosi poi del massimo esponente della congregazione gesuita, la Compagnia preferì non seguire la procedura *standard*, che prevedeva il conferimento dell'incarico ad un professionista locale coadiuvato dal rettore del futuro collegio – come accadde ad esempio invece a Salamanca[3] – ma il padre generale si rivolse direttamente ad un artista romano, forse nella speranza che il progetto avrebbe potuto in qualche modo emulare i grandi edifici della Roma dell'epoca. In tal senso, non stupisce quindi la scelta di Carlo Fontana quale architetto. Egli allora era una figura in ascesa sulla scena romana (lo dimostra il fatto che di lì a cinque anni sarebbe stato nominato *principe* dell'Accademia di San Luca) e, inoltre, lo stesso era stato allievo prediletto di Bernini, i cui legami con i gesuiti e specialmente con il padre Oliva furono molto intensi[4]. Il *Real Colegio y Iglesia de Loyola* si definì da subito come un cantiere singolare. Difatti, già la *cedula real* di fondazione, emanata dal re Carlo II d'Asburgo (1661-1700) che patrocinava i lavori per intercessione della madre, Marianna d'Austria (1634-1696), imponeva la preservazione *in toto* dell'antica dimora del santo sancendo, di conseguenza, l'impossibilità di alterarla in qualsiasi modo[5]. Ciò costrinse Fontana a una necessaria riflessione sul rapporto con la preesistenza e la ricerca di una soluzione *ad hoc*. Del resto, data la sua dimensione (si tratta di pressappoco un cubo di circa 16 metri di lato), la Santa Casa non poteva essere inglobata all'interno della nuova costruzione, come invece si era risolto in altre occasioni, ad esempio per la Porziuncola di Assisi o la Casa di Maria presso Loreto. La soluzione di Fontana fu di incorporare il primitivo alloggio nel moderno complesso ma, nel caso specifico, in una delle ali del fabbricato, assolvendo così anche ad una delle istanze della stessa *Societas Iesu* che desiderava preservare il manufatto medievale dalla vista esterna e custodirlo quasi come fosse una reliquia[6] (fig. 3). La sacra residenza fu quindi nascosta ma, al tempo stesso, divenne elemento per la progettazione, giacché le sue dimensioni furono prese probabilmente a riferimento per il proporzionamento della chiesa come dell'intero *fatto* architettonico[7]. Hellmut Hager è stato il primo a porsi il problema del rapporto fra la casa-torre e il progetto di Fontana, avendo rinvenuto un disegno appartenente alla collezione Busiri-Vici afferibile a Loyola[8]. Infatti, la

1. *Il Santuario di Sant'Ignazio a Loyola, Archivio Storico di Loyola.* 2. *La Santa Casa inglobata nell'ala sud del collegio.* 3. *La Santa Casa con visibile il patio che la separa dal resto del complesso.*

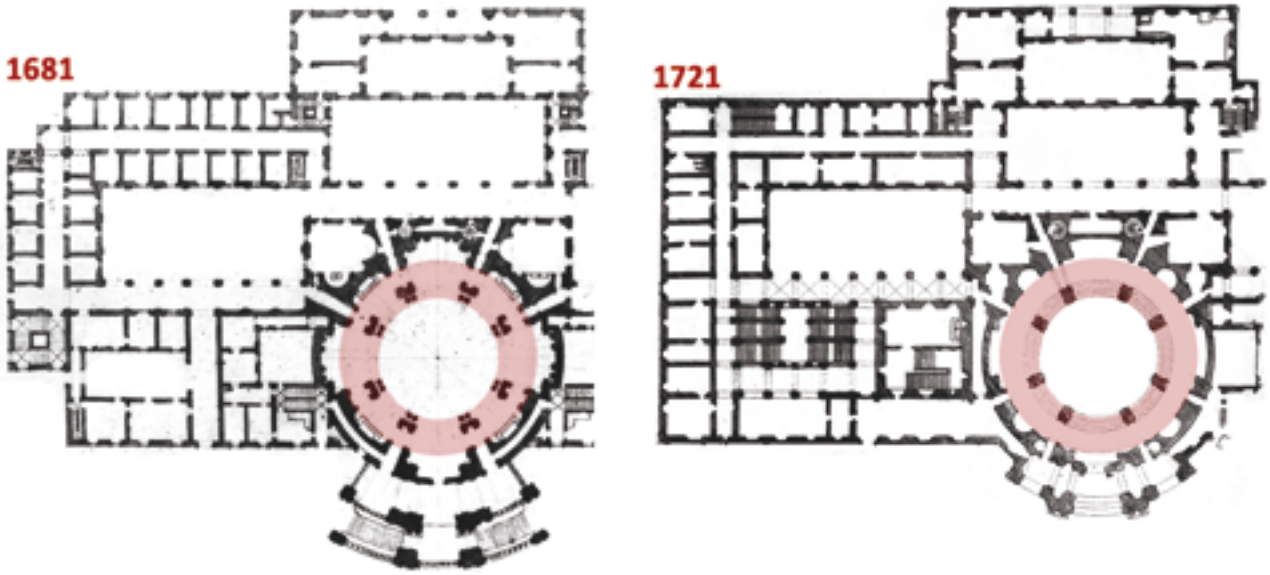


rappresentazione manca della *santa* abitazione, il che sembrerebbe indicare un volontario disinteressamento dell'architetto per la preesistenza: un dilemma che però lo studioso risolse riconoscendo nel grafico esaminato una copia della formulazione originale, forse tratta da uno schizzo poi restituito. Altri studiosi, invece[9], hanno concentrato la loro attenzione più sulla composizione generale, riconoscendo una certa somiglianza con altri edifici o progetti romani, tra cui Santa Maria Assunta in cielo ad Ariccia, Santa Maria in Campitelli e lo studio dello stesso Fontana per una chiesa da erigersi nel Colosseo dedicato a papa Innocenzo XI Odescalchi (1676-1689). In particolare, è proprio la proposta di trasformazione dell'Anfiteatro Flavio a mostrarsi notevolmente simile nell'impostazione dello spazio sacro: un impianto centrale con ambienti laterali passanti, due campanili che fiancheggiano il tamburo su cui si erge la cupola semisferica e un portico semicircolare a più formici. Circa invece Santa Maria in Campitelli – nella versione a pianta ovale – è riconoscibile nel tracciato spagnolo un certo debito nei confronti di Carlo Rainaldi (1611-1691), come evidenzia la predominanza dell'elemento orizzontale interrotto da un corpo in asse (l'edificio liturgico in entrambi i casi), le colonne parietali e il timpano dell'arco centrale[10]. Pertanto, in base a tali somiglianze, si potrebbe supporre che l'architetto, partendo dall'abbozzo dell'ovale rainaldiano e dalla propria sistemazione per il Colosseo, abbia qui portato a compiuta sintesi l'idea di una facciata intesa come *lastra* autonoma che, al tempo stesso, fosse proiezione dell'impianto interno. Probabilmente, l'incarico rappresentò un argomento di profonda riflessione per Fontana, giacché il tema del collegio con cappella comparve anche in seno all'Accademia di San Luca. Infatti, risale al 1681 (lo stesso anno della commissione di Loyola) un progetto di Pompeo Ferrari (1660-1736) vincitore della prima classe di concorso dell'istituzione romana su un tema fortemente analogo al disegno rinvenuto da Hager[11] (fig. 4). La somiglianza può essere constatata sia nell'organizzazione complessiva degli spazi sia nella sporgenza centrale della facciata posteriore. Inoltre, la formulazione centralizzata e la posizione della chiesa sono simili in entrambi i grafici e l'idea delle due torri campanarie che accompagnano la cupola è una soluzione che il professionista ticinese propose anche per il Colosseo[12]. Infine, la simmetria generale del complesso e la scelta autonoma dei progettisti della distribuzione delle funzioni (non esiste a tal proposito nella tradizione uno schema di riferimento per la tipologia di stabile monastico con cappella) sono ulteriori elementi che dimostrano lo stretto legame esistente fra queste due proposte. E, in questo solco, si inserisce anche l'elaborazione di Jules Hardouin Mansart (1646-1708) per l'*Hôtel des Invalides* a Parigi[13], analoga a queste ricerche romane ed in costruzione proprio in quegli anni[14]. Sebbene quindi siano riconoscibili diverse affinità con l'architettura barocca romana, tuttavia la fabbrica spagnola presenta anche alcune singolarità, che



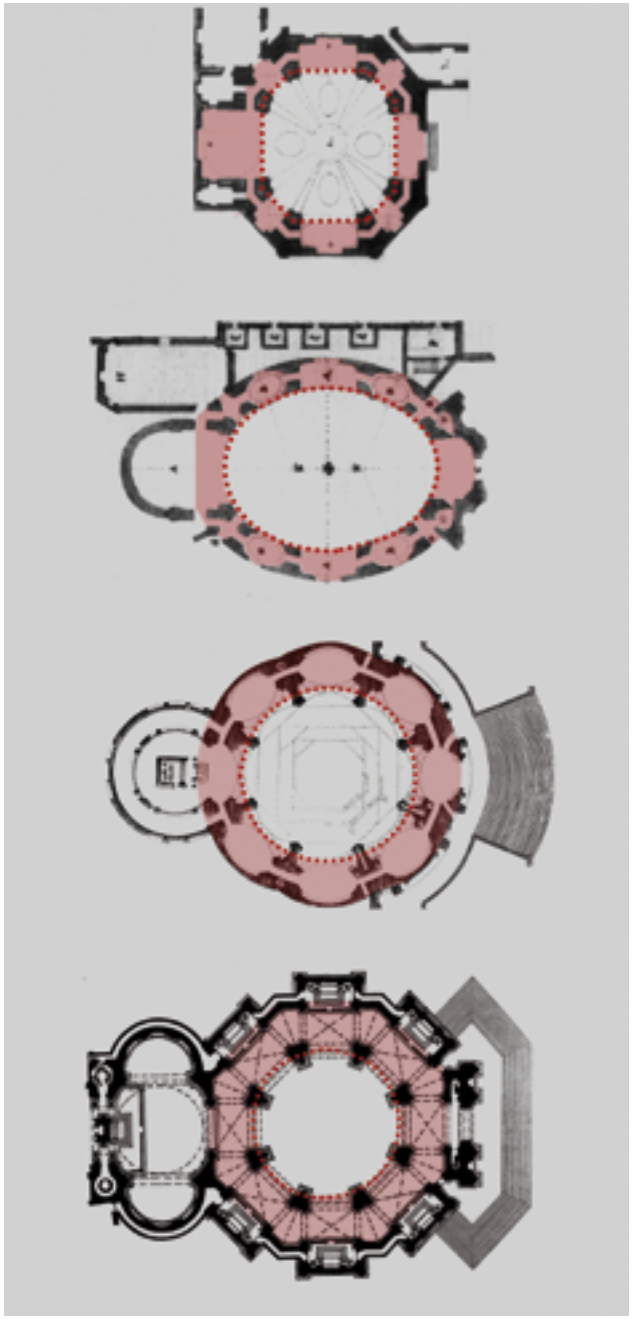
4. *Dall'alto, a sinistra: confronto fra il progetto per il Colosseo di Carlo Fontana, la pianta del Mausoleo di Santa Costanza a Roma, la copia di un progetto di Fontana realizzata da Vittone, la pianta del santuario rinvenuta da Hager nella collezione Busiri-Vici e il progetto di Pompeo Ferrari per un collegio monastico con cappella.*

destano a tutt'oggi un certo interesse. Anzitutto, il piano della collezione Busiri-Vici non solo manca della raffigurazione della Santa Casa, elemento imprescindibile della composizione, ma mostra altresì due cortili attualmente non più esistenti. Dall'archivio storico del Santuario si è potuta però ricostruire la vicenda. Infatti, nel 1692 venne nominato un nuovo padre rettore, Francisco Ballesteros, il quale riteneva che il programma in opera presentasse delle carenze in quanto in Spagna era tipico realizzare sontuose scale nei palazzi e nei conventi, come ad esempio si poteva osservare a Salamanca o nell'*Escorial* di Madrid. Pertanto, lo stesso propose di modificare i piani inviati da Roma sfruttando uno dei cinque patii previsti, il più vicino all'entrata del collegio, per poi replicarlo nell'ala simmetrica: «seria muy diño el que se hiçiese en este Colegio Real una de las mejoresque se podia»[15]. Un punto ulteriore di riflessione è poi delineato dall'attuale navata anulare della chiesa e l'abolizione nello spazio centrale della medesima del binato di colonne, presente invece nel disegno ritrovato: una soluzione che può apparire anomala se confrontata con le ricerche di Fontana[16] e, in genere, con l'architettura gesuita. Ciononostante, una



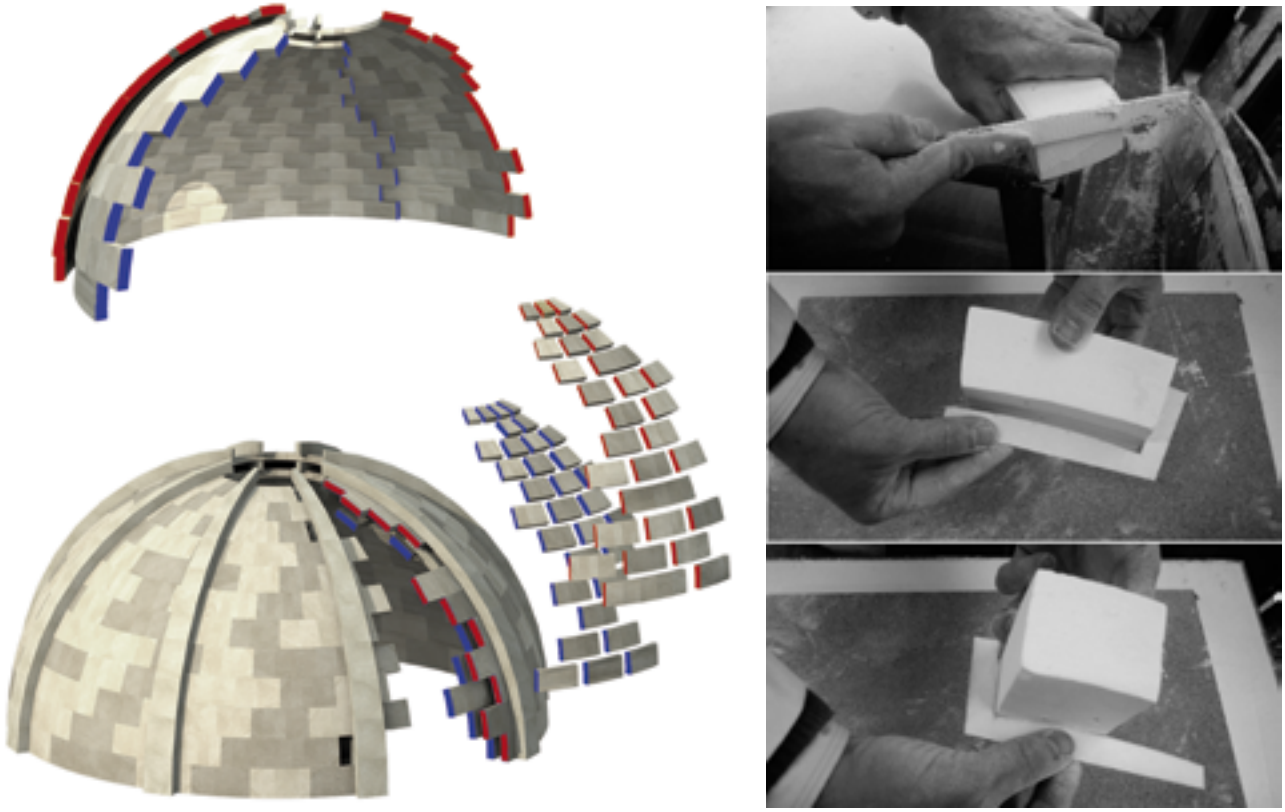
5. *Confronto fra la pianta del santuario rinvenuta da Hager e la pianta pubblicata dai padri bollandisti.*

verifica delle fondazioni e della storia del Santuario ha permesso una maggiore comprensione della scelta. Il grafico Busiri-Vici, come si è visto, presentava una soluzione tipica dell'architetto ticinese, ovvero un impianto centrale con ambienti laterali passanti. La rappresentazione però che ne diedero i padri bollandisti nel 1721[17] mostra già la *iglesia* dotata di una vera e propria *girola* (fig. 5). Dunque, si potrebbe ipotizzare un ripensamento di Fontana. Tuttavia, le fondamenta erette dal primo direttore dei lavori fra 1689 e il 1692 – il gesuita belga padre Begrand – permettono di stabilire la permanenza dell'impostazione a cappelle radiali collegate; e sempre le medesime fondazioni confermano l'avvenuta trasformazione del sistema di colonne binate in paraste; alterazione che quindi andrebbe assegnata a Fontana. Peraltro, nel 1696, il padre provinciale di Castiglia, Francisco De Alençon, invitava il nuovo capomastro – Martin de Zaldua (1654-1726) – a «hazer el Maestro traza ajustada de la Yglesia segun està planeada con la mudanza hecha del ensache mayor de los pasadizos de las capillas, porque sin esta nueva traza se caminaria a ciegas es su prosecucion»[18]. Ciò significa che la decisione di procedere ad una variante fu presa anteriormente a tale data. Forse Fontana, una volta ultimato il progetto definitivo e avviati i lavori, ripensando al concetto di santuario di peregrinazione mariano, intese procedere ad un'ulteriore variazione col proposito di convertire Loyola in un'effettiva tappa di pellegrinaggio, superando così il modello gesuita dell'aula unica con cappelle al contorno a volte applicato anche in versioni centrali. Del resto, gli esempi forniti dagli stabili di Sant'Ignazio a Bormio (in alta Valtellina) e di San Rocco a Parma, sebbene di dimensioni e importanza limitate, lasciano ipotizzare che la Compagnia non fu estranea a questo genere di soluzioni. E anche le disposizioni del teatino Guarino Guarini (1624-1683) per il Santuario di Oropa si attestano sulle medesime cadenze proponendo una struttura a pianta centrale – questa volta ottagonale – cinta da una serie di spazi ovali collegate da stretti attraversamenti (fig. 6). Pertanto, il fatto che Loyola presenti una determinazione in linea con queste riflessioni non andrebbe intesa come un'eccezione, bensì come parte di un insieme più ampio di sperimentazioni condivise. Ciononostante, il manufatto realizzato si sposta anche verso altri modelli. Molto probabilmente l'importanza spirituale del luogo nonché le necessità di culto, potrebbero giustificare la preferenza accordata, usuale sia in edifici celebrativi e *Martyria*[19], sia nelle chiese lungo il cammino verso Santiago de Compostela. Infatti, l'idea di un deambulatorio posto per non disturbare la celebrazione nell'ambiente principale informò – a partire dal caso di Saint-Martin a Tours – la progettazione di tutti gli edifici di culto lungo il percorso, come suggeriscono i casi di Saint-Martial, Sainte-Foy a Conques e di Saint-Sirnin a Tolouse[20]. E, nell'ambito di questa riflessione, non si può non ricordare l'influsso che potrebbe aver esercitato anche la chiesa veneziana di Santa Maria della Salute di Baldassarre Longhena (1598-1682) che – con gli opportuni *distinguo* – anticipa la soluzione a navata anulare spagnola poiché presenta le medesime condizioni al contorno, essendo stata innalzata anch'essa quale *ex-voto* con dedicazione mariana[21]. In definitiva, il problema di questo mutamento di concezione rimane aperto, sebbene sia inequivocabile che tale scelta avvenne a una datazione relativamente recente e quando Fontana era ancora in vita. Tuttavia, è opportuno riflettere brevemente sull'ispanizzazione del progetto fontaniano, sottolineando in particolare come la non diretta conduzione dei lavori da parte dell'architetto ticinese abbia lasciato ampio spazio all'intervento delle maestranze locali e ai diversi *maestri de obras* che si avvicendarono alla guida del cantiere: artisti come



In alto: 6. *Confronto fra diverse piante. Dall'alto: Sant'Ignazio a Bormio, la chiesa di San Rocco a Parma, il Santuario di Oropa (progetto di Guarino Guarini) e Santa Maria della Salute a Venezia (progetto di Baldassarre Longhena).* A destra: 7. *L'interno del Santuario.*

Martin de Zaldua, Sebastian Lecuna (1662-1773) e Ignacio de Ibero (1684-1766)[22] ebbero in tal senso un ruolo fondamentale sia nella cantierizzazione dell'opera sia nelle successive modifiche. Nella fattispecie, gli ultimi due tecnici sovraintesero alla costruzione della maestosa cupola (fig. 7), unica nella regione per forma e caratteristiche, assemblata attraverso conci lapidei tagliati secondo le regole della Stereotomia: un insieme di conoscenze geometriche e tecniche tradizionali relative alla tracciatura e all'intaglio della pietra, la cui applicazione era ampiamente diffusa in Spagna[23]. Si trattava di un'operazione astrusa, non solo per le dimensioni della copertura stessa e il suo profilo quasi semisferico ma anche per via del fatto che questa si configurava in realtà come una doppia calotta[24], prevedendo una decorazione interna intagliata sugli stessi conci d'intradosso, secondo un procedimento di sbozzatura e successivo montaggio e rifinitura (fig. 8): situazione, questa, complicata dai medesimi disegni dell'ornato che – non essendo geometrici – davano luogo ad una grande difficoltà di lavorazione, giacché ogni pezzo doveva necessariamente essere trattato in relazione agli altri contigui affinché il tutto risultasse uniforme, senza poi considerare l'altissimo grado di esattezza dei giunti. Nella penisola italiana si utilizzava normalmente lo stucco su supporto in laterizio. Invece, in Spagna la decorazione si realizzava a partire dall'intaglio della pietra stessa, ritenuta ancora elemento di grande solidità e quindi garanzia di sicurezza e durabilità. Nel caso in esame, una simile tecnica decorativa impose quindi una speciale attenzione costruttiva poiché, almeno all'interno, i conci si dovettero tagliare tutti ugualmente onde facilitare le differenti lavorazioni degli scalpellini: condizione invece non necessaria all'esterno, lasciato liscio (fig. 9). La cupola dalla romana doppia calotta, ma realizzata con tecniche costruttive spagnole, e quindi con singolarità come la mancata diminuzione degli spessori murari prevista plausibilmente da Fontana per la muratura, simboleggia abilmente l'innesto tra diverse culture qui sperimentato. Infine, la stessa decorazione si presenta tanto lontana dai modi di Fontana quanto vicina invece alla decorazione *churrigueresca* tipica del



Da sinistra: 8. *Ricostruzione tridimensionale della doppia calotta della cupola* 9. *Riproduzione delle operazioni di taglio di un concio della cupola.*

nord della Spagna e sviluppata soprattutto nella zona di Salamanca[25]. Certo, potrebbe apparire singolare l'innesto a Loyola di queste atettoniche forme ornamentali proprie dell'ultima fase del barocco spagnolo ma, anche in questo caso, una ricerca d'archivio ha permesso di ricostruire la presenza presso il cantiere di Joaquin de Churriguera (1674-1724), chiamato a consulto nel 1719 circa la costruzione degli archi[26]. A tal proposito, già diversi studiosi locali hanno notato la particolare linea di queste archeggiature di matrice probabilmente iberica: «abocinados en sus lados, y rebajados en el remate de su porcion exterior»[27] (fig. 10), a cui ora però pare opportuno aggiungere l'espressione *ovalati*; infatti, è stato possibile stabilire che la sagoma di riferimento utilizzata sia la quarta forma dell'ovale descritta da Sebastiano Serlio (1475-1554) – *a quattro centri*[28] – essendo la stessa capace di semplificare in maniera importante le operazioni di costruzione. Disegni raffiguranti i suggerimenti di Churriguera sono purtroppo andati persi, probabilmente trafugati dalla fabbrica dopo l'espulsione dei gesuiti dal regno di Spagna nel 1767 per volontà di Carlo III Borbone (1716-1788) «por razones que se reserva a su real pecho»[29]. Peraltro, proprio la cacciata dei religiosi rappresentò il più duro trauma che subì il cantiere di Loyola: un arresto che lasciò la fabbrica mutilata nell'ala nord fino al 1888, anno in cui il complesso venne ultimato sotto la guida dell'architetto Pedro De Recondo[30] con l'aiuto e il sostegno di tutti gli abitanti del luogo che presero gratuitamente parte alla costruzione.

Note

1 Si ringraziano Augusto Roca De Amicis, Giuseppe Bonaccorso, il personale della Biblioteca e Archivio del Santuario de Loyola e Félix Juan Cabàses.

2 Sulla fabbrica di Loyola vedi: O. Schubert, *Geschichte de Barock in Spanien,* Stuttgard, Esslinges, 1908, pp. 263-269; J. Braun, *Spaniens alte Jesuitenkirchen*, Friburgo 1913, pp. 150-160; E. Coudenhove-Erthal, *Carlo Fontana und die Architektur de römischen Spätbarocks*, Vienna 1930, pp. 133-149; J. R. Eguillor, S.I., *El Santuario de Loyola, Sintesi historica*, in *II Semana de Estudios de Historia Eclesiasticas del Pais Vasco*, San Sebastian 1982, pp. 249-276; R. M. De Hornedo, *La Basilica de Loyola*, «Miscelanea Comillas: revista de ciencias humanas y sociales», 14, 1956, 25, pp. 383-430; H. Hager, *Carlo Fontana and the Jesuit Sanctuary at Loyola*, «Journal of Warburg and Courtauld Institutes», 37, 1974, 37, pp. 280-289; J.R. Eguillor-H. Hager-R. M. De Hornedo, *Loyola, historia y arquitectura*, San Sebastian 1989, *passim*; M. I. Astiazarain, *El Santuario de Loyola*, San Sebastian 1989, *passim*; G. Guadalupi-A.R. Gutierrez De Ceballos-J. Berchez, *El santuario de Loyola*, Bologna 2002, *passim*; I. Benincampi, *Il portico del Santuario di Loyola e la fortuna di un modello romano in Spagna*, «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», 2014-2015, 63, pp. 26-49.

3 A.R. Gutierrez De Ceballos, *Estudios del Barroco salmantino. El Colegio Real de la Compañia de Jesus (1617-1779)*, Salamanca 1969, pp. 25, 46.

4 Questi infatti fu amico e confidente di Gian Lorenzo Bernini che per il prelato eseguì ad esempio le illustrazioni delle *Prediche dette nel Palazzo Apostolico da Gian Paolo Oliua sacerdote della Compagnia di Giesu* (Roma, 1674). Per tale motivo, seppure non esistano prove concrete al riguardo, si è ipotizzato un contatto col Maestro per la progettazione del complesso: un incarico che poi passò alla sua morte – come altri – nelle mani di allievi, tra cui proprio Carlo Fontana. Vedi De Hornedo, *La Basilica de Loyola*, cit. p. 387, p. 408; F. Haskell, *Patrons and Painters*, Londra 1963, p. 85; R. Kuhn, *Gian Paolo Oliva un Gian Lorenzo Bernini*,

10. *Foto storica dell'interno del Santuario, Archivio Storico di Loyola.*

Römische Quartalschrift, LXIV, 1969, pp. 229-233. R.M. De Hornedo, *La construccion del Real Colegio e iglesia de Loyola desde su cominezo en 1688 hasta su interrupcion en 1767*, in *Loyola, historia y arquitectura*, a cura di J.R. Eguillor, H. Hager, R. M. De Hornedo, San Sebastian 1989, p. 127.

5 Vedi Archivo Historico de Loyola, *Documentos historicos de Loyola, Señorial y religiosa, Cedula Real de 14 de Junio 1681,* 1-4-2, doc.2r. Il *Señorio y Mayorazgo Real de Loyola* – costituito al fine di preservare l'alto lignaggio della famiglia – era in base alla legge spagnola indivisibile. Dunque, la Santa Casa era incedibile alla Compagnia di Gesù. La situazione si sbloccò nel 1677 quando si estinse la linea diretta dei signori di Loyola e la proprietà dell'abitazione passò ai Marchesi di Alcañizas de Velasco y Loyola, residenti a Lima, in Perù. Questi, dietro interessamento diretto della Regina Madre accettarono di buon grado nel 1681 la cessione. Tuttavia, fra le diverse condizioni che imposero nella cessione, si stabilì anche che: «porque permanezca la venerable antiguidad de la casa de Loyola, no haya la fabrica nueva de demoler pared alguna de la casa antigua que hoy està en su ser, permitiendose solo que se fabrique contiguamente a ella» («[Chiedono] che, perché rimanga tangibile l'antichità della casa di Loyola, non si abbatta alcuna parete dell'antica casa nella costruzione della nuova fabbrica, e si permetta di costruire solo intorno alla medesima» [traduzione dell'autore, tda]). Ciò ebbe importanti risvolti nella progettazione dell'intero complesso. A. Astrain, *Historia de la Compañia de Jesus en la Asistencia de España*, in *Administracion de razon y fe*, tomo VI, Madrid, 1920-25, pp. 25-32, e G. De Henao, *Efemerides historicas de Loyola desde el siglo XII hasta el año 1841*, in *Averiguaciones de las Antiguedades de Cantabria*, V, Tolosa, 1895, pp. 157-159 e G. De Henao, S.I., *Historiae Collegii Loyolaei Compendium 1609-1856*, in *Averiguaciones de las Antiguedades de Cantabria*, VII, Tolosa, 1895, pp. 315-353.

6 F.J. Cabasés, *Introduccion al Santuario de Loyola, historia y descripcion de sus elementos para los compañeros huespedes de hogar primordiales y para los amigos de Loyola*, Loyola 2005, pp. 11-12.

7 Infatti, il diametro del corpo centrale della chiesa coincide con la diagonale che unisce gli estremi opposti del quadrato della Santa Casa mentre l'altezza totale della chiesa è, approssimatamene, tre volte l'altezza dell'antico manufatto.

8 Roma, Collezione Andrea Busiri-Vici. Disegnato in tinta grigia scura sopra il foglio di carta bianco (28,6 x 39,7 cm) con acqua grigia. Mancante sia di firma che di datazione. Hager, *Carlo Fontana*, cit. p. 281. Il grafico mostra una scala di misura ma non è specificata l'unità di riferimento. Tuttavia, la sua origine romana permette di supporre che la scala sia in *palmi romani*. Se si prendesse in considerazione tale unità – come ha notato Hager – la larghezza massima del collegio rappresentato sarebbe di 620 palmi (136,40 m): 19,60 m in meno che nell'edificio attuale. Stando al rilievo pubblicato in Schubert, *Geschichte de Barock*, cit., pp. 263-269, e in Coudenhove-Erthal, *Carlo Fontana*, cit., p. 136, questa misura sarebbe invece di 156 metri, circa 15 in meno del rilievo proposto da Pedro De Recondo nel 1884 (151,40 m). Quanto alla profondità dell'immobile, questo sarebbe secondo il disegno seicentesco di 255 palmi (56,10 m) escludendo l'espansione centrale: una differenza non maggiore di 6 metri rispetto ai piani di Schubert e Recondo (rispettivamente 62,50 m e 62,00 m). Cfr. Eguillor-Hager-De Hornedo, *Loyola, historia,* cit., p. 93.

9 Oltre a H. Hager, anche O. Schubert ma soprattutto Coudenhove-Erthal, *Carlo Fontana*, cit. p.135. In particolare, proprio quest'ultimo prende a confronto anche Santa Maria dei Miracoli, cantiere in cui è noto partecipò Fontana, reputando le differenze che intercorrono fra le due fabbriche e il successivo disegno per il Colosseo non interpretabili come modifiche alle proposte fontaniane, bensì come una prova in più della loro paternità. Tuttavia, la volontà di modificare il progetto potrebbe essere stata a Loyola più una iniziativa della committenza che una proposta dell'architetto.

10 Hager, *Carlo Fontana*, cit. p. 284. Vedi anche R. Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600-1750*, Torino 1972, p. 245; R. Wittkower, *Carlo Rainaldi and the Roman Architecture of the full Baroque*, «The Art Bulletin», 19, 1937, p. 280, fig. 45; F. Fasolo, *L'opera di Hieronimo e Carlo Rainaldi*, Roma 1961, tav. 54.

11 Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, Cartella III-B, n. 362, piano. Disegno in tinta grigia, foglio bianco, 56 x 110 cm, iscrizione: «Prima Classe dell'Architettura. Pompeo Ferrari Romano. Primo Premio». Ivi, n. 354, alzato della facciata principale. Disegno in tinta grigia e scura su foglio bianco, 52 x 110 cm, aggiunta da una mano distinta la data «1681». Ivi, n. 381, sezione. Disegno in tinta grigia su foglio bianco, 53 x 110 cm. Vedi: G.R. Smith, *Concorso accademico of 1694*, in *Architectural fantasy and reality, Drawings from the Accademia Nazionale di San Luca in Rome*, *Concorsi Clementini 1700-1750,* catalogo della mostra, a cura di H. Hager, Pennsylvania 1982; R. Wittkower, *Vittone's Drawings in the Musée de Arts Decoratifs, Studies in Renaissance and Baroque Art Presented to Anthony Blunt on His 60th. Birthday*, London 1967, p. 167; Eguillor-Hager-De Hornedo, *Loyola, historia,* cit., p. 95.

12 E in effetti il tema della chiesa a pianta centrale, sormontata da una cupola ed affiancata da due campanili, fu uno dei temi principali di ricerca del barocco, come suggerisce l'esempio di Sant'Agnese in Agone. Tuttavia, il caso spagnolo mostra un tamburo più basso rispetto ad altri interventi fontaniani: antinomia forse giustificata dall'uso della pietra quale materiale di costruzione, il cui peso probabilmente incise sulle decisioni costruttive.

13 Si veda P. Bourget-G. Cattaui, *Jules Hardouin Mansart*, Parigi 1960, pp. 147-148.

14 Precisamente nel 1679.

15 Traduzione: «sarebbe molto dignitoso che si facesse in questo collegio reale una delle migliori [scale] che si possano realizzare» (tda); *Documentos Historicos*, cit., doc. 52, lettera di Martin de Zaldua indirizzata al Padre Preposito Tirso Gonzalez, datata 16 agosto 1702. La scala, nota come *Scala Imperiale dei Santi,* fu realizzata proprio da questo operatore locale e, oltre a dare un carattere signorile all'edificio, risolve anche vantaggiosamente l'accesso diretto dal Collegio alla cosiddetta *Cappella della Conversione* nella Santa Casa. Non è chiaro come mai Fontana non tenne conto di questa precisa istanza locale. Tuttavia, un aspetto fondamentale dell'accordo di concessione era il divieto di toccare in qualsiasi modo l'abitazione e forse proprio per questo motivo l'architetto ticinese non propose nessun intervento che avrebbe potuto interessarla. Infatti, afferma il Padre Provinciale Antonio Caveo nel suo memoriale della visita del 1692: «hay ordenes repetidas de N. P. General para que de ninguna suerte se inmute en cosa substancial de la planta que vino de Roma; y si en alguna cosa pareciere a los maestros hacer alguna mudanza considerable, se me dè primero aviso, embiandondome las razones que para ello se ofrecieren»; («esistono ordini ripetuti del nostro Padre Generale perché per nessuna ragione si cambi qualcosa di sostanziale della pianta inviataci da Roma; e se in qualche cosa sembrerà ai maestri opportuno intervenire con alcune modifiche considerabili, mi sia prima a me avviso, inviandomi le ragioni per cui tali modifiche siano necessarie» [tda]); *Libro de Visitas* (1684-1765), Archivo Historico de Loyola 1-4-3, p.13. De Hornedo, *La construccion,* cit., p. 129.

16 Si pensi ad esempio anche al disegno di Vittone copia di un ignoto progetto fontaniano. Si tratta di un grafico su foglio bianco (25 x 19 cm) con tinta grigia. La scala è indicata in *piedi torinesi* (1 piede = 0,34 m). Vedi Wittkower, *Vittone's Drawings*, cit. p. 167.

17 Nel novembre del 1721 vennero a fare visita a Loyola, invitati dal padre rettore Francesco de Baza, i padri bollandisti fiamminghi Giovanni Vinnio e Guglielmo Cupero. *Diario Historico de Loyola*, Archivo Historico de Loyola, 1-5-10.1, p. 21. Per facilitare il loro lavoro di redazione del Santorale su Sant'Ignazio (31 luglio) il padre rettore consegnò loro un manoscritto con allegati dei disegni, i quali costituiscono quindi una testimonianza diretta e sicura delle condizioni del cantiere nell'anno 1721, nonché la prima rappresentazione ufficiale di Loyola se si esclude il disegno rinvenuto da Hager.

18 Traduzione: «fare il Maestro un disegno di progetto aggiustato della chiesa secondo quanto è stato stabilito con i cambiamenti apportati dell'allargamento dei passaggi delle cappelle poiché senza questi nuovi disegni si camminerebbe alla cieca nella prosecuzione dei lavori» [tda]; *Libro de Visitas*, cit. p.19, foglio 18s, 20 novembre 1696. Vedi Hager, *Carlo Fontana*, cit., p. 284; De Hornedo, *La construccion,* cit., p. 131.

19 Ad esempio, vedi il caso romano del *Martyrium* di Santa Costanza che – come noto – esercitò sempre un notevole influsso sugli architetti seicenteschi, specialmente su Bernini e, per riflesso, anche su Fontana. Vedi De Hornedo, *La Basilica*, cit., p. 410.

20 Guadalupi-Gutierrez De Ceballos-Berchez, *El santuario,* cit., p. 106. Infatti, obiettivo di questa ricerca spaziale era ricercare una maggiore riservatezza delle cappelle laterali in maniera tale da facilitare l'uso particolare di quelle a dispetto dell'uso collettivo dello spazio liturgico.

21 Il modello a pianta centrale o croce greca centralizzata dal Rinascimento in poi si era soliti utilizzarlo in casi molto specifici: lapidi, *martyria* e luoghi di pellegrinaggio, dove normalmente una reliquia o un'immagine sacra era adorata. Così, il Santuario di Loyola si sarebbe forse dovuto erigere sopra la tomba di S. Ignazio, ma essendo sepolto questi nella chiesa del Gesù a Roma, l'oggetto della venerazione doveva essere in questo caso la casa natia del santo. Quindi, forse, Fontana scelse un simile impianto nella speranza che il Santuario diventasse un importante centro di pellegrinaggio. A.R. Gutierrez De Ceballos, *La arquitectura jesuitica en Castilla, estado de la cuestion*, in *La arquitectura jesuitica: actas del Simposio Internacional,* atti del convegno (Zaragoza, 2010), a cura di I. Alvaro Zamora, J. Ibáñez Fernández, J. Criado Mainar, Instituto «Fernando el Catolico», 2012, pp. 324-325; R. Wittkower, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Torino 1964, pp. 29-33.

22 Si tratta di tutti i capomastri locali che presiedettero ai lavori della fabbrica di Loyola dopo la morte di P. Begrand, primo ed unico *Maestro de obras* nominato direttamente dal Padre Generale. De Zaldua guidò la fabbrica dal 1693 al 1705. Dal 1719 al 1732, invece, la conduzione appartenne a Sebastian Lecuna, architetto locale; sotto la sua giurisdizione si costruì quasi completamente tutta la chiesa ad eccezione della lanterna. Infine, Ignacio de Ibero terminò gli ultimi apparati. Originario di Azpeitia, questi entrò molto giovane nel cantiere gesuita che non abbandonò mai. Abile più come *tallista* che come architetto, si occupò soprattutto dell'ornato, partecipando egli stesso ai lavori come e istruendo i giovani che si avvicinavano alla professione. Vedi Astiazarain, *Arquitectos Guipuzcoanos del Siglo XVIII*, 2 voll., San Sebastian 1988, I, pp. 115, 121-123, 126, 144-146, 149, 185-189, 213; Ivi, II, pp. 36, 46-47, 51-53; J.R. Eguillor, *Los Maestros Ibero de Azpeitia en la construcción del Santuario de Loyola*, «Boletin de la RSBAP», 43, 1987, pp. 281-297.

23 In Spagna solo verso la fine del XVI secolo la disciplina stereotomica trovò la sua massima espressione, attraverso il testo di Philibert de L'Orme (1568), il trattato di Alonso de Valdelvira (circa 1580) e la successiva opera di Fray Lorenzo de San Nicolas (1639). La grande diffusione e conoscenza di questi testi influenzò numerosi cantieri di lì in poi aperti, assurgendo a veri e propri *vademecum*. Vedi J.C. Palacios Gonzalo, *Trazas y cortes de canteria en el Renacimiento español*, Madrid 2003, pp. 13-14. I. Benincampi, *Gli archi del Santuario di Loyola. Le relazioni tra la progettazione romana e le pratiche costruttive spagnole,* «ArcHistoR», 2015, 4, pp. 26-49.

24 Si tratta di una doppia calotta semisferica di pietra, il cui diametro interiore è di circa 21 m, quello esteriore 24 m, conclusa da un oculo con una lanterna circa di 6,5 m di larghezza. Le due calotte risultano comunque solidali sebbene la camera d'aria grazie alle nervature che garantiscono la solidezza e rigidezza necessaria al sistema perché funzioni come un unico elemento statico. F.J. Cabasés, *Introduccion*, cit., pp. 11-35. Tuttavia sin dal principio «la media naranja de la Iglesia auia hecho algun vicio» («la cupola presentava alcuni vizi di costruzione» [tda]), tant'è che subito mastro Ibero intervenne con degli anelli di metallo che irrigidissero la struttura ed evitassero un aggravarsi della situazione. *Libro de las Consultas de este Real Colegio*, Archivo Historico de Loyola, 1-4-1. Data 18 maggio 1735. Cfr. De Hornedo, *La construccion,* cit., p. 147.

25 I Churriguera furono una importante insieme di artisti legati fra di loro da un vincolo familiare, la cui esperienza artistica si sviluppò tra il XVII e il XVIII secolo. Normalmente sono considerati all'interno di quel filone del barocco locale spagnolo diametralmente opposto alle tendenze esportate nella penisola iberica dagli artisti stranieri. In verità però i Churriguera non rappresentarono che un'espressione di quel processo di dissoluzione della struttura architettonica in pure forme decorative che interessò l'architettura spagnola a partire dall'abbandono dell'austerità herreriana. A.R. Gutierrez De Ceballos, *Los Churriguera*, Madrid 1971, pp.11-14.

26 *Documentos Historicos*, cit., doc. 52. Vedi anche Benincampi, *Gli archi,* cit., pp. 32-38.

27 Traduzione: «strombati ai lati e ribassati nell'estremo superiore» [tda]. Vedi anche J.R. Eguillor, *La intervencion de Joaquin de Churriguera en al construcción de la basilica de Loyola*, «Boletin de la RSBAP», 33, 1977, p. 447.

28 S. Serlio, *Sette libri dell'architettura*, I, p. 14. Le forme di costruzione geometrica dell'ovale individuate da Serlio nel suo trattato furono in totale quattro. In particolare l'ultima, *a quattro centri*, applicata alla costruzione dell'arco implica un'importante agevolazione giacché si riducono unicamente a tre i *patrones* necessari per il taglio delle pietre. Se poi l'ovale è generato da due circonferenze – come è in questo caso – due di questi profili risultano uguali, costituendo un'ulteriore semplificazione. Vedi Benincampi, *Gli archi,* cit., pp. 46-47.

29 Cabasés, *Introduccion al Santuario,* cit, p. 17.

30 Pedro de Recondo fu l'architetto che continuò nel XIX secolo il cantiere di Loyola portandolo definitivamente a compimento, dopo che questo fu interrotto a causa dell'espulsione della Compagnia. Vedi P. De Recondo, *Proyecto de la terminacion de las obras del Colegio de Loyola. Reseña descriptiva*, Archivo Historico de Loyola, 2-4, Irùn, 31 agosto 1884.

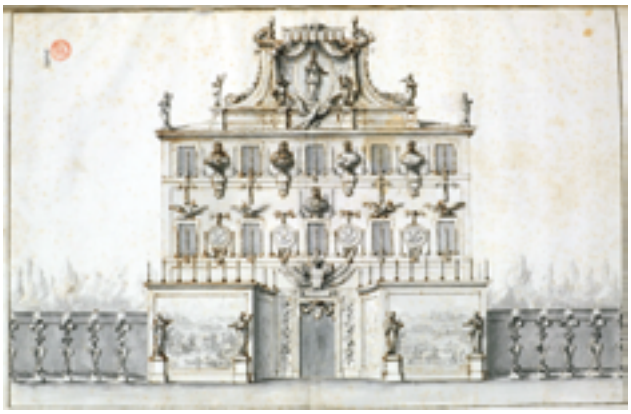
Carlo Fontana e i rappresentanti imperiali a Roma

Friedrich Polleroß

Carlo Fontana non solo possedeva il titolo di architetto pontificio, ma anche quello di architetto imperiale[1] (fig. 1), forse per merito dei progetti delle scuderie imperiali di Vienna, redatti tra il 1690 e il 1705[2]. Già in occasione della dedica del suo libro *Utilissimo trattato dell'Acque correnti* a Giuseppe I imperatore eletto dei Romani, il ticinese si definì già nell'anno 1696 «principale Architetto ed Ingegnero» di Leopoldo I[3]. Probabilmente questo titolo si riferiva anche all'attività di architetto per la chiesa imperiale di Santa Maria dell'Anima a Roma[4]. Gli incarichi che gli furono conferiti da parte delle corti straniere non furono un caso, perché la politica edilizia romana del tardo Seicento differiva in modo sostanziale da quella dei decenni precedenti. L'abolizione ufficiale nell'anno 1692 del nepotismo da parte di Innocenzo XII Pignatelli aveva come conseguenza, che i familiari dei papi molto attivi nell'edilizia ora disponevano di minori fondi per nuove costruzioni rappresentative rispetto ai loro predecessori. Il papa stesso utilizzava i suoi fondi innanzitutto per opere di pubblica utilità, tra cui ospizi per i poveri, case di lavoro e la trasformazione del Palazzo Ludovisi sul Montecitorio in Curia Innocenziana, ne era un esempio evidente di questo cambio di rotta. Su richiesta di Innocenzo XII, la nuova pubblica curia romana, doveva essere collocata nei pressi dell'ufficio doganale, per cui Fontana nel febbraio 1694 fu incaricato del progetto d'ampliamento[5]. L'opinione pubblica si dimostrò scossa dalla notizia non solo a Roma, tanto che anche il futuro ambasciatore alla corte pontificia, Leopoldo Giuseppe, conte di Lamberg, all'epoca attivo a Ratisbona, seguiva gli eventi da lontano e riportava puntualmente le notizie sul suo diario. Come emerge dalla sua nota del 27 giugno 1694, il papa visitò il giorno del *Corpus Domini* il Palazzo Ludovisi appena acquistato. Lo comprò dalle sorelle Ludovisi sotto titolo di donazione per le opere pie, per evitare un futuro litigio a causa del prezzo pagato di 30.000 scudi, poiché il prezzo della costruzione senza fondamenta superava gli 80.000 scudi. Sua Santità lo fece prendere in possesso in nome dei poveri dell'*Hospitii Lateranensis*; lì non doveva essere collocato solo la dogana "di terra ferma", ma anche il Governatore di Roma, l'*Auditor* di Camera con i due luogotenenti, il Vicereggente, e i Commissari di Camera «con tutti Offitiari dei Notarii civili, criminali e del Vicarij, cossiché tutti i giudici rimanessero insieme come fu istituito nella Vicaria a Napoli il che è elogiato da tutta la città»[6]. Il progetto del papa sin dall'inizio venne fortemente discusso sia per il costo di 150.000 scudi, sia a causa della questione del decoro: «Si dubitava dell'esecuzione principalmente perché alcuni rimproveravano che una casa di pedaggio, edificio detestato dalla gente, dovesse essere collocato in un edificio monumentale». Ma neanche la critica che osservava come ci fosse una palese contraddizione tra la funzione altamente pagana e l'architettura nobile della costruzione turbò papa Innocenzo XII: «Il papa sollecita tanto l'edificio ludovisiano e lo fa ingrandire più ampiamente di quanto si abbia pensato. Con il binocolo lo osservava e si lamentò di vedere pochissimi lavoratori nonostante aver preteso il termine dei lavori entro un anno e, a parte il pedaggio, anche lo spostamento degli uffici criminali». Il 12 settembre 1694 il conte Lamberg scrisse nel suo diario che il papa decise ugualmente di consultare l'ingegnere

1. *R. van Audenaerd, Ritratto di Carlo Fontana come «Comes et Eques […] a S.S. Pontifi., S.R. Imperio et à Regibus decorat[us?]», incisione, 1700, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv.*

militare Giulio Cerruti e di fare bloccare i lavori: «Il colonnello Ceruti, celebre architetto, rispose alla richiesta del papa che secondo la pianta di ricostruzione del cavaliere Fontana le modifiche dell'edificio previste sarebbero costati non 50.000 scudi bensì più di 300.000 scudi. Questo fu motivo di turbamento per il papa che bloccò i lavori edilizi in corso». Ma anche i contrari alla ripresa dell'attività edilizia del papa non si rassegnarono. Secondo gli appunti dell'ambasciatore del 19 settembre persino Cosimo III de' Medici si intrometteva a favore della Curia per impedire i lavori di ampliamento del porto dello Stato pontificio indesiderati dal Granducato toscano: «Si dice che il Cardinale Negroni abbia scritto al papa che, circondato da ministri, fu tenuto occupato con progetti di edilizia di poca utilità per la chiesa. Inoltre è riportato il fatto che sia venuto a conoscenza che il Granduca aveva convinto alcuni ministri del papa di preferire quel progetto a discapito dell'altro in Civita Vecchia. Il Monsignore [Ferdinando] Nucci [recte Nuzzi] commissario della Camera Apostolica e confidente del papa, il quale sperava di ottenere la berretta cardinalizia ha consigliato al colonello Cerutti di convincere coscientemente il papa e di sconsigliargli quel edificio prezioso. Quindi è stato sospeso accontentando il popolo. Si pensa che solo una parte sarà portata a termine». Nonostante le commissioni romane e la sua fama internazionale Carlo Fontana non era soddisfatto della situazione a Roma e lavorava frequentemente per committenti stranieri. Come si evince dalla dedica al re del 1696, era consuetudine per Fontana rivolgersi agli ambasciatori imperiali per crearsi nuove occasioni di lavoro. Così come per il trattato di Andrea Pozzo, anche la dedica asburgica del trattato sui lavori idraulici di Fontana fu probabilmente "arrangiato" dal principe Anton Florian von Liechtenstein, il quale dal 1689 al 1694 svolgeva la funzione di ambasciatore imperiale a Roma[7]. E così, probabilmente, non fu proprio per caso, che il cugino del principe, Johann Adam Andreas von Liechtenstein, si rivolse all'architetto pontificio nel 1696 per farsi elaborare il progetto per un castello a Landškron in Moravia. L'incarico per "corrispondenza" era stato dovuto al conte Giorgio Adamo di Martinitz, successore di Anton Florian e predecessore di Lamberg come ambasciatore imperiale a Roma. La serie di piante stilate da Fontana, tuttavia, non rimase l'unico esempio di "architettura per corrispondenza" inviata da Roma per posta diplomatica. Alla fine del Seicento, Fontana eseguì i disegni planimetrici per un grande palazzo per il conte di Sternberg e un altro per il conte di Martinitz a Praga[8]. Per ottenere delle commissioni o addirittura una posizione remunerata alla corte di Vienna, Carlo Fontana durante l'estate del 1700 visitò, già circa mezzo anno dopo il suo arrivo, l'ambasciatore imperiale Lamberg. L'annotazione nel diario del conte di martedì 17 agosto fornisce una buona impressione della personalità dell'architetto, il quale ovviamente da un lato era sicuro di sé e dall'altro lato si dimostrava un po' frustrato: «Stamattina il Cavalier Fontana venne da me e desiderò, che io scrivessi che egli



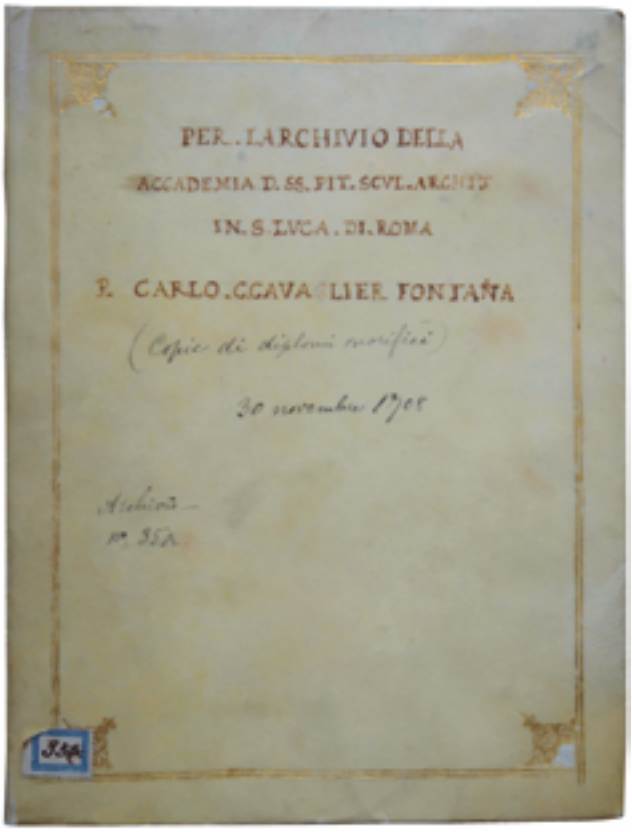
2. C. Fontana, decorazione effimera per la facciata del Palazzo Fürstenberg, disegno acquarellato, 1700, Firenze, Biblioteca Laurenziana, Ms. Ashb. 1280.

sarebbe voluto entrare in servizio dall'imperatore perché aveva servito sotto 6 papi in 40 anni e ottenuto solo ingratitudine nonostante lui stesso e i suoi antenati avessero servito a codesta corte dai tempi di Nicolao V. [recte Sixto] […] Soprattutto di questo papa aveva subito ingiustizia: quando ebbe finito la costruzione del Palazzo in Monte Citorio e chiesto il suo compenso, chiese 7 Mille Scudi; il papa disse, donalo per iscritto ai poveri e in veste di prete superiore e Vi prometto di canonizzare Vostro figlio a San Pietro; Fontana lo [la fondazione] fece e poi il papa non ne volle più sapere del Canonicato e disse di non aver mai pensato di farlo. Fontana dedicò anche un libro delle acque al Re Romano; così il papa disse, "qual'è la Vostra intenzione facendo questo"; lui rispose, "perché sono Milanese e vassallo [degli Asburgo], così in un futuro lì potrò cercare un pezzo di pane". Il papa allora gli rispose, in Germania sono rovinati dalla guerra, non hanno denaro. I Francesi gli offrirono 8 Mille Livres [?] all'anno, e lui gli rispose che non voleva essere infedele neanche per tutti i soldi del mondo e servire a nessun'altro che al papa e alla casa di Austria; così il cardinale Giansone lo sottrasse dal lavoro a Nettuno e consigliò al papa un altro. Fontana si offrì a servire in Architectura militari civili et Theatrali alla Sua Majestà l'Imperatore o Re»[9]. Finalmente arrivarono delle commissioni dai rappresentanti imperiali a Roma. In occasione della nascita dell'arciduca Leopoldo Giuseppe, primo ed unico figlio di Giuseppe I, il monsignore langravio Filippo Carlo di Fürstenberg, allora reggente dell'Anima e futuro vescovo suffraganeo di Lavant[10], organizzò una festa nella sua residenza l'8 dicembre 1700[11]. La decorazione della facciata a quattro piani di Carlo Fontana (fig. 2) consisteva in vari temi iconografici: al piano terra entrambi gli avancorpi erano ornati ciascuno da una tappezzeria, a cui erano anteposte quattro statue, mentre il portale era affiancato dagli stemmi della casa imperiale e del committente. Nel piano nobile erano fissati quattro medaglioni «allusivi a tutti i domini dell'Imperio», presumibilmente allegorie dei quattro continenti[12]. Le finestre situate nel centro

Sopra: 3. *C. Fontana, decorazione effimera nel Palazzo Fürstenberg, disegno acquarellato, 1700, Firenze, Biblioteca Laurenziana, Ms. Ashb. 1280.* A destra: 4. *C. Fontana, decorazione effimera in onore di Filippo V a Napoli, disegno acquarellato, 1701, Leipzig, Museum der bildenden Künste, Inv.-Nr. N1 7458, Coll. Renzi, vol. 26, p. 99.*

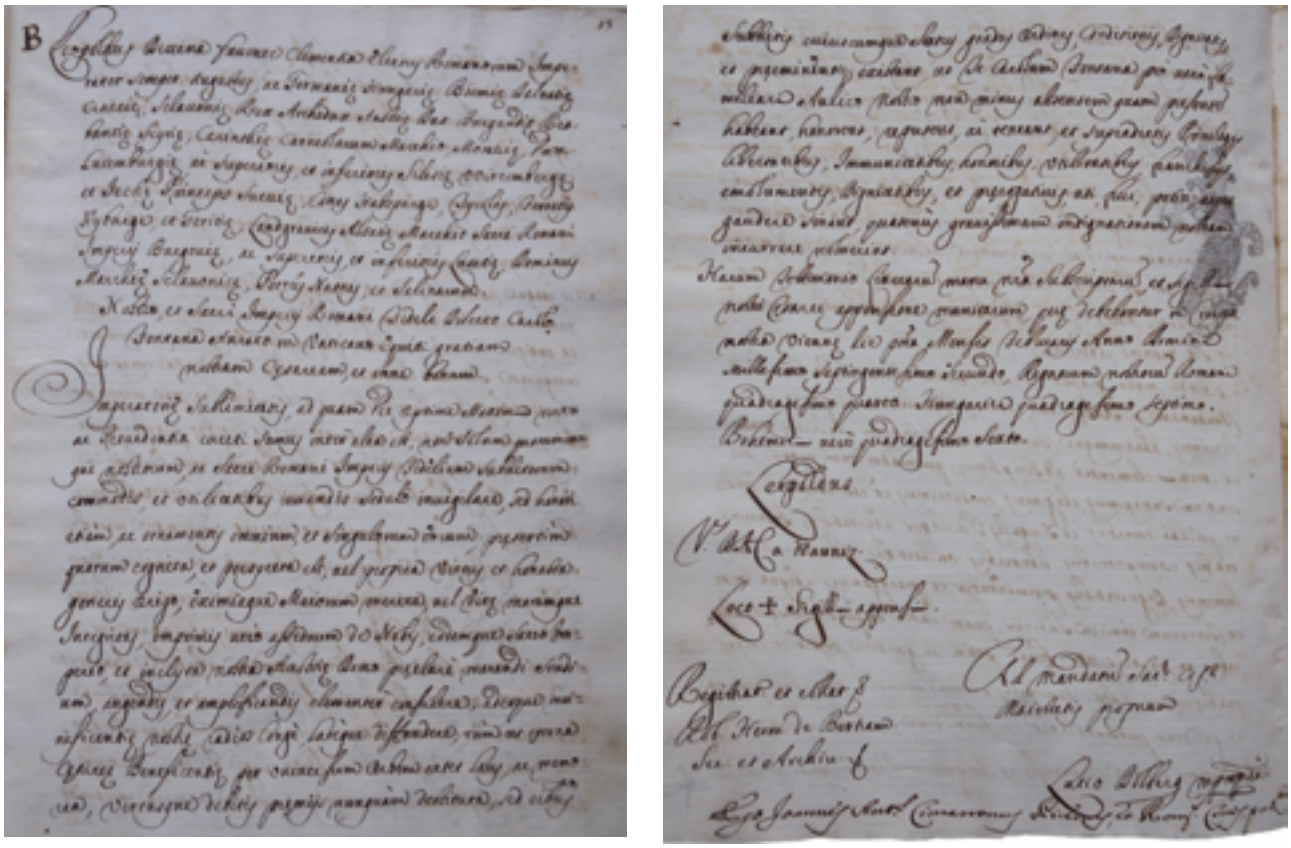
erano incoronate da aquile reali. Al di sopra si trovavano cinque «effigie o ritratti delle vivente eroi del Gran Trono Austriaco» in forma di busto, cioè Leopoldo I e sua moglie Eleonora Magdalena Theresia, Giuseppe I e sua moglie Wilhelmine Amalia, come anche l'arciduca Carlo. Il frontispizio era ornato con un ritratto del nuovo papa Clemente XI Albani, sotto un baldacchino secondo la tradizione romana. Le sei statue incarnavano delle virtù. La connessione tra *ecclesia* ed *imperium* costituiva anche il tema della decorazione festiva all'interno del palazzo (fig. 3), la quale ovviamente fungeva da scenografia, almeno apparentemente tridimensionale, per la recitazione di una poesia a tre voci di Jacopo Sinibaldi, messa in musica da Flavio Carlo Lanciani. Una tenda, partendo dalla corona imperiale e dall'araldica dell'aquila bicipite, faceva intravedere il sole sorgente sopra il globo della terra. Accompagnato dalle personificazioni delle arti, il padre degli déi, Giove, presentava suo figlio neonato al papa, seduto sul trono a sinistra sotto un baldacchino. Questi era affiancato dalle allegorie della Religione (con le tavole della Legge di Mosè e candele), della fede (con cuore e crocifisso), così come la personificazione della *Clementia*, contenuta nel nome del papa (con l'agnello). Al rappresentante del massimo potere ecclesiastico con il medaglione della tiara papale veniva messo a confronto dall'altra parte del prospetto il rappresentante del massimo potere laico con un medaglione della corona imperiale: Leopoldo I era posto allo stesso modo sotto un baldacchino e accompagnato dai suoi due figli, affiancati dalle allegorie della *Fortitudo* (con la clava e la pelle di leone di Ercole) e della *Sapienza* (lancia di Minerva?), così come un dio del fiume, come personificazione del Danubio. Se il globo incarnava il potere globale dell'impero e della Casa d'Austria[13], il sole simbolizzava «il nuovo sole nascente Principe Infante». Fontana qui utilizzava un motivo che, quasi contemporaneamente, appariva su una medaglia che visualizzava l'entrata in carica di Clemente XI[14], e nel 1707 lo adattava anche per la decorazione funebre per il re portoghese, dove il tramonto sopra il globo ora simbolizzava la morte di Pietro II, così come «l'ampio Dominio della Corona di Portogallo»[15]. I due disegni a penna, tolti dalla relazione sulla festa del 1701, fanno parte del manoscritto *Istorico racconto fatto/a in Roma nella Casa dell'Ill*[ustrissi]*mo et ecc*[ellentissi]*mo Sign*[ore] *Conte Landgravio di Fustemberg con la dichiarazione della Facciata*[16]. Nel testo Carlo Fontana viene definito «Architetto maggiore del suo medesimo nome», così come «singolare Inventore» e si lodano «lo stupore e meraviglia maggiore» e l'«ingegno sublime» della sua opera. Siccome lì viene accentuato, che sia «mirabile, che l'Architetto diede l'Idea al Poeta, non il Poeta all'Architetto», sembra plausibile che questa relazione sulla festa fosse stata commissionata dallo stesso Fontana, ed eseguita da Francesco Posterla, perché lui, accademico e poeta, era attivo nel senso dell'autopromozione professionale del maestro ticinese almeno dal 1696[17]. La pacifica coesistenza del papa e dell'imperatore sulla scena mondiale, non sarebbe durata ancora molto e presto sarebbe subentrata una guerra di propaganda, perché durante la guerra di successione spagnola, le suddette decorazioni festive e le stampe grafiche dimostrarono l'appartenenza di un

edificio, la fedeltà di una persona o di una famiglia all'arciduca Carlo, oppure al suo rivale Filippo V[18]. Il lombardo Carlo Fontana era coinvolto direttamente nella tensione politica. Inizialmente forse in questo contesto cercava di fare competere i suoi committenti uno contro l'altro[19]. Perché, nonostante il suo giuramento di fedeltà agli Asburgo davanti al conte Lamberg, Fontana creò un progetto anche per la controparte. Due progetti dell'architetto per una decorazione festiva con il ritratto di Filippo V e il suo stemma mai realizzati, probabilmente sono correlati con la proclamazione o la festa di compleanno del re borbone avvenuto il 1 maggio 1701 a Napoli (fig. 4). Probabilmente anche il supplemento manoscritto «ma non si volse maj dare da me Fatte»[20] indica il coinvolgimento dell'architetto nelle tensioni politiche della guerra di successione spagnola. Poco dopo, l'architetto pontificio si decise a favore del partito della guerra asburgica. Quando nello stesso anno (il 1701), il principe Eugenio di Savoia, dopo la vittoria sui francesi, si preparava ad avanzare lungo il fiume Adice verso ovest, Fontana offrì all'ambasciatore di sostenere comunque le truppe imperiali. Così come l'ambasciatore espose nella sua lettera all'imperatore del 16 luglio, Fontana offrì delle piante topografiche precise di Milano: «Il Cavalier Fontana consegnò anche una carta geografica dello Stato di Milano, la quale si dice è molto esatta, con la richiesta di allegarla obbedientemente per la Sua Maestà l'Imperatore, offrendogli umilmente di nuovo il suo servizio. L'ambasciatore spagnolo recentemente lo convocò e domandò perché fosse ancora così austriaco; dato che adesso aveva un altro re, il quale avrebbe potuto concedere grazia più della Sua Maestà l'Imperatore. Lui gli rispose che era un austriaco e non nato come suddito borbonico e che, da ormai anziano, non voleva morire da spergiuratore; e pur stando in processo con la Maestà Imperiale, voleva comunque rimanere un vassallo fedele. L'ambasciatore gli chiese di quale processo si trattasse e lui rispose, che si trattava del litigio su chi di loro due era più austriaco, l'imperatore o lui stesso. L'ambasciatore sentendo questo rise e disse, che lo considerava un uomo onesto».
Quando la relazione fu spedita a Vienna, la pianta però fu dimenticata, come scrisse Lamberg una settimana dopo: «Chiedo umilmente alla Sua Maestà Imperiale di perdonare che otto giorni fa per errore della cancelleria fu dimenticato di spedire la mappa del ducato di Milano menzionata prima. Comunque, il Cavaliere Fontana intanto consegnò una mappa nuova la quale allego umilmente per la Sua Maestà Imperiale. Mi disse anche il menzionato Cavaliere Fontana, che l'ambasciatore spagnolo del luogo gli voleva dimostrare un affronto perché spedì una mappa simile di Milano al Principe Eugenio. Perciò chiede umilmente alla Sua Maestà Imperiale di concedergli la sua massima protezione imperiale per non essere esposto alle intenzioni malvagie e capriz dell'ambasciatore e di poter vivere senza alcuna derisione causata da esse». Il 23 luglio il conte Lamberg annotò nel suo diario che aveva spedito altre carte



5. *Manoscritto degli Onori di Carlo Fontana per l'Accademia, 1708; Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, Ms. 35A.*

geografiche di Fontana all'imperatore. Il 6 agosto l'ambasciatore mandò a Leopoldo I un rapporto di proseguimento nella causa Fontana: «Il Cavaliere Fontana continua con grande zelo a promuovere gli interessi della Sua Maestà Imperiale mandandomi una pianta delle fortezze milanesi dopo l'altra per rispedirle al Signor Principe Eugenio. Lui alcuni anni fa fu convocato lì dalla Spagna per realizzare le piante di tutte le fortezze; nessun'altro potrebbe allora avere una conoscenza della più attuale situazione. Perciò gli assicurai la grazia della Sua Maestà Imperiale e credo che sia opportuno se Sua Maestà mi permettesse di dimostrargli onore perché lui potrebbe essere ancora utile»[21]. Anche se ci fosse voluto ancora qualche anno per la riconquista di Milano da parte del principe Eugenio, l'architetto romano invece di ricevere mezzi finanziari e una posizione alla corte di Vienna, il 1 febbraio 1702, riuscì ad ottenere un decreto dell'imperatore con la nomina di intimo famigliare aulico, il quale fu copiato in un manoscritto destinato all'Accademia (fig. 5): Leopoldo I nominò Carlo Fontana, «*in Vaticano eques [...] ex nobile et antiqua Comensi familia*», per i meriti scientifici ed architettonici «Nobis, Sacroque Imperio et Auguste Domus nostre [...] in Aulam nostram Cesaream familiarem» con tutti «privilegiis, libertatibus, immunitatibus, exemptionibus, honoribus, [...] dignitatibus, preeminentiis et prerogativii [...]» (fig. 6). Con il simbolo della protezione imperiale, Fontana – come gli ambasciatori e familiari aristocratici romani pro-asburgici – ottenne la legitti-

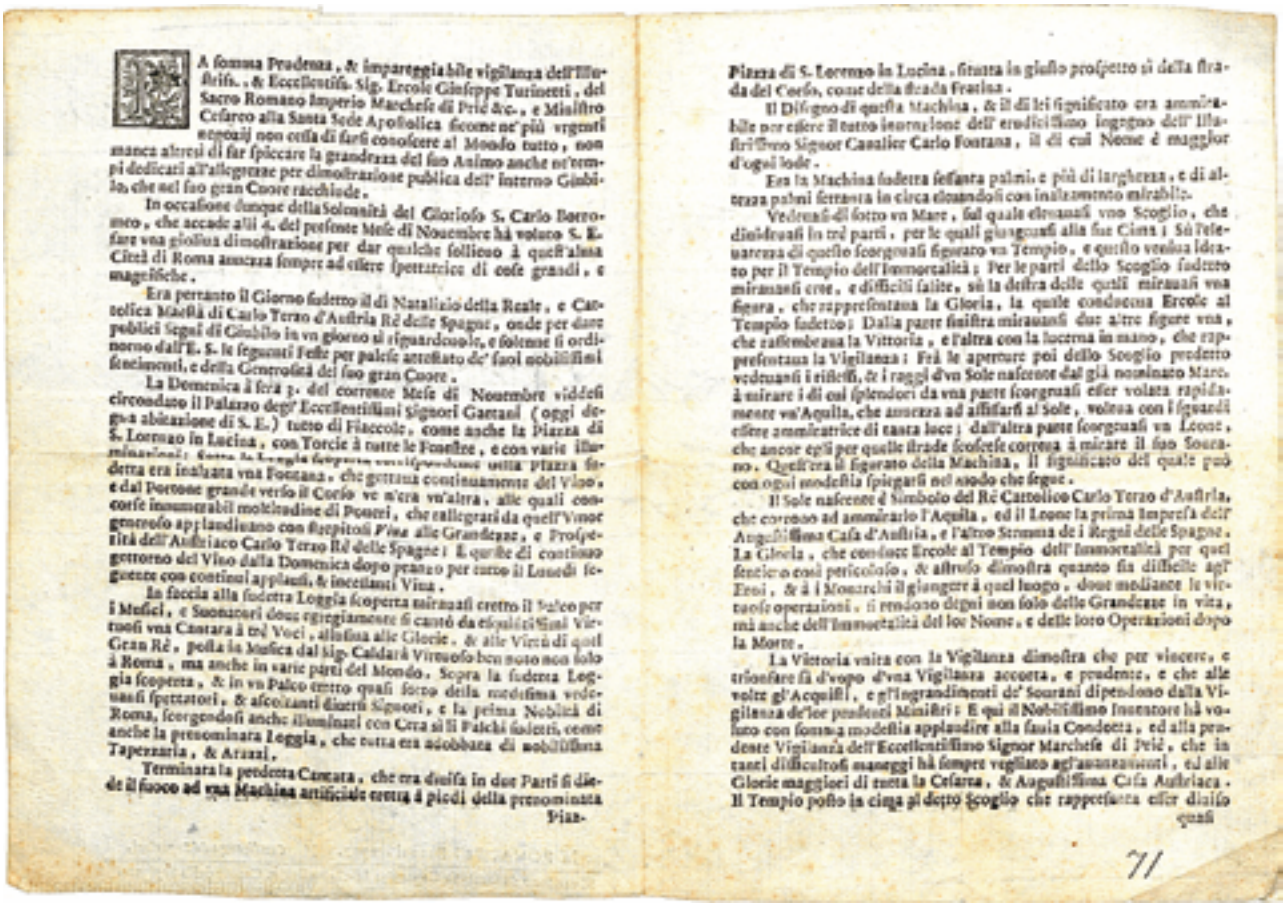


6. Copia del decreto familiaris *di Leopoldo I per Carlo Fontana, 1702, prima e ultima pagina del manoscritto dell'Accademia, fol. 13r e 14v; Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico,Ms. 35A*

mazione di mostrare il «nostro Cesareo Symbolo quod sibi honori, et ornamento sit»[22]. Lo stemma consegnato in quei tempi, di una «Fontana Imperiale», quindi di un'aquila bicipite sopra una fontana è tramandato in un disegno di Fontana[23]. In una lettera senza data, probabilmente scritta nel 1702, il monsignore Francesco Carlo Giuseppe di Kaunitz, a quei tempi auditore imperiale della Rota Romana e futuro vescovo di Lubiana, riferisce a suo padre, il vice cancelliere imperiale e segnatore del decreto imperiale Domenico Andrea conte di Kaunitz, che Fontana ovviamente ancora non aveva rinunciato alle sue ambizioni riguardo a Vienna. Inoltre viene riferito che Fontana veniva trattato come il "successore" del suo alunno (!) Domenico Martinelli[24]: «Gentile Signor Padre. Ho parlato con il Signor Ambasciatore in causa del Cavaliere Fontana e lui mi ha assicurato, che avrebbe scritto al Principe Eugenio; volevo che un virtuoso così grande entrasse in servizio alla corte imperiale. Sono desolato che il Martinelli stia tanto male di salute; quest'uomo non riesce a vivere che a Roma, dove trova piacere in edifici e pitture». Dalla lettera del 1 luglio emerge che il diploma imperiale arrivò a Roma e fu consegnato a Fontana da monsignor Kaunitz: «Il Corriere a parte una lettera di Vostra Altezza mi ha consegnato anche il diploma per il Cavaliere Fontana. Questo stesso ho già dato a suddetto Cavaliere per il quale fu una gioia indicibile». Il giorno dopo il giovane Kaunitz informò suo padre, che aveva parlato un'altra volta di Fontana con il conte Lamberg e che egli avrebbe informato anche l'imperatore: «Ho parlato con la Sua Eccellenza, il Signor Ambasciatore a proposito del Cavaliere Fontana; lui mi ha detto che scriverà a Vostra Altezza, perché lo riferisca alla Sua Maestà e ha notato, che in altra occasione Sua Maestà ha dimostrato buona intenzione per il Cavaliere»[25]. Dalla lettera del segretario Gradler del 12 agosto 1702 al vice cancelliere, scopriamo che Carlo Fontana, naturalmente, dovette pagare per il suo diploma: «Nella tassa di 99 fiorini 30 kreuzer, la quale ho da richiedere al Signor Cavaliere Fontana sono stati calcolati 2 fiorini per lo scudo; sono quindi 79 scudi 25 baiocchi; però perché gli Italiani/cambiatori (?) di qui sono considerati sui remi […], ci sarà una addito del 19 percento, perciò erano da chiedere al Signor C. Fontana per i 99 fiorini 30 kreuzer in valuta locale in bona conscientia non più di 70 scudi e 50 baiocchi, i quali mi ha anche promesso di pagare e che non mancherò di prendere finalmente in consegna»[26]. Anche l'ambasciatore Lamberg rimase ancora in contatto con Fontana. Così il conte riferì all'imperatore nel febbraio 1703, che il Vaticano stesse in buone condizioni dopo il terremoto, «come mi disse il Cavaliere Fontana». Nel novembre di quell'anno Lamberg annotò che Fontana, «il quale esercita qui come primo architetto», gli aveva riferito che in occasione di un rilevamento della città a Roma aveva contato 22.000 case, di cui non meno di 14.000 erano in possesso del clero. Nel febbraio del 1704 l'ambasciatore scrive a Vienna, che l'esecuzione delle

scuderie papali «progettate dal cavaliere Fontana» era stata decisa dalla Curia ed il 16 ottobre dello stesso anno l'ambasciatore fu accompagnato privatamente dall'architetto al cantiere, dove si voleva alzare la Colonna Antonina[27]. Carlo Fontana e la sua bottega lavoravano però anche dopo il richiamo del conte Lamberg da Roma, nell'estate del 1705 per il *Castrum doloris* di Leopoldo I. Dopo la morte dell'imperatore, la Congregazione della chiesa nazionale tedesca di Santa Maria dell'Anima in una riunione che ebbe luogo il 30 giugno, decise che il loro architetto di casa «exhibeat graficam» per il *Castrum doloris* e lo incaricò l'8 luglio dell'esecuzione. Per le festività della commemorazione, il 19 dicembre 1705 tutta la chiesa era ornata magnificamente. La «pomposa machina architettato dal cavalier Fontana[,] un superbo apparato funebre» (Giornale del pontificato) che arrivava fino al soffitto e sputava delle nuvole di fumo attraverso otto cannoni di incenso, fece venire persino il papa in chiesa[28]. Mentre il progetto complessivo e numerosi studi dettagliati sono rimasti intatti a Londra e Windsor[29], da chi scrive è stato riscoperto il primo disegno di progetto nell'archivio dell'Anima[30] (fig. 7). Anche il progetto originario costituiva una parafrasi del ciborio di Bernini di San Pietro e sostituiva le sue colonne tortili con quattro rotonde "*metae*" con dei bassorilievi a spirale perché, secondo un commento di Fontana, gli Asburgo derivavano dalla famiglia romana del Ancius. Le aquile sono sormontate dal baldacchino, non più convesso ma concavo, quasi come sospeso. In vista frontale il *Castrum doloris* con sarcofago, le corone posate sopra, l'«Augustissima effigie di Leopoldo» in forma di un medaglione sospeso sopra e le colonne laterali comunque corrispondono anche alla tomba per la regina Cristina di Svezia a San Pietro, che dal 1697 al 1702 fu eretta secondo i piani di Fontana. Il primo disegno del *Castrum doloris* differisce dalla versione realizzata, principalmente, per le piramidi rotonde un po' più sottili e per una minore consistenza del drappeggio tessile nel medaglione effigiato. Solo nella seconda fase della progettazione furono aggiunte delle bandiere, così come la «Imperial Corona» in cima al baldacchino e le bandiere laterali, che ora erano portate dai putti. Il disegno a penna e inchiostro acquarellato, più sottilmente proporzionato, era sin dall'inizio pensato per una pubblicazione e, come anche il modello dell'incisione del *Castrum doloris* realizzato, non fu più eseguito da Fontana stesso, perché in quei tempi non era più un attivo disegnatore a causa della gotta[31]. Il disegno fu eseguito e firmato dal pittore Pietro Rasina, originario dell'Italia settentrionale. Egli finora era noto soltanto per le sue pitture in San Clemente[32], così come per la realizzazione di quattro finti rilievi del sarcofago per il *Castrum doloris* di Don Pedro (secondo le indicazioni di Fontana) e per i rispettivi modelli di incisione per lo scritto commemorativo del 1707[33]. Anche nel 1705 l'efficacia della decorazione effimera fu potenziata dall'uscita

A sinistra, dall'alto: 7. *P. Rasina (dopo C. Fontana), prima invenzione per il* Castrum doloris *di Leopoldo I, disegno acquarellato, 1705, Roma, Archivio di Santa Maria dell'Anima.*
In basso: 8. *F. Posterla, descrizione del* Castrum doloris *per Leopoldo I, manoscritto, 1705, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Sammlung von Handschriften und alten Drucken.*



LA somma Prudenza, & impareggiabile vigilanza dell'Illustriss., & Eccellentiss. Sig. Ercole Giuseppe Turinetti, del Sacro Romano Imperio Marchese di Priè &c., e Ministro Cesareo alla Santa Sede Apostolica fecone ne' più vrgenti negotij non cessa di farsi conoscere al Mondo tutto, non manca altresì di far spiccare la grandezza del suo Animo anche ne' tempi dedicati all'allegrezze per dimostrazione publica dell' interno Giubilo, che nel suo gran Cuore racchiude.

In occasione dunque della Solennità del Glorioso S. Carlo Borromeo, che accade alli 4. del presente Mese di Nouembre hà voluto S. E. fare vna giosiua dimostratione per dar qualche sollieuo à quell'alma Città di Roma ancora sempre ad essere spettatrice di cose grandi, e magnifiche.

Era pertanto il Giorno sudetto il di Natalizio della Reale, e Cattolica Maestà di Carlo Terzo d'Austria Rè delle Spagne, onde per dare publici Segni di Giubilo in vn giorno sì riguardeuole, e solenne si ordinorno dall'E. S. le seguenti Feste per palesie attestato de' suoi nobilissimi sentimenti, e della Generosità del suo gran Cuore.

La Domenica à sera 3. del corrente Mese di Nouembre videsi circondare il Palazzo degl' Eccellentissimi Signori Gaetani (oggi degna abitazione di S. E.) tutto di Fiaccole, come anche la Piazza di S. Lorenzo in Lucina, con Torcie à tutte le Fenestre, e con varie illuminationi; sotto la Loggia scoperta verso la piazza sudetta era inalzata vna Fontana, che gettaua continuamente del Vino, e dal Portone grande verso il Corso ve n'era vn'altra, alle quali concorse innumerabil moltitudine di Popoli, che allegrati da quell'Vino generoso applaudiuano con stupitoli *Viua* alle Grandezze, e Prosperità dell'Augustissimo Carlo Terzo Rè delle Spagne: E quelle di continuo gettorno del Vino dalla Domenica dopo pranzo per tutto il Lunedì seguente con continui applausi, & incessanti Viua.

In faccia alla sudetta Loggia scoperta miravasi eretto il Palco per i Musici, e Suonatori doue egregiamente si cantò da eccellentissimi Virtuosi vna Cantata à trè Voci, alusiua alle Glorie, & alle Virtù di quel Gran Rè, posta la Musica dal sig. Caldarà Virtuoso ben noto non solo à Roma, ma anche in varie parti del Mondo. Sopra la sudetta Loggia scoperta, & in vn Palco eretto quasi sopra della medesima vedeuansi spettatori, & ascoltanti diuersi Signori, e la prima Nobiltà di Roma, scorgendosi anche illuminati con Cera sì li Palchi sudetti, come anche la prenominata Loggia, che tutta era adobbata di nobilissima Tapezzaria, & Arazzi.

Terminata la perdetta Cantata, che era diuisa in due Parti si diede il fuoco ad vna Machina artificiale eretta à piedi della prenominata Pia-

Piazza di S. Lorenzo in Lucina, situata in giusto prospetto sì della strada del Corso, come della strada Frattina.

Il Disegno di questa Machina, & il di lei significato era ammirabile per essere il tutto inuenzione dell' eruditissimo Ingegno dell' Illustrissimo Signor Caualier Carlo Fontana, il di cui Nome è maggior d'ogni lode.

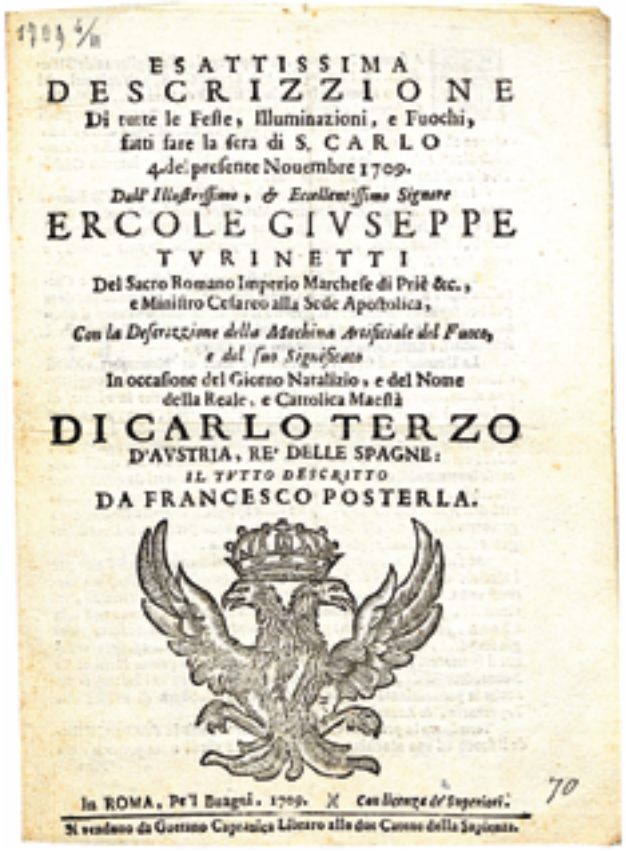
Era la Machina sudetta sessanta palmi, e più di larghezza, e di altezza palmi settanta in circa elcuandosi con inalzamento mirabile.

Vedeuasi di sotto vn Mare, sul quale elevauasi vno Scoglio, che diuideuasi in trè parti, per le quali giungeuasi alla sua Cima; Sù l'eleuatezza di questo scorgeuasi figurato vn Tempio, e questo vedeua ideato per il Tempio dell'Immortalità; Per le parti dello Scoglio sudetto miranasi erte, e difficili salite, sù la destra delle quali miranasi vna figura, che rappresentaua la Gloria, la quale conduceua Ercole al Tempio sudetto: Dalla parte sinistra miranasi due altre figure vna, che rassembraua la Vittoria, e l'altra con la lucerna in mano, che rappresentaua la Vigilanza: Frà le aperture poi dello Scoglio predetto vedeuansi i riflessi, & i raggi d'vn Sole nascente dal già nominato Mare, à mirare i di cui splendori da vna parte scorgeuasi esser volata rapidamente vn'Aquila, che ameuza ad affissarsi al Sole, volenza con i sguardi essere ammiratrice di tanta luce; dall'altra parte scorgeuasi vn Leone, che ancor egli per quelle strade scoscese correua à mirare il suo Sourano. Quest'era il figurato della Machina, il significato del quale giù con ogni modestia spiegarsi nel modo che segue.

Il Sole nascente è Simbolo del Rè Cattolico Carlo Terzo d'Austria, che corrono ad ammirarlo l'Aquila, ed il Leone la prima Impresa dell' Augustissima Casa d'Austria, e l'altro Stemma de i Regni delle Spagne. La Gloria, che conduce Ercole al Tempio dell' Immortalità per quel sentiero così pericoloso, & affruso dimostra quanto sia difficile agl' Eroi, & à i Monarchi il giungere à quel luogo, doue mediante le virtuose operazioni, si rendono degni non solo delle Grandezze in vita, mà anche dell'Immortalità del lor Nome, e delle loro Operazioni dopo la Morte.

La Vittoria vnita con la Vigilanza dimostra che per vincere, e trionfare fà d'vopo d'vna Vigilanza accorta, e prudente, e che alle volte gl'Acquisti, e gl'ingrandimenti de' Sourani dipendono dalla Vigilanza de' lor prudenti Ministri: E qui il Nobilissimo Inuentore hà voluto con somma modestia applaudire alla sauia Condotta, ed alla prudente Vigilanza dell'Eccellentissimo Signor Marchese di Priè, che in tanti difficultosi maneggi hà sempre vegliato agl'auuanzamenti, ed alle Glorie maggiori di tutta la Cesarea, & Augustissima Casa Austriaca. Il Tempio posto in cima al detto Scoglio che rappresenta esser diuiso quasi

71



1709 9/11

ESATTISSIMA
DESCRIZZIONE
Di tutte le Feste, Illuminazioni, e Fuochi,
fatti fare la sera di S. CARLO
4. del presente Nouembre 1709.
Dall' Illustrissimo, & Eccellentissimo Signore
ERCOLE GIVSEPPE
TVRINETTI
Del Sacro Romano Imperio Marchese di Priè &c.,
e Ministro Cesareo alla Sede Apostolica,
Con la Descrizzione della Machina Artificiale del Fuoco,
e del suo Significato
In occasione del Giorno Natalizio, e del Nome
della Reale, e Cattolica Maestà
DI CARLO TERZO
D'AVSTRIA, RE' DELLE SPAGNE:
IL TVTTO DESCRITTO
DA FRANCESCO POSTERLA.

In ROMA, Per I Buagni. 1709. *Con licenza de' Superiori.*

70

In questa pagina: 9. *F. Posterla, descrizione della festa in onore dell'arciduca Carlo, 1709, Wien, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Rom Varia 21 (ad 4.XI.1709).*

di un proprio opuscolo *Istorica, e veridica relazione della Mole funebre* e conservato per la posterità. Già nel sottotitolo veniva fatto riferimento alla descrizione dettagliata dell'architettura del *Castrum doloris*, alla sua iconografia e alle sue iscrizioni: «Con Disegno, Disposizione, & Invenzione dell'Illustrissimo Sig. Cavalier Carlo Fontana Architetto, & Ingegnero Pontificio, e di Sua Maestà Cesarea, con la spiegazione di tutto il figurato, con i Motti, e con le Inscrizzioni, e con quanto di artificioso, e di mirabile osservavasi nella detta Machina lugubre». Il testo fu scritto dallo scrittore d'arte Francesco Posterla[34], che dal 1696 in poi cooperava sempre più strettamente con Fontana e che nel 1705 scrisse anche le iscrizioni del *Castrum doloris* per le quali fu pagato con 45 scudi dalla Congregazione dell'Anima[35]. Posterla fungeva non solo nelle guide di città *Roma Sacra e Moderna* e *Nuovo Studio di Pittura, Scoltura et Architttura Nelle Chiese di Roma* pubblicate nel 1707 e 1708, come una sorta di *Ghostwriter* dell'attività edilizia di Fontana, ma sembra essere stato anche uno scrivano per incarico diplomatico[36]. Nell'orbita dell'autopromozione professionale del maestro ticinese, nel 1705 Posterla da un lato sottolineava la diretta ispirazione del *Castrum doloris* di Leopoldo I ai modelli romani, così come le «magnanime idee» e «spiritose Inventioni» di Fontana, dall'altro riconosceva

10. *P. Rasina, dopo C. Fontana o F. Poletti, prima invenzione per il* Castrum doloris *di Giuseppe I, disegno acquarellato, 1712, Roma, Archivio di Santa Maria dell'Anima.*

che la generosità della congregazione come committente e la «sublimità dell'Inventione» dell'architetto corrispondevano alla «Grandezza» e «Maestà» dell'imperatore[37]. Anche se si trattava di consueti *clichè* del panegirico barocco, questi comunque corrispondevano alle consuetudini cerimoniali che partivano dal presupposto che il rango di un sovrano e la sua rappresentazione fossero di corrispondente valore[38]. Su ordine di Fontana fu spedita una descrizione del *Castrum doloris* «in caractere cancellaresco» e «con frontespitio in penna» all'imperatore Giuseppe I[39]. Questo manoscritto con il frontespizio eseguito a penna in oro è stato conservato a Vienna (fig. 8). Il testo corrisponde alla versione stampata e allo stesso modo sottolinea che con la «inusitata invenzione con somma gloria del Signore Cavaliero Carlo Fontana, una grandezza et una maestà non mai ne tempi passati in con/vero/simili occasioni vedusa», fu creata[40]. La cerimonia funebre, infatti, propagandisticamente fu un successo, ma costò quasi 4000 scudi[41]. Siccome anche il conte di Lamberg non potè più pagare con i suoi fondi privati, l'amministrazione della chiesa dovette alienare una parte del suo patrimonio[42]. Anche nel 1709 si presenta la possibilità di una collaborazione tra i politici e l'architetto. Il successore di Lamberg come ambasciatore imperiale, Ercole Giuseppe Ludovico Turinetti Marchese di Prié, il 4 novembre dello stesso anno, in occasione del compleanno ed onomastico del re spagnolo Carlo III, organizzò una festa nella sua residenza per la quale Carlo Fontana realizzò la decorazione festiva in piazza di San Lorenzo. *L'Esattissima descrizzione di tutte le feste* […] *con la descrizzione della machina artificiale del fuoco, e del suo significato* viene di nuovo fornita da Francesco Posterla e fu inviata anche a Vienna (fig. 9)[43]. Le decorazioni dei fuochi d'artificio illustrano Ercole in cammino per il tempio dell'immortalità ed l'ormai noto motivo del sole sorgente sopra il mare come simbolo del dominio dell'arciduca Carlo in veste di re della Spagna[44]. Quando nel 1711, dopo la morte di Giuseppe I gli amministratori dell'Anima esitarono a concedersi spese troppo elevate, arrivò una lettera di rimprovero da parte della vedova dell'imperatore nella quale si lamentava del fatto che si preferiva l'economia all' «amore per il principe e l'onore nazionale tedesco» e ci si faceva superare dai francesi con le esequie per il Dauphin. Solo quando l'imperatore Carlo VI, tramite l'ambasciatore Turinetti, ordinò una celebrazione funebre per il suo predecessore e promise di sostenere la metà dei costi, la congregazione cambiò idea. La decorazione festiva per la celebrazione, dal 23 al 25 maggio 1712, che glorificò le virtù del defunto e con le allegorie dei quattro continenti fece riferimento al potere universale dell'impero e al patrimonio globale della «Casa de Austria»[45], finora era nota solo per i disegni di dettaglio conservati in Inghilterra[46]. Le personificazioni dei continenti comunque non corrispondono al disegno dell'apparato trovato nell'archivio[47] (fig. 10); così l'*Africa* del disegno nel lascito di Fontana a Windsor porta un elefante in testa, mentre nella versione completa l'elefante appare accanto alla figura femminile. Questo potrebbe essere un indizio che anche questo disegno dell'Anima era solo un primo abbozzo per la congregazione. Nell'*Esatta relazione del funebre catafalco inalzato nell'Imperial Chiesa della Vergine Santissima dell'Anima*, lo scrittore Rinaldo Giangi Vittori citò comunque Ferdinando Poletti, «romano architetto, allievo di Cesare Corvara di fel. mem. insigne architetto di detta Imperial Chiesa» come l'autore del «disegno, disposizione & invenzione», come pure dell'esecuzione dell'«apparato». Inoltre Poletti era anche il responsabile per la contabilità delle spese[48]. Siccome Fontana fu segnalato dalla Congregazione lo stesso 7 novembre 1711 come il probabile commissionario dell'apparato funebre e Poletti fu nominato «coadiutor cum futura successione domini equitis Fontana in munere architecti huius venerabilis ecclesiae» solo dopo la festa, cioè il 20 luglio 1712[49], mi sembra probabile che il celebre architetto ticinese abbia almeno predeterminato la concezione di base del *Castrum doloris*. Il che sembra probabile perché la veduta generale è stata realizzata anche da Pietro Rasina e corrisponde stilisticamente al progetto per Leopoldo I. Tuttavia risulta evidente che il *Castrum doloris* è stato realizzato in modo più scultoreo e meno architettonico del modello per Leopoldo I, anche se la struttura di base è di nuovo conforme a un altare a baldacchino. Le monumentali figure sedute, corrispondenti all'allegoria dei quattro continenti con gli animali a loro attribuiti, prendevano il posto delle quattro "*metae*", e al posto del tradizionale

baldacchino ora si inarca un'enorme corona imperiale sopra un catafalco di maggiore dimensione rispetto al progetto precedente. La sommità della cappella funebre o del baldacchino costituita da una corona araldica a Roma aveva già una lunga tradizione da Innocenzo X nel 1655, da Filippo IV della Spagna nel 1665, da Cristina di Svezia nel 1689 fino a Giacomo II d'Inghilterra nel 1701[50]. Fontana stesso, per la prima volta nel 1674, aveva realizzato una corona sospesa nel ciborio per l'altare maggiore di Santa Maria in Traspontina e adottato nel 1707 per il catafalco del re Pedro II[51]. Negli esempi del 1701 e del 1707 si trattava ancora di una forma a corona prettamente decorativa. Solo nel 1712 la corona sospesa e il baldacchino tessile dell'apparato funebre portoghese furono combinati con la corona imperiale araldica, come Fontana già aveva anticipato nelle decorazioni di scena per il langravio. Poiché nel 1712 furono ornate anche le pareti con statue, bassorilievi, angioletti e candelabri, i costi complessivi questa volta ammontavano a quasi 9500 scudi, di cui 904,50 scudi solo per il pittore Pietro Rasina! Siccome l'imperatore per l'emergenza finanziaria non riuscì a mantenere la sua promessa di prendersi la metà delle spese, la dirigenza ecclesiastica nel 1713 si vide costretta a bloccare la consegna dell'intera elemosina ordinaria ed extraordinaria sia per i residenti che per i pellegrini per la durata di un anno intero. Quando sempre più creditori chiesero il loro denaro, l'Anima dovette addirittura chiudere l'ospizio dei pellegrini e l'emergenza finanziaria perdurò ancora per diversi anni[52].

Traduzione di Martina Mitsch e Giambattista Baldari

Note

1 H. Hager, *Carlo Fontana*, in *Storia dell'Architettura Italiana. Il Seicento*, a cura di A. Scotti Tosini, Milano 2003, pp. 238-261; S. Sturm, *Fontana, Carlo*, in *Allgemeines Künstlerlexikon* vol. 42, München 2004, pp. 135-142; Id., *Carlo Fontana* in *Studi sui Fontana. Una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco*, a cura di M. Fagiolo e G. Bonaccorso, Roma 2008, pp. 432-438: 437.

2 H. Karner, *Ein Hofstallgebäude als Projekt von Carlo Fontana*, in *Die Wiener Hofburg 1521-1705*, a cura di H. Karner, Wien 2014, pp. 288-293.

3 C. Fontana, *Utilissimo trattato dell'acque correnti (Roma 1696)*, a cura di H. Hager, Roma 2001.

4 Grazie alle sue decorazioni festive per la chiesa nazionale portoghese, Fontana fu citato nello scritto commemorativo sul *Castrum doloris* nel 1707 di «havere esercitata per molti anni la carica di Architetto Reggio».

5 A. Braham-H. Hager, *Carlo Fontana. The Drawings at Windsor Castle*, London 1977, pp. 112-122; P. Portoghesi, *Gian Lorenzo Bernini e Carlo Fontana a Montecitorio*, in *Palazzo di Montecitorio. Il palazzo barocco*, a cura di P. Portoghesi e R.C. Mazzantini, Milano 2009, pp. 9-39.

6 Per il testo originale del diario di Lamberg si veda: F. Polleross, *Die Kunst der Diplomatie. Auf den Spuren des kaiserlichen Botschafters Leopold Joseph Graf von Lamberg (1653-1706)*, Petersber 2010, pp. 435-436. Per quanto non direttamente giustificato nel seguito del saggio si fa riferimento al summenzionato diario.

7 E. Garms-Cornides, *Scene e attori della rappresentazione imperiale a Roma nell'ultimo Seicento, in La Corte di Roma tra Cinque e Seicento. "Teatro" della politica europea,* a cura di G. Signorotto e M.A. Visceglia, Roma 1998, pp. 509-535; R. Smíšek, *Anton Florian von Liechtenstein und Rom. Selbstpräsentation eines kaiserlichen Gesandten zum Ausgang des 17. Jahrhunderts*, in *Das Fürstenhaus Liechtenstein in der Geschichte der Länder der böhmischen Krone*, a cura di M. Vařeka e A. Zářický, Ostrava-Vaduz 2013, pp. 197-212.

8 All'uopo si veda il contributo di Pavel Kalina in questo volume.

9 Per il testo originale si veda: Polleross, *Die Kunst der Diplomatie*, cit., pp. 437-438, ill. 423.

10 E. Mauerer, *Südwestdeutscher Reichsadel im 17. und 18. Jahrhundert. Geld, Reputation, Karriere. Das Haus Fürstenberg*, Göttingen 2001, pp. 107-119, 148-172; *Die Bischöfe des Heiligen Römischen Reiches 1648 bis 1803. Ein biographisches Lexikon*, a cura di E. Gatz, Berlin 1990, pp. 140-141.

11 *Corpus delle feste a Roma*, 2 voll., Roma 1997, II, *Il Settecento e l'Ottocento*, a cura di M. Fagiolo, p. 3.

12 Per la simbolica dei quattro continenti nell'iconografia asburgica: F. Polleross, *"Sol Austriacus" und "Roi Soleil". Amerika in den Auseinandersetzungen der europäischen Mächte*, in *Federschmuck und Kaiserkrone. Das barocke Amerikabild in den habsburgischen Ländern*, a cura di F. Polleroß, Ch.F. Laferl e A. Sommer-Mathis, Wien 1992, pp. 54-84.

13 Per la simbolica del globo nell'iconografia asburgica: F. Polleross, *"Austriae Est Imperare Orbi Universo". Der Globus als Herrschaftssymbol der Habsburger*, in *1492-1992: Spanien, Österreich und Iberoamerika*, a cura di W. Krömer, Innsbruck 1993, pp. 35-50.

14 Cfr. G. Buder, *Leben und Thaten des klugen und berühmten Pabsts Clementis des Eilfften*, Frankfurt 1720.

15 [F. Posterla,] *Funerale celebrato nella chiesa di Santo Antonio della Nazione Portoghese in Roma per la morte del Ré di Portogallo Don Pietro Secondo l'Anno MDCCVII*, Roma 1707.

16 Firenze, Biblioteca Laurenziana, Ms. Ashburnham 1280.

17 G. Bonaccorso, *L'architetto e le collaborazioni letterarie: Carlo Fontana, Francesco Posterla e Carlo Vespignani*, in *Studi sui Fontana*, cit., pp. 141-170.

18 Per la guerra delle immagini si veda: *La pérdida de Europa. La guerra de Succesión por la Monarquía de España*, a cura di A. Álvarez-Ossorio, B.J. García García e V. León, Madrid 2007; Polleross, *Die Kunst der Diplomatie*, cit., pp. 373-412.

19 Per Fontana "constant struggle to obtain commissions" e l'importanza delle relazioni politiche cfr. W. Eisler, *Carlo Fontana and the Maestranze of the Mendrisiotto in Rome*, in *Studi sui Fontana*, cit., pp. 355-384: 380-382 e il contributo di Andrea Spiriti in questo volume.

20 L. Griendl, *Carlo Fontanas Sammelbuch in der Leipziger Stadtbibliothek*, tesi di dottorato, Graz 1925, p. 124, ill. 57.

21 Per il testo originale delle lettere e del diario di Lamberg, si veda: Polleross, *Die Kunst der Diplomatie*, cit., pp. 438-439.

22 Cfr. *Per l'archivio della Accademia di SS. Pit. Scul. Archit. in S. Luca di Roma P. Carlo Cavaglier Fontana (Copie di diplomi honorifici) 30 novembre 1708*: Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, Ms. 35A, foll. 13r-14v.

23 Braham-Hager, *Carlo Fontana*, cit., n. 449, ill. 373.

24 Martinelli lavorò prima del 1705 per il conte di Kaunitz: H. Lorenz, *Domenico Martinelli. Ein italienischer Barockarchitekt in Mitteleuropa*, in *Domenico Martinelli. Genie der Barockarchitektur*, Město Rousínov 2006, pp. 75-85.

25 Lettere di Francesco Carolo di Kaunitz al padre nell'archivio della famiglia; per l'informazione ringrazio Gernot Mayer: Brno, Moravský zemský archiv (Mza), Fond G 436 Rodinný archiv Kounicu, Karton 208, Inv. 2562: Foll. 97-98, s.d. («Gnädiger herr Vatter. Ich habe mit dem herrn bottschafter wegen des Cavaglier Fontana geredet undt er mir zugesagt daß er dem Printz Eugenio schreiben werde, Ich wolte das ein so grosser Virtuos in kayl. dienst kommete, Es ist mir wohl leidt das d[er] Martinelli eine so schlechte gesundheit hat, der Mensch kann nicht leben ausser in Rom, alwo er in gebeyen undt gemahl seine Vergnigung findet»); Foll. 171-174, Roma 1.VII. [o.J.] («Der Courier hat mit nebst einem brieff von Euer gnaden auch das diploma vor den Cavagliere Fontana uberbracht. Ich habe das selbe schon besagten Cavagliere geben, welcher davor ein unausprechliche

freidt gehabt hat […]»); Foll. 175-176, Roma 2.VII.[o.J.] («Ich habe mit Ihr Excl. H. bottschaffter von wegen des Cavaglier Fontana geredet; er hat mir gesagt daß er Eure gnaden schreiben werde, damit sie es Ihr Mayt. vortragen undt zugleich gemacht, daß in anderer occassion Ihr Mayt. guthe Intention vor besagten Cavaglier gezeigt habe»).

26 Lettera del segretario Gradler, Roma 12.VIII.1702: Brno, Mza, Fond G 436 Rodinný archiv Kounicu, Karton 272, Inv. 2443, Foll. 69-70 («Die Taxa pro 99 fl. 30 X. so von Hrn. Cavaliere Fontana einzufordern habe, ich also vor 2 fl. den Scudo gerechnet, traget aus 79 Scudi 25 baiochi; weillen aber die alhiesigen Welschen [?] auf remi[...] gelten, wehrden […] 19 procento aufgeben, dahero wahre von Hrn C. Fontana vor die 99 fl. 30 X. in hiesiger Valuta nicht mehr, dan 70 Scudi undt 50 baiochi in bona Conscientia zu fordern, weliche er mihr auch auszuzahlen versprochen undt ich soliche endlich in Empfang zu nehmen nicht ermangeln werde»).

27 Polleross, *Die Kunst der Diplomatie*, cit., pp. 439-440, 474-475.

28 Cfr. *Corpus delle feste*, cit., II, *Il Settecento e l'Ottocento*, a cura di M. Fagiolo, pp. 19-20; R. Heyink, *Fest und Musik als Mittel kaiserlicher Machtpolitik. Das Haus Habsburg und die deutsche Nationalkirche in Rom S. Maria dell'Anima*, Tutzing 2010, pp. 249-258.

29 A. Braham, *Funeral Decorations in Early Eighteenth Century Rome*, London 1975, pp. 8-14; Braham-Hager, *Carlo Fontana*, cit., pp. 89-97; P. Ward-Jackson, *Italian Drawings,* 2 voll., London 1979-1980, II (1980), *17th-18th century*, pp. 138-141.

30 Polleross, *Die Kunst der Diplomatie*, cit., pp. 442-445, ill. 429.

31 E. Kieven, *Die römische Architekturzeichnung im 17. und 18. Jahrhundert. Ihre Entwicklung und Ästhetik, Habilitationsschrift der Universität Augsburg*, Ms. Augsburg, 1991, pp. 281-282.

32 J. Gilmartin, *The Paintings Commissioned by Pope Clement XI for the Basilica of San Clemente in Rome*, «The Burlington Magazine», 116, 1974, pp. 304-312: 305; M.B. Guerrieri Borsoi, *Il restauro della Basilica di San Clemente a Roma promosso da Clemente XI*, in *Papa Albani e le arti a Urbino e a Roma 1700-1721*, a cura di G. Cucco, Venezia 2000, pp. 110-115: 113.

33 Posterla, *Funerale celebrato*, cit., tavv. IX et X; P. Ferraris, *I funebri regali in S. Antonio dei Portoghesi: due schede,* in *Giovanni di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*, a cura di S. Vasco Rocca e G. Borghini, Roma 1995, pp. 263-274: 271-272.

34 Bonaccorso, *L'architetto e le collaborazioni,* cit., pp. 144-151.

35 Heyink, *Fest und Musik*, cit., p. 255.

36 A. Caldana, *Le guide di Roma. Ludwig Schudt e la sua bibliografia. Lettura critica e Catalogo ragionato*, Roma 2003, pp. 61, 133; Bonaccorso, *L'architetto e le collaborazioni,* cit., pp. 157-159.

37 Per la riproduzione del testo di Posterla si veda anche: F. Valesio, *Diario di Roma,* a cura di G. Scano, 6 voll., Milano 1977-1979, III (1978), pp. 514-516.

38 F. Polleross, *Docent et Delectant. Architektur und Rhetorik am Beispiel von Johann Bernhard Fischer von Erlach*, «Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte», 49, 1996, pp. 165-206: 166-176.

39 Heyink, *Fest und Musik*, cit., p. 255.

40 *Istorica Descrita Della Mole Funebre fatta in alzaro in occasione delle solenni Esequie nell'Imperial Chiesa della Madonna Sma dell'Anima Dall'Illustrissima Congregatione dell'inclinito nazione Germana Con disegno, disposizione et inventione del Signor Cavalier Carlo Fontana Architetto et Ingegniero Pont. e di S. Mtá Cesarea. Il tutto descritto dal Signor Francesco Posterla*, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, *Cod.* 3113.

41 Heyink, *Fest und Musik*, cit., pp. 482-483.

42 Fontana ha ricevuto delle lettere di ringraziamento anche dall'imperatrice Eleonora Magdalena il 4 ottobre 1707 e il I gennaio 1708. Le lettere sono trascritte nel manoscritto dell'Accademia di San Luca, foll. 19, 23r-24v.

43 *Esattissima descrizzione di tutte le feste, illuminazioni, e fuochi. Fatti fare la sera di S. Carlo 4.del presente Novembre 1709 dall'illustrissimo & eccellentissimo signor Ercole Giuseppe Turinetti del Sacro Romano Imperio marchese di Prié &c., e ministro cesareo alla Sede apostolica, con la descrizzione della machina artificiale del fuoco, e del suo significato, in occasione del giorno natalizio, e del nome della reale, e cattolica maestà di Carlo Terzo d'Austria, re delle Spagne*, Roma 1709; Valesio, *Diario*, cit., IV (1978), pp. 352-355; *Corpus delle feste*, cit., II, *Il Settecento e l'Ottocento*, a cura di M. Fagiolo, p. 26.

44 F. Polleross, *Hispaniarum et Indiarum Rex. Zur Repräsentation Kaiser Karls VI. als König von Spanien,* in *Denkmodelle*, a cura di J. Jané, Tarragona 2000, pp. 121-175.

45 Si veda il *Castrum doloris* a Roma per Carlo II di Spagna con il globo e le allegorie dei continenti: Polleross, *Die Kunst der Diplomatie*, cit., pp. 377-378, ill. 363.

46 Braham, *Funeral Decorations*, cit., pp. 15-21; Ward-Jackson, *Italian Drawings*, cit., II (1980), *17th-18th century*, pp. 164-175 (Ferdinando Poletti).

47 Polleross, *Die Kunst der Diplomatie*, cit., pp. 444-445, ill. 430.

48 Heyink, *Fest und Musik*, cit., p. 261.

49 Protocolli della congregazione in: Heyink, *Fest und Musik*, cit., p. 262.

50 *La Festa a Roma dal Rinascimento al 1870. Atlante*, a cura di M. Fagiolo, Torino-Roma 1997, p. 548; *Corpus delle feste*, cit., II, *Il Settecento e l'Ottocento*, a cura di M. Fagiolo, pp. 9-10; L. Popelka, *Castrum doloris oder "Trauriger Schauplatz". Untersuchungen zu Entstehung und Wesen ephemerer Architektur*, Wien 1994, fig. 19, ill. 110 e 122.

51 Posterla, *Funerale celebrato*, cit., tav. 12; Braham-Hager, *Carlo Fontana*, cit., pp. 98-103; *Corpus delle feste*, cit., II, *Il Settecento e l'Ottocento*, a cura di M. Fagiolo, pp. 23-25; Ferraris, *I funebri regali*, cit., p. 264.

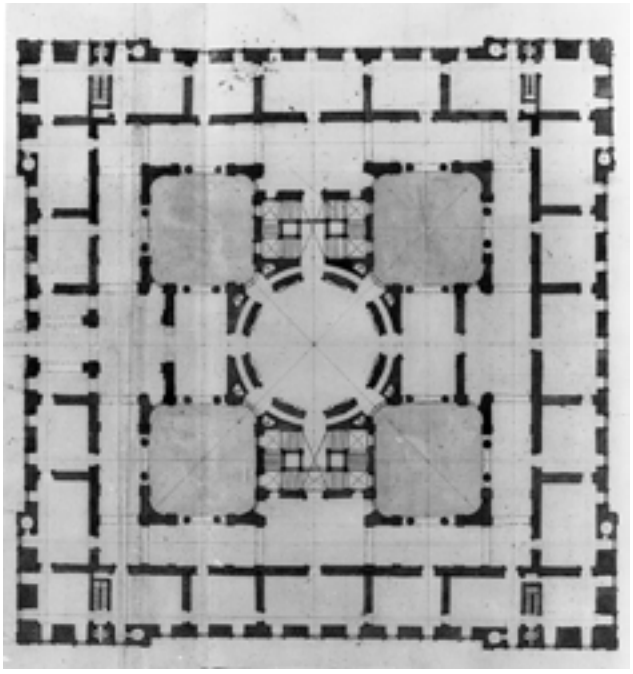
52 Heyink, *Fest und Musik*, cit., pp. 258-268.

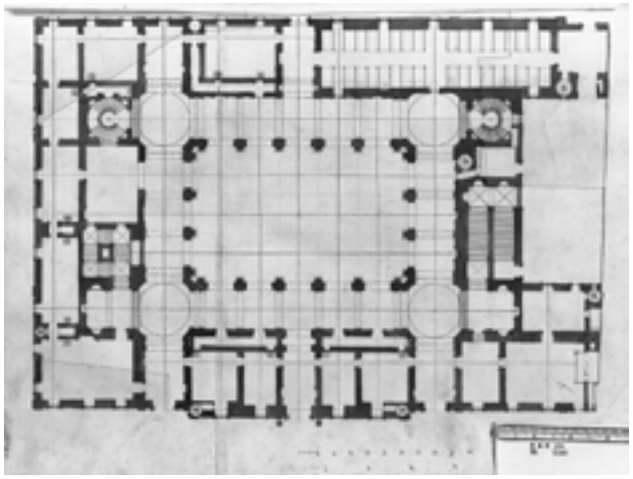
Carlo Fontana and Bohemia: architect's vision and builder's reality around 1700

Pavel Kalina

In the second half of the 1690s, Carlo Fontana, the foremost architect of late 17th-century Rome, created three projects which were to be realized in the Czech Kingdom, or, more precisely, in Bohemia. First of them was the Liechtenstein Palace near Landskron (Lanškroun) at the northernmost part of the border area between Bohemia and Moravia. Fontana further supplied plans for two palaces in Prague, both in the Hradčany district close to Prague Castle. Whereas the Sternberg Palace was not realized as well, the Martinitz Palace was built. Although its execution did not follow Fontana's ideas in details, it is worthy of analysis just because it could reveal the forces which influenced the actual appearance of an aristocratic residence in the capital of Kingdom. In 1696, Prince Johann Adam Andreas of Liechtenstein contacted Fontana through the mediation of the count Georg Adam II of Martinitz (Jiří Adam of Martinice/ z Martinic) who held the position of the Imperial Ambassador to Papal court in Rome[1]. The Prince certainly was in touch with the Martinitz family, as he bought a garden from Maximilian Quidobald Martinitz, brother of Georg Adam II, to complete his suburb palace in Vienna-Rossau in 1697[2]. The plans were delivered on 4th December of the same year, but they were never executed. This was not surprising. In probably two design phases, Fontana imagined the palace as an almost perfectly centralized structure. The second project, which represented a large square-like concept with four inner courtyards divided by perpendicular wings which were crossing under the central cupola, was symmetrical according to both main axes (fig. 1). This was an ingenuous idea that could inspire Vanvitelli's majestic project of the Reggia of Caserta[3]. Fontana, however, completely ignored the Liechtenstein's detailed instructions contained in his preserved letter to Martinitz[4]. The instructions defined the dimensions of the building site, the distribution of most important rooms, and also important technicalities, especially the construction of stoves which should not be served from the rooms they heated. It is not quite clear for which place the plans were designed. It is generally supposed that the plans were, as mentioned above, intended for Rudoltice near Lanškroun/Landskron near to the border between Bohemia and Moravia. In fact, it is not excluded that the plan could be commissioned for another Liechtenstein estate or that it was commissioned as a purely ideal plan since the very beginning[5]. Fontana probably wanted to design a model building – "l'edificio regulato alla Romana, per accrescergli magnificenza"[6]. In Rudoltice, Liechtenstein built a much less innovative palace by Domenico Martinelli, the author of the Liechtenstein Palace in Vienna-Rossau. The realized building itself was heavily damaged by fire in 1714 and almost completely demolished in the second half of the 18th century[7]. The only remaining fragment, one of the corner "towers", still bears witness to Martinelli's principal inspiration in Fontana's work. Fontana did not succeed with his second project for Bohemia as well. The project was made for either Karel Ignaz or for his nephew Jan Josef of Sternberg – both members of an old Czech aristocratic house, who owned a plot at the Hradčany ridge, overlooking the town and quite near to Prague Castle[8]. Unfortunately, Karel Ignaz died on 6th March 1700, and his nephew Jan Josef drowned in the Inn river when he was on return from Rome, on 13th June 1700. As both Sternbergs died without a male heir, there was no reason to realize the palace. It is worth noting that Jan Josef was accompanied on his last journey by the same Domenico Martinelli who worked for the Prince Liechtenstein and who in 1692 supplied non-realized plans for the Hradčany palace of Jan Josef's oldest uncle Václav Vojtěch Sternberg[9]. The architect luckily escaped the death.In this case, Fontana was given an inscribed site plan, so that he could design the palace with the highest possible knowledge of actual building conditions. When we look at the preserved plans documenting the

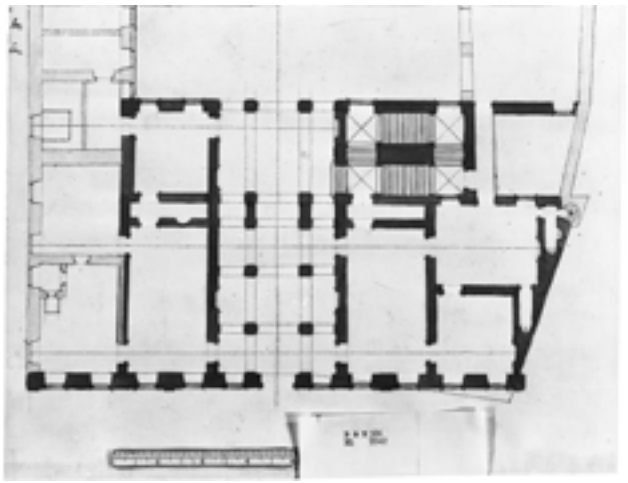
1. *C. Fontana, ground-floor plan of the Liechtenstein palace for Landskron (?), second version, 1699-1700, Windsor Castle, Royal Library, 9561. Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2015.*





2. *C. Fontana, ground-floor plan of the Sternberg palace in Prague, second project, 1699-1700, Windsor Castle, Royal Library, 9340. Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2015.*

development of the project, one thing is evident. Not only that the drawings were given scales, but the plan from the second planning phase even contained such technical details as stoves served from narrow corridors (fig. 2). It means that Fontana was ready not only to design the fundamental axial and perspectival organization of the whole body of the building, but also to preview its daily use. The ground plan was also fully correlated to the elevation of the façade and to the two principal sections of the building. The result was no drawing-board-architecture or paper house, but a logically thought-off and fully realizable structure. The fact that the project was not realized was given exclusively by the unpredictable factor of the patron's death. The third and most successful of Fontana's projects for Bohemia was the design of the Martinitz Palace also in the Hradčany district. The project was nothing but a peak of a long-time development[10]. The new palace was commissioned by count Georg Adam II of Martinitz who spent four years in Rome as Imperial ambassador and could immediately contact Fontana. It was, in fact, a second Martinitz Palace in the area. The first Martinitz Palace was built a couple of meters to the east, in the west-northern corner of the Hradčany Square. The family bought there a house already in the 1580s[11]. We can naturally ask: If there was a Martinitz Palace in Hradčany, why to build another residence? The reply is given by the family history and especially by the personality of Georg Adam II, who commissioned the existing palace. The Martinitz family represented a pier of the Habsburg power in Bohemia. Georg Adam II was a grandson of Jaroslav Bořita of Martinitz, the co-governor of Bohemia defenestrated at the beginning of the estates' rebellion in 1618. The house of Martinitz was one of the only four count families in Bohemia who were given the title *Hoch- und Wohlgeborene*[12]. Georg Adam's uncle, Bernard Ignaz of Martinitz, was a governor of Bohemia from 1651 until his death in 1685. The family was closely related to the family of Sternbergs who commissioned the Hradčany palaces mentioned above – both situated at the eastern end of the same Hradčany Square where the Martinitz had their residence. The Martinitz house even adopted the Sternberg star into the Martinitz coat of arms after Jaroslav Bořita's wedding with Maria Eusebia of Sternberg in 1601. It was probably given by the fact that the Sternbergs were an old Czech aristocratic house, whereas the Martinicz were rather locally important before the second half of the 16th century[13]. If Georg Adam's grandmother was Maria Eusebia of Sternberg, his aunt was Veronika Polyxena of Sternberg, the first wife of Bernard Ignaz. Georg Adam's own second wife was Maria Josefa of Sternberg. As a second-born son of Bernard's brother, Georg Adam II was not supposed to be the heir of the Martinitz glory. He, however, received a complex education, including studies at the university of Siena[14]. Unfortunately, no documents are preserved which would enable us to research his first Italian stay. He represented a new type of a noble man, who could serve to his ruler on the basis of his personal education. In 1682-83, he was sent as an Imperial ambassador to Italy, where he negotiated the support for defence against the Ottoman Empire[15]. Georg Adam's social status dramatically changed in 1685, when his uncle and brother died without heirs and he became the head of the house. He united in his hands the possessions of two branches of the family, including two nearby residences in the Hradčany district[16]. In 1695, he was appointed to the Imperial ambassador to Papal curia, and soon thereafter, in 1697, became a member of the elite Golden Flies order. His career reached its peak in 1707 when he was appointed to the Imperial plenipotentiary during the Habsburg conquest of Naples. The second Martinitz palace in Hradčany was researched in detail by Milada Vilímková and František Kašička in their unpublished manuscript from 1972[17]. In this manuscript, Milada Vilímková presented the results of her extensive research of archive materials related to the palace. All following literature depended on this archive research which was especially valuable for its description of the neighbour quarrel between Georg Adam and Michael Oswald Thun, who built his palace next to Martinitz's building lot after 1685[18]. Both authors unfortunately did not know Fontana's plans of the palace from the Royal Library in Windsor. The publication of Fontana's Windsor drawings marked a watershed in the history of modern exploration of the palace, as they enabled to solve the question of the original authorship of the project[19]. The plans were further used by Emanuel Poche in a monographic article in 1985[20]. One year later, the palace and Fontana's projects were once more analysed by Pavel Preiss in his book on Italian masters in Prague[21]. Both Poche and Preiss studied mostly the plans, without comparing them to the existing building. The probable role of Martinelli during the execution of the structure was accentuated by Hellmut Lorenz in his article from 1982 and in his large Martinelli's monograph of 1991[22]. Lorenz, however, did not visit the interior of the palace during the work on his book. In 1996, Lorenzo Finocchi Ghersi compared the first Fontana's plan to the ground plan of Palazzo Grimani in Rome[23]. The last contribution to the history of palace and Fontana-Martinelli problem was written by Peter Fidler in 2004, unfortunately without quoting the article by Finocchi Ghersi[24]. It is somehow characteristic that this article did

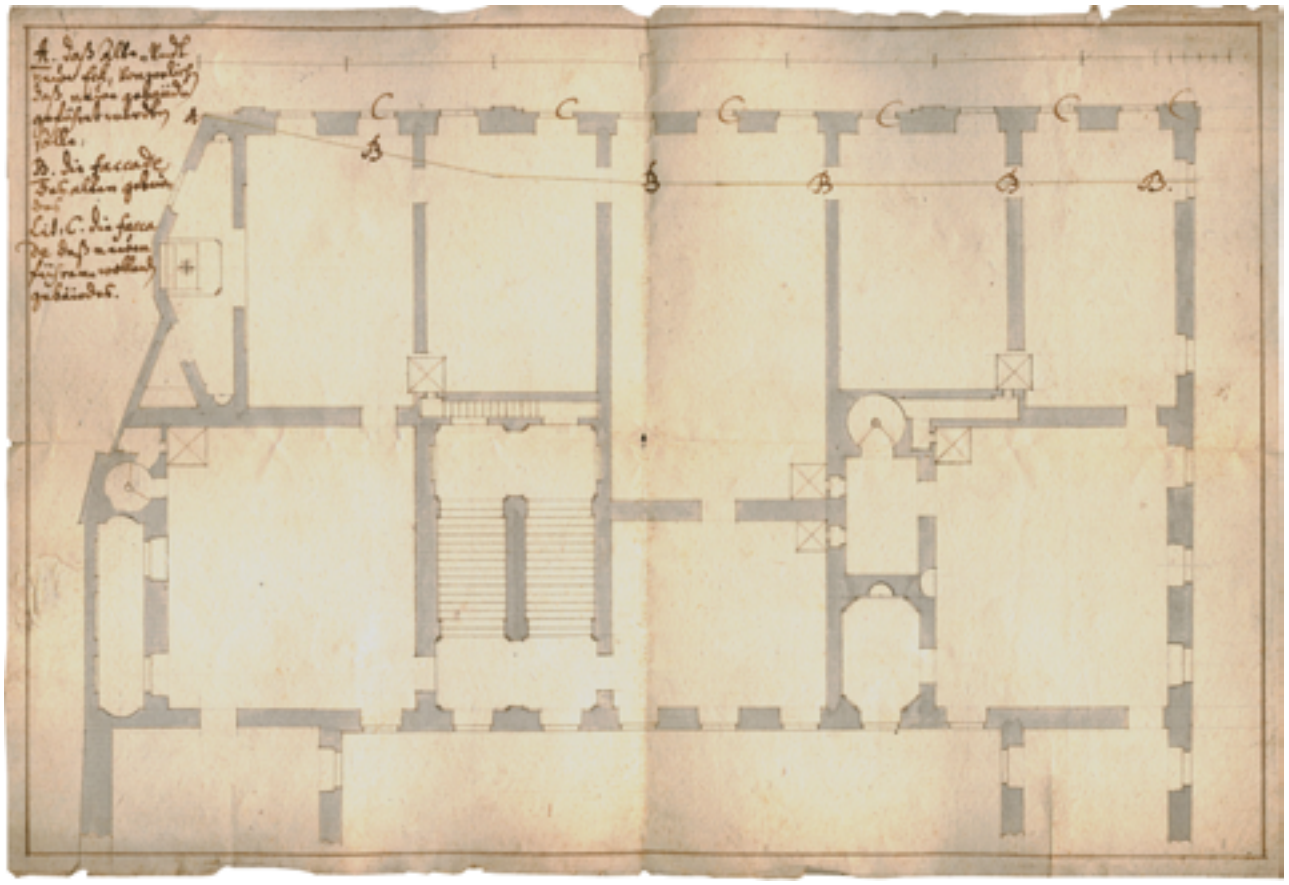


Dall'alto: 3. *C. Fontana, front elevation of the Martinitz palace in Prague (fourth project), 1699-1700, Windsor Castle, Royal Library, 9541. Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2015.* Sotto: 4. *C. Fontana, ground-floor plan of the Martinitz palace in Prague, final project, 1700, Windsor Castle, Royal Library, 9542. Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2015.* In basso, a destra: 5. *Domenico Martinelli (?), southern front of the Martinitz palace in Prague.*

not contain any photo of the building. Fontana's project of the main front of the palace (fig. 3) was firmly rooted in the tradition of Roman 17th-century architecture, as it is evident from the basic comparison with the model front of Bernini's Palazzo Chigi-Odescalchi (built after 1664)[25]. The insertion of stables into the main wing of the palace, suggested in the first planning phase, resembles the concept of the Palazzo Grimani in Rome, which freely inspired the in-depth organized succession of vestibule flanked by stables, staircase, and courtyard. This is not surprising, as the Cardinal Vincenzo Grimani was one of the most important supporters of Habsburgs in Rome. Despite the fact that the Grimani did not use the palace as their Roman residence, it is possible to imagine that the Cardinal could mediate the personal contact between Martinitz and Fontana[26]. The planning of the southern wing of the palace (the rest of the vast complex was not the topic of Fontana's designing) was realized in several steps. In the third and forth design phases, the project was gradually freed of existing structures with the exception of the western corner. The final ground plan, approved by the count Martinitz on 20th March 1700, it means, still in Rome, was distinguished by a clear perspectival and axial organization of the whole southern wing[27] (fig. 4). At the same time, the final project combines the perfect axial organization of interior spaces with a detailed description of technicalities as stoves or toilets. The ground floor was dominated by a three-aisle vestibule from which the staircase was immediately accessible. The flight of the stairs run perpendicular to the vestibule. In the first floor, the stoves were to be served from a corridor parallel to the front line, which divided the wing into halves as a powerful backbone going parallel to the facade. Both floors were not anymore related to the preserved façade drawing, as the number of window axes increased from nine to eleven. The realized southern façade of the palace, turned to the Loretánská street which serves as the major transportation route to the Hradčany district, displays even more changes if compared to the preserved drawing by Fontana (fig. 5). The delicate portal proposed by Fontana was replaced by much more conservative one with a pair of columns supporting balcony. The attica above the central compartment of the façade was abolished and substituted by a three-axial roof pavilion accompanied by a pair of dormers with small oval windows. We can, of course, imagine that Fontana's roof was too low for Central European climate where snowing occurs every winter and that it was necessary to heighten the roof which, once realized, enabled or even enforced the construction of the pavilion – a "clumsy addition" for older literature[28]. The purely technological or functional explanation cannot, however, explain the actual appearance of the building. The southern front of the palace was divided into three vertical compartments and three floors. The ground floor rests on massive ashlar underpinning. It is articulated by eight horizontal belts. The window-sills of strongly vertical windows are inserted into the lowest belt. In the axis of the window-sills there are keystones turned upside-down which do not touch the upper rim of the ashlar underpinning. The vertical parts of the window frame reached the height of the following five belts. The lintels were inserted in the seventh belt. Its axial keystone touches the upper edge of the seventh belt, whereas the eights belt is left free. As the

Dall'alto: 6. *D. Martinelli (?), the ground-floor windows of the Martinitz palace in Prague.* In basso: 7. *D. Martinelli (?), the dormer of the Martinitz palace in Prague.* Pagina a fronte: 8. *D. Martinelli (?), first-floor plan of the Martinitz palace in Prague, ca. 1700-1701. Prague, Národní archiv (National archive), Stará manipulace T 68/12.*

lintel keystone touches the belt edge whereas the window-sill keystone does not, the verticality of the windows is strongly emphasized – as if the window was drawn upstairs (fig. 6). The whole floor is finally terminated by a finely profiled inter-floor cornice. The ground floor also contains the axial entrance to the building. The main portal is framed by stepped pilasters supporting architraves. In front of them, Ionic columns bearing a balcony are placed on ashlar plinths. The architrave is covered immediately by a cornice, which represents a continuation of the inter-floor cornice between the first and second floor. The balcony faces the visitor with a balustrade that is supported at either end by plinths. The balustrade is formed by eleven balusters and two half-balusters. On both sides, the plinths continue as parapet walls that converts into the window-parapet. The first and second floors were joined together by vertical belts, situated in the corners and between the third and fourth window axis. The belts were not articulated except for almost invisible widening suggesting basis. The belts are bent under the crown cornice, creating a three-side frame for all three compartments of the façade. The form of the ground-floor window differs clearly from Fontana's drawing, from which it accepted not even a detail solution. The windows of the *piano nobile*, on the contrary, relatively closely follow his design. The floor was given two types of windows: one with segmental, one with triangular pediment. The rest of the window is almost identical in all eleven axes. The window sill is stressed by cornice. This cornice sits on a flat parapet which reaches down to the inter-floor cornice. The parapet is slightly, once more almost invisibly stepped on sides. This stepping continues in the window-sill and is echoed in side stepping of friezes above lintels. The axial window of the first floor originally bore the coat-of-arms of the Martinitz family, which was removed after 1837. The coat-of-arms is still visible on the Langweil model of Prague, which was executed in 1826-1837. The only difference between the individual windows of the *piano nobile* consists in the fact that the triads of windows inside compartments have vertical volutes added to upper parts of their vertical frames, whereas the five windows of the central compartment do not. As the actual shape of the windows without volutes looks rather illogical, it seems probable that originally all the windows had the same form including the volutes – as in Fontana's drawing. The second floor or *mezzanino* once more received only one type of windows without alterations. Its wall is open by extremely strict oblong windows seemingly without any decoration. Even this simplicity is, in fact, more complicated. The protruding profile of the window frame rests on another almost invisible frame. This frame stresses the four corners of the window similarly to the accentuation of corners in the ground-floor windows. The second floor and the whole facade are terminated by a mighty crown cornice, stepped above the vertical belts that divide the side compartments from the central section of the front. Immediately above the cornice, the central axes of three-axial side compartments were accentuated by dormers. The dormers are opened by oval windows and crowned by dramatically profiled cornice bowed upstairs (fig. 7). The relief-like cornice continues also on the sides of dormers. The central five-axial compartment is, on the contrary, loaded by a three-axial roof pavilion. Its three oblong windows are placed in belt-frames into which additional flat arches were inserted. Each window sits on a window-sill which runs from one vertical belt to another. The sides of the pavilion are optically reinforced by vertical volutes supporting compartments of cornices. The pavilion and the whole front are finally terminated by a massive gable with an oval window in the axis. The whole southern façade of the Martinitz palace creates an extremely delicate system. Its apparent simplicity is, in fact, a result of an extremely complicated play of relationships between its individual parts. The roof pavilion of the Martinitz palace could be inspired by the Villa Belpoggio at Frascati which used to be visited by count Martinitz during his Roman sojourn[29]. The villa was completely destroyed at the end of the World War II, but we know its appearance thanks to Matteo Greuter's engraving from 1620, Pierre Mortier's engraving from 1704 and other visual resources. According to Pascoli, the villa was renovated by Carlo



Fontana. Given this, the pavilion should not be grasped as a completely unfamiliar element in the whole structure. Count Martinitz could choose the Villa Belpoggio as a model for his Prague palace just because of panoramic quality of views it enabled. As we will see, the quality of view was an important aspect of his Prague residence. Similarly to the façade, the ground plans of individual floors of the southern wing were also changed in comparison to Fontana's project. The process of re-structuring of original plans is, fortunately, documented by an unpublished plan from presumably 1701 (fig. 8). The drawing shows the first floor of the palace as it really was executed. In this new plan, the flight of the stairs run parallel, not perpendicular to the large hall above the vestibule – it was, we could say, a return to Fontana's forth plan. The axial hall was enlarged thanks to the fact that the backbone-corridor was cut in two and significantly diminished. The whole system of rooms was made much more symmetrical as the western part of the wing was built completely anew. Its layout with narrow servicing corridors strongly resembles Martinelli's projects for the Stadtschloss in Düsseldorf and for the Kolovrat Palace in Prague[30]. From this comparison it is practically clear that it was Martinelli who re-designed the original plans by Fontana. When we compare this first floor plan with the first survey of the palace from 1792 it is further evident that this is the executed project. During the entire 18th century, only minor changes were made in order to make the building more suitable for the daily use: three larger rooms were subdivided by partition walls and one stove was added. If we compare Fontana's plan of the ground floor with its situation in 1792 and with the present-day situation of the building, we can see that the original scheme was in principle preserved. The biggest difference consists in the changed orientation of the staircase and in the redesign of the western part of the wing. When we return to the first floor of the palace, we can see that the concept of circulation and the position of the chapel on the first floor correspond to Fontana's original ideas. Martinelli very cleverly combined the idea of overall circulation from the first-floor plan IV with the perspectival vantage point in the form of a small chapel inserted into the thickness of the wall, as suggested in Fontana's first-floor plan IV and in the ground-floor plan III. On this basis, it is possible to say that the palace is a common output of both Fontana's and Martinelli's projecting. It is probable that Martinelli persuaded count Martinitz to clean the project of the rests of older structures at the west to achieve a more symmetrical and homogenous solution for the southern wing of his palace. At the same time, he carefully studied Fontana's ideas, developed at the individual stages of designing process, and remained faithful to their spirit both in the concept and in details. Martinelli probably supplied not only new plans of individual floors, but also detailed drawings for the execution of the building. The forms of the vestibule with piers articulated by pilasters may be compared to similar forms in the vestibule of the Liechtenstein Palace in Vienna-Rossau, designed by Martinelli after 1692[31] (fig. 9). The problem is that we have only a very limited knowledge of how the interior details of the Martinitz palace were originally shaped. The typical vestibule

Dall'alto: 9. *D. Martinelli (?), the vestibule of the Martinitz palace in Prague.* In basso: 10. *D. Martinelli (?), the corridor above the main staircase of the Martinitz palace in Prague.*

doorway crowned by an oval field was repeated above the great staircase on the second floor, under a small staircase leading to the roof pavilion – without this pavilion, the door would illogically lead to the under-roof space (fig. 10). Practically all other details of the interior were destroyed when the palace was sold to the state and changed into barracks after 1837. It is not excluded that the preserved forms as oval fields were depraved of their stucco decoration and that their original appearance was more ornate than the actual, which is defined by the strict geometrical form. The placement of vertical oval openings above a doorway or of vertical oval field above a window was a favourite motive of Francesco Borromini, as witnessed by the front of the Oratorio dei Filippini in Rome[32]. The vertical oval either broke the pediment over the door, or bent the central part of the cornice above the window in a characteristic convex shape. The idea was further used by a row of architects including Johann Bernard Fischer von Erlach, who applied it in the Viennese palace of Prinz Eugen in 1696[33]. Thus, it is practically impossible to attribute the interior or exterior forms of Martinitz palace to a concrete architect. The reason why the roof pavilion and dormers were added to the original project of Fontana consists in the topographic context of the palace. In 1685, the neighbouring plot including several medieval/Renaissance houses was bought by count Michael Oswald Thun who planned its complete rebuilding into a new representative seat, occupying the whole western front of the Hradčany Square[34]. Count Martinitz strongly protested against this building action, arguing that the new palace would obstacle the vistas from his own house. The quarrel of two aristocratic neighbours was solved by Emperor's personal solution in 1690, according to which the Thun palace could be built[35]. It is a strange coincidence that Thun began his building activity since 1685 – it means, exactly since the death of Georg Adam's uncle Bernard Ignaz of Martinitz, who died on 7th January 1685. It is almost certain that the construction of the new Martinitz Palace was to re-affirm the family's power. This idea, however, could be achieved only at the building site, not in Rome. When we study the thickness of interior walls on the ground floor, it is evident that the pavilion was planned from the very beginning – it means that Martinelli re-organized the interiors of the palace with the idea of pavilion already in his mind. We can conclude that Fontana's project was a fully realizable and functional design. Despite of this, his original project was redesigned by Martinelli in 1700-1701. These structural changes in the original project were not given either by any sort of misunderstanding of his ideas or by some economic complications, but by the need of family representation.

Note

1. H. Lorenz, *Domenico Martinelli und die österreichische Barockarchitektur*, Wien 1991, p. 187. H. Haupt, *Johann Adam I. Andreas von Liechtenstein. Repräsentation als Ausdruck von Sozialdifferenzierung und Herrschaftsanspruch*, in *Das Fürstenhaus Liechtenstein in der Geschichte der böhmischen Krone*, ed. by M. Vařeka and A. Zářický, Ostrava-Vaduz 2013, pp. 187-196.

2. J. von Falke, *Geschichte des fürstlichen Hauses Liechtenstein II*, Wien 1877, p. 335.

3. The role of Fontana's model design for Vanvitelli's concept of Caserta was not accentuated in earlier texts dedicated to the Bourbon residence, cf. Ch. Thoenes, *Das Bourbonenschloß von Caserta*, in *Opus incertum. Italienische Studien aus drei Jahrzehnten*, München-Berlin 2002 (orig. 1970), pp. 15-36. C. De Seta, *The Royal Palace of Caserta by Luigi Vanvitelli: the Genesis and Development of the Project*, in *The Triumph of the Baroque. Architecture in Europe 1600-1750*, ed. by H.A. Millon, exhibition catalogue, Venezia 1999, pp. 371-396.

4. H. Tietze, *Domenico Martinelli und seine Tätigkeit für Österreich*, «Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts», 13, 1919, pp. 1-46.

5. Ivi, p. 17: "Carlo Fontana scheint nach den Schlußsätzen seines Briefes sehr wohl empfanden zu haben, daß sein Entwurf… etwas von einem Idealprojekt an sich habe". Cf. also P. Cornaglia, *1563-1798. Tre secoli di architettura di corte. La città, gli architetti, la commitenza, le residenze, i giardini*, in *La Reggia di Venaria e i Savoia. Arte, magnificenza e storia di una corte europea*, 2 vols., ed. by E. Castelnuovo, Torino-Venezia- New York 2007, I, pp. 117-184, esp. p. 159.

6. Tietze, *Domenico Martinelli*, cit., p. 17.

7. Lorenz, *Domenico Martinelli*, cit., pp. 75-78 and cat. no. M-KAT 20 on pp. 186-189. *Umělecké památky Čech 3. P-Š*, ed. by E. Poche, Praha 1980, pp. 264-265.

8. A. Braham-H. Hager, *Carlo Fontana. The Drawings at*

Windsor Castle, London 1977, pp. 129-132. E. Poche, *Carlo Fontana a návrhy na Šternberský palác v Praze*, «Umění», 33, 1985, 5, pp. 403-413: 407-412. P. Preiss, *Italští umělci v Praze*, Prague 1986, pp. 290-292.

9. Lorenz, *Domenico Martinelli*, cit., p. 93. For the Martinelli's plans of the Sternberg Palace, *Ibidem*, p. 53 and cat. no. M-KAT 47 on pp. 203-204. For the actually built palace cf. Preiss, *Italští umělci*, cit., pp. 298-300. L. Daniel, *Šternberský palác na Hradčanech: Funkce – struktura – výzdoba*, in *Život pražských paláců. Šlechtické paláce jako součást městského organismu od středověku na práh moderní doby*, ed. by O. Fejtová, V. Ledvinka and J. Pešek, Prague 2009, pp. 159-170. Václav Vojtěch was one of the most important patrons of late 17th century art and architecture in Bohemia. He, his younger brother Jan Norbert (father of Jan Josef), and the third brother Karel Ignaz undertook their grand tour together in 1662 to 1664. J. Kubeš, *Náročné dospívání urozených. Kavalírské cesty české a rakouské šlechty (1620-1750)*, Pelhřimov 2013, pp. 388-390.

10. A. Kubíček, *Pražské paláce*, 2nd ed. Prague 1947, p. 110. E. Poche, P. Preiss, *Pražské paláce*, Prague 1977, pp. 49-50. M. Horyna, M. Vilímková, *Architektura*, in *Praha na úsvitu nových dějin*, ed. by E. Poche, Prague 1988, pp. 326-328. V. Naňková, *Architektura vrcholného baroka v Čechách*, in *Dějiny českého výtvarného umění II/2*, Prague 1989 (manuscript completed by 1981), pp. 391-454, esp. p. 391. V. Ledvinka-B. Mráz-V. Vlnas, *Pražské paláce*, 2nd ed. Prague 2000, pp. 196-199.

11. Kubíček, *Pražské paláce*, cit., p. 36. Poche-Preiss, *Pražské paláce*, cit., p. 28. Ledvinka-Mráz-Vlnas, *Pražské paláce*, cit., pp. 193-196.

12. J. Hrbek, *Barokní Valdštejnové v Čechách 1640-1740*, Prague 2013, p. 317.

13. Unfortunately, the history of familial relationships between Sternbergs and Martinitzs has not been written yet. For the marriage of Jaroslav Bořita and Maria Eusebia, cf. P. Juřík, *Šternberkové: panský rod v Čechách a na Moravě*, Prague 2013, p. 70. The higher importance of the Sternberg family in comparison to the Martinicz cannot be diminished by the fact that its members were given the title Count (Reichsgraf) as late as in 1661.

14. Z. Hojda, *Mladí Martinicové v Itálii. Kavalírské cesty české šlechty do Itálie v 16.-18. století*, «Slánské rozhovory», 2005, pp. 35-40: 40. Kubeš, *Náročné dospívání urozených*, cit., pp. 382-383. Siena was a favorite place of studies for many Central European noble men including Georg Adam's successor in Rome, count Lamberg. Cf. F. Polleross, *Die Kunst der Diplomatie. Auf den Spuren des kaiserlichen Botschafters Leopold Joseph Graf von Lamberg (1653-1706)*, Petersberg 2010, p. 77.

15. Hrbek, *Barokní* Valdštejnové, cit., p. 555.

16. L.A. Muratori, *Annali d'Italia dal principio dell'era volgare sino all'anno 1750*, Vol. XI, Monaco 1764, p. XXIX: "non voler ceder la mano al Governatore nella processione del Corpus Domini, perche questi d'ordine del Papa non intervenne, pretese il Martinitz d'andare fra'Cardinali Diaconi, perturbando cosi la Sacra funzione". Cf. G. Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, Venezia 1840, pp. 303-304. L. Pastor, *The History of the Popes, from the Close to the Middle Ages*, Vol. 32, London 2013 (1891), pp. 668-671. M. Brunelli, *Il dissidio diplomatico cesareo-papale alla vigilia della successione di Spagna*, «Nuova rivista storica», 22, 1938, pp. 200-223. More recently D.M. Marcos, *Roma ante el cambio dinástico en la monarquía española. La consulta de Carlos II a Inocencio XII sobre la sucesión*, «Hispania. Revista Española de Historia», 67, 2007, 225, pp. 255-270.

17. M. Vilímková-F. Kašička, *Martinický palác*, an unpublished typewritten copy Prague, 1972 (Archive of the Národní památkový ústav, Prague). M. Vilímková-F. Kašička, *Urbanistický vývoj bloku po západní straně Hradčanského náměstí*, «Památky a příroda», 3, 1978, pp. 401-414.

18. Vilímková-Kašička, *Martinický palác*, cit., esp. pp. 40-43.

19. Braham-Hager, *Carlo Fontana*, cit., pp. 133-135.

20. Poche, *Carlo Fontana*, cit., pp. 403-413, esp. p. 405. The author briefly described the palace already in 1977, see note 11.

21. Preiss, *Italští umělci*, cit., pp. 287-296.

22. H. Lorenz, *Domenico Martinelli und Prag*, «Umění», 30, 1982, 1, pp. 21-34: 29-30. H. Lorenz, *Domenico Martinelli*, cit., pp. 92-6, cat. no. 46 on pp. 202-203.

23. L. Finocchi Ghersi, *Carlo Fontana e i Grimani. Il palazzo di Roma e un progetto di villa in Veneto*, «Arte veneta», 48, 1996, pp. 117-127, esp. pp. 120-121.

24. P. Fidler, *Římský akademismus v Praze. Jean Baptiste Mathey, Domenico Martinelli - inter principes famosus a Carlo Fontana - celebrissimo architetto di Roma*, in *Barokní Praha - barokní Čechie 1620-1740*, ed. by O. Fejtová, V. Ledvinka, J. Pešek and V. Vlnas, Prague 2004, pp. 273-294.

25. F. Borsi, *Bernini architetto*, Milano 1980, cat. no. 58, p. 337. The palace was practically completed by 1676, resp. 1683. Its front was constructed in 1664-1669. It means that Martinitz could presumably see the facade already during his first Italian journey in early 1670s.

26. The family is more famous thanks to their Venetian palace near Santa Maria Formosa, cf. P. Fortini Brown, *Private Lives in Renaissance Venice. Art, Architecture, and the Family*, New Haven-London 2004, pp. 217-235. The Cardinal was appointed viceroy of Naples in 1708, it means after Martinitz's departure. He and his brother Giovanni Carlo were co-owners of San Crisostomo theatre in Venice. The Cardinal wrote the libretto to Handel's *Agrippina* (1709) which is interpreted as a hidden criticism of Papal politics. R. Strohm, *Essays on Handel and Italian Opera*, Cambridge, 1985, p. 40, supposed that the problematic character of Emperor Claudius should stand for Clement XI. Further cf. J.E. Sawyer, *Irony and Borrowing in Handel's Agrippina*, «Music & Letters» LXXX, 1999, 4, pp. 531-559. G.A. Pinton, *The Conspiracy of the Prince of Macchia & G. B. Vico*, Amsterdam-New York 2013, p. 281.

27. Braham-Hager, *Carlo Fontana*, cit., p. 135.

28. Poche, *Carlo Fontana*, cit., p. 405..

29. According to L. Pascoli, *Vite de' Pittori, Scultori, ed Architetti Moderni*, 2 voll., Roma 1736, II, p. 544, Fontana worked both on the building and on the garden of the villa ("Fabbricò il casino di monsignor Visconti a Frascati, e vi ordinò la villa"). See M.B. Guerrieri Borsoi, *Villa Belpoggio a Frascati. Storia della Villa dei Vesti, Cesi, Borromeo, Visconti, Pallavicini, Sciarra dal XVI al XX secolo*, Roma 1997, pp. 58-59. F. Polleross, *Die Kunst der Diplomatie*, cit., p. 427.

30. Lorenz, *Domenico Martinelli*, cit., cat. no. M-KAT 16 on pp. 174-175, cat. no. M-KAT 45 on pp. 200-202.

31. Lorenz, *Domenico Martinelli*, cit., pp. 42-47, figs. 45-48, 276-277.

32. P. Portoghesi, *Borromini. Architettura come linguaggio*, Milano-Roma 1967, pp. 50-61. The idea was deeply rooted in Borromini's architectural thought since its very beginnings, as witnessed by the windows of the façade of the Palazzo Barberini and portals in its main hall, cf. *Ibidem*, pp. 37-39, tabs. 10, 11, 13. For Borromini's participation in the construction of Palazzo Barberini cf. M. Bevilacqua, *Il sole e le api: la nuova reggia dei Barberini*, in: *Roma barocca. Bernini, Borromini, Pietro da Cortona*, ed. by M. Fagiolo and P. Portoghesi, exhibition catalogue, Roma-Milano 2006, pp. 184-187, esp. p. 187.

33. H. Sedlmayr, *Johann Bernard Fischer von Erlach*, 2nd ed. Vienna, Herold, 1976, figs. 80-81, text pp. 100-101.

34. A. Kubíček, *Thunovský palác na Hradčanech*, «Umění», 4, 1956, pp. 66-71. P. Macek-P. Zahradník, *Toskánský palác – představy architekta a stavebníka v konfrontaci s daným prostředím*, «*Průzkumy památek*», I, 1999, pp. 21-39. M. Horyna-J.T. Kotalík-P. Macek-M. Pavala-J. Štulc, *Toskánský palác v Praze. Historie a rekonstrukce stavby*, Prague 1999. J. Kubeš, *Reprezentační funkce sídel vyšší šlechty z českých zemí (1500-1740)*, unpublished dissertation, České Budějovice 2005. As an assessor of the land court since 1664, count Thun was a supernumerary member of the body of governors of the Bohemian Kingdom. J. Pátek, *Umělecké objednávky Michaela Osvalda Thuna jako nedílná součást reprezentace české aristokracie ve 2. polovině 17. století*, unpublished dissertation, Prague 2013, p. 82.

35. National Archive, Prague, Stará manipulace, T 68/12.

Carlo Fontana e l'architettura dei palazzi nobiliari: da Roma alla Mitteleuropa

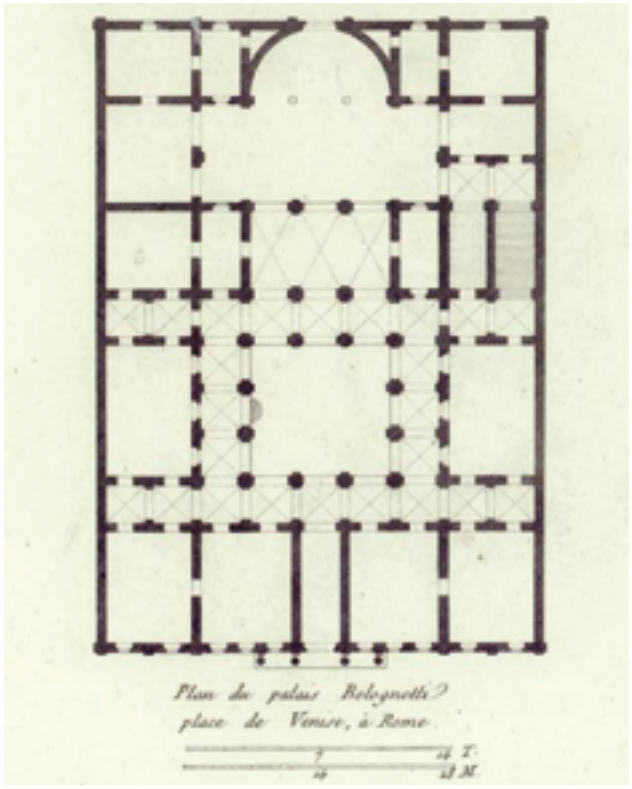
Tommaso Manfredi

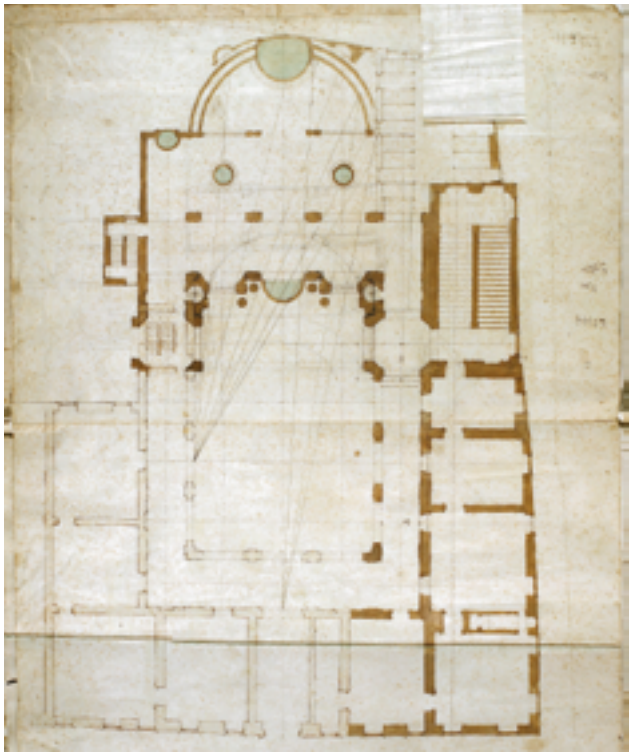
Dalle ricerche sull'opera architettonica di Carlo Fontana non è finora emersa una organica trattazione dell'ampia gamma dei suoi progetti per edifici residenziali, realizzati e irrealizzati. Questo contributo affronta l'argomento circoscrivendone l'ambito tipologico e geografico ai progetti di palazzi nobiliari urbani destinati a Roma e al regno di Boemia. Ovvero la città dove Fontana negli anni Settanta e Ottanta del Seicento sperimentò varie idee per un modello residenziale, in equilibrio tra istanze di magnificenza e vincoli logistici, e l'area centroeuropea, tradizionalmente assai ricettiva verso la cultura architettonica italiana, dove cercò di esportarle alla fine degli anni Novanta.

Un'idea di palazzo romano

Nelle rassegne dei palazzi di Roma pubblicate dagli editori De Rossi a partire dalla metà degli anni Cinquanta del Seicento il nome di Carlo Fontana appare solo due volte: la prima nei *Nuovi disegni delle architetture e piante dei palazzi di Roma* (s.d., ma 1679-1680), dove egli è indicato come artefice della facciata e di «parte del di dentro» del palazzo del conte perugino Giovanni Antonio Bigazzini nella piazza di San Marco, la seconda nel quarto volume del *Nuovo Teatro delle fabbriche* (1699), dove è citato come autore «della porta e dell'orologio» nella facciata della Curia innocenziana a Montecitorio, già Palazzo Ludovisi. In entrambi gli edifici la portata dell'intervento di Fontana fu ben superiore a quanto tramandato dai De Rossi. Ma se già nell'autocelebrativo volume monografico *Discorso sopra il Monte Citatorio* (1694) Fontana aveva avuto modo di esaltare la sua imponente opera di completamento e trasformazione funzionale del Palazzo Ludovisi, lasciato interrotto dal maestro Gian Lorenzo Bernini quarant'anni prima[1], così non fu per l'ampliamento e riconfigurazione del Palazzo Bigazzini, né per le altre opere riconducibili alla tipologia della residenza nobiliare che lo videro coinvolto dentro e fuori Roma. Eppure, fin dal 1665, con la decisiva partecipazione al cantiere berniniano di Palazzo Chigi ai Santi Apostoli come materiale estensore di quella geniale evoluzione lessicale della facciata bramantesco-palladiana, egli era divenuto il più qualificato interlocutore della nobiltà romana in materia di palazzi, mentre Bernini era ancora attivo[2]. Ne è prova il progetto elaborato per la famiglia del neoeletto papa Clemente X, commissionatogli dal cardinale nipote Paluzzo Paluzzi Altieri degli Albertoni, a discapito dell'architetto di casa Giovanni Antonio De Rossi, autore del primo corpo del complesso prospettante sulla piazza degli Altieri (poi del Gesù) realizzato tra il 1650 e il 1655[3]. L'intenzione del cardinale Altieri di realizzare un edificio adeguato alla nuova dignità familiare estendendo la fabbrica a tutto il grande isolato affacciato sulla Via Papale conferiva all'incarico un valore esteticamente paradigmatico, accentuato dal fatto che già De Rossi nella ripartizione ad ali arretrate della facciata era stato tra i primi ad aggiornare alle idee di Bernini il tradizionale modello romano di facciata a scansione orizzontale di matrice sangallesco-dellaportiana.

Chiamato a proporre la sistemazione dell'intero isolato mantenendo quanto realizzato da De Rossi, Fontana elaborò due soluzioni accomunate da una estrema coerenza formale, ma differenziate nel rapporto con il contesto urbano. La soluzione ufficiale, accompagnata da una relazione esplicativa datata 4 maggio 1671, è illustrata da due disegni non autografi relativi al piano terreno e al piano nobile ancora non considerati negli studi specifici su Palazzo Altieri[4] (figg. 1-2). Qui Fontana da una parte ribadì la gerarchia compositiva della facciata di De Rossi, articolata con un corpo centrale prominente a cinque assi di aperture e due corpi laterali a due assi, prolungandola sul filo della Via Papale con una sequenza uniforme di quindici assi, dall'altra la replicò su via del Gesù, con uno sviluppo maggiore del corpo centrale, a nove assi anziché cinque. In pianta le linee di simmetria delle due facciate si incrociavano nel «cortile maggiore» rettangolare a diedri convessi, che nella direttrice trasversale concludeva la visuale dalla piazza Altieri e in quella longitudinale introduceva una visione prospettica in sequenza attraverso il contiguo doppio «portico» e il «giardino», costituente la vera peculiarità del progetto rispetto alla conformazione dell'esterno improntata al rispetto della preesistenza e dei fili perimetrali dell'isolato. La soluzione alternativa, anch'essa illustrata da un disegno non autografo, presentava una pianta trapezoidale perfettamente simmetrica molto meno sensibile al contesto[5]. La precedente facciata di De Rossi, replicata a specchio, era relegata al ruolo di ala aggettante rispetto al nuovo comparto centrale arretrato, in un sottile gioco di allineamenti concepito in evidente contrappunto con la facciata di Palazzo Ludovisi, analogamente ripartita in cinque settori a direttrici divergenti. Ciò, a costo di collocarne l'asse di simmetria sulla Via Papale in scomoda corrispondenza del fianco della chiesa del Santissimo Nome di Gesù e, quindi, in palese conflittualità con gli interessi dei padri gesuiti che d'altra parte Fontana avrebbe dotuto tutelare come loro architetto[6]. In questo schema anche il cortile unificato presentava una articolazione prospettica più compatta, conclusa da una rientranza affacciata su una loggia aperta anteposta al corpo annesso delle scuderie. Se la seconda soluzione evidentemente era la più aderente all'idea di palazzo romano allora perseguita



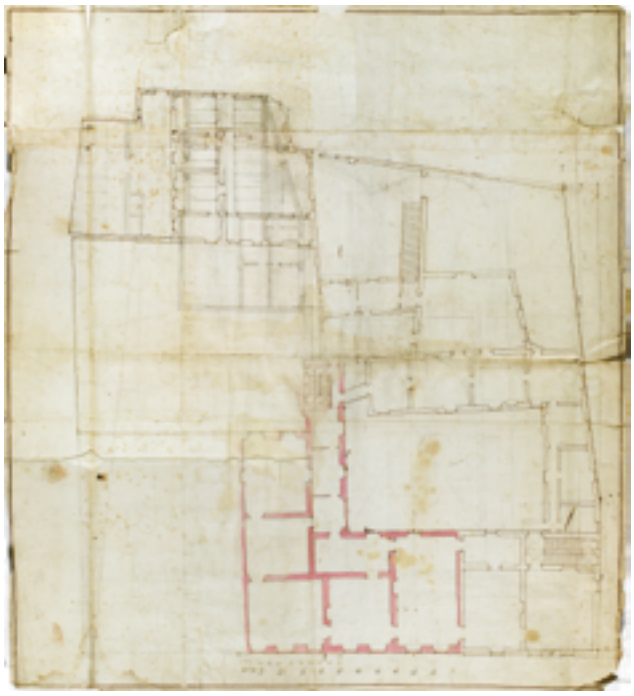


dall'architetto, la prima era la più vicina alle istanze del committente, come è dimostrato dalla sua sostanziale corrispondenza funzionale con il più sobrio e realistico progetto alla fine messo in atto da De Rossi. Progetto ancora non del tutto chiarito nelle sue dinamiche, ma che lascia adito a suggestive ipotesi di reciproca influenza tra i due architetti nell'ambito della comune afferenza alla casa Altieri. Negli equilibri compositivi di entrambe le proposte fontaniane per Palazzo Altieri la disposizione scenografica dello spazio interno prevaleva sulla conformazione degli involucri, concepiti come esercizi di stile tra due schemi progettuali contrapposti: quello sangallesco-dellaportiano, caratterizzato da superfici piane scandite da ricorsi orizzontali, e quello bramantesco-palladiano, connotato da ripartizioni verticali dell'ordine architettonico, in sicura continuità con la mediazione già operata da Bernini nella facciata di Palazzo Ludovisi. Ciò è riscontrabile anche nei cantieri di palazzi in cui Fontana si trovò a operare, al di là della forma e dell'estensione delle preesistenze.

«Il Palazzo del Signor Conte Bigazzini»

«Il Palazzo del Signor Conte Bigazzini in Roma resta situato nel mezzo appunto della Piazza di S. Marco. In detta Piazza fa una nobil facciata ben'ornata di pietre col suo principal'ingresso, e dall'istessa si gode la vista, e trapasso d'ambedue li cortili, che con vaga prospettiva và a terminare in una bella fontana copiosa d'acqua»[7]. Nel 1699, chiamato a stimare l'edificio nella procedura giudiziaria indetta per pagare i creditori di Bigazzini ridotto in rovina dalle spese occorse per

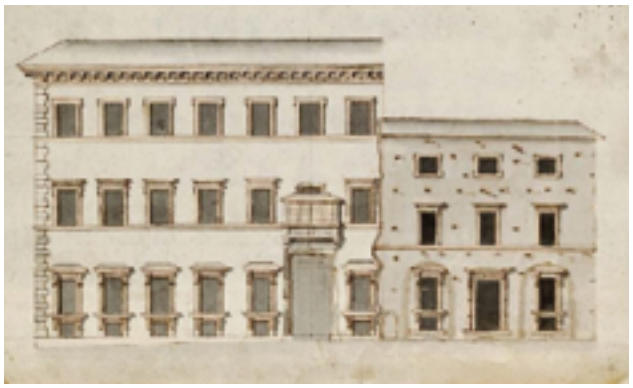
Dall'alto, a sinistra: 1. *N. Tessin il Giovane, copia di un progetto di Carlo Fontana per l'ampliamento di Palazzo Altieri in Roma, pianta del piano terreno, Stockholm, National Museum, THC 3176.*
2. *Anonimo (cerchia di C. Fontana), copia di un progetto di Carlo Fontana per l'ampliamento di Palazzo Altieri in Roma, pianta del primo piano, Stockholm, National Museum, THC 3177 bis.*
Dall'alto, a destra: 3. *P. Clochar,* Plan du palais Bolognetti, place de Venise, à Rome, *incisione, da* Palais, maisons et vues d'Italie, mesurés et dessinés par P. Clochar, architecte, *Paris, 1809, tav. 87.*
4. *C. Fontana, progetto per l'ampliamento del Palazzo Bigazzini in piazza San Marco a Roma, pianta del piano terreno, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Manoscritti Panciatichi, vol. 177, cc. 12-13.*



Dall'alto, a sinistra: 5. *Anonimo (cerchia di C. Fontana), rilievo del primo piano di Palazzo Bigazzini precedente i lavori, Firenze, Bibl. Nazionale Centrale, Manoscritti Panciatichi, vol. 177, cc. 8-9).* A destra: 6. *C. Fontana, rilievo del primo piano di Palazzo Bigazzini, successivo ai lavori, pianta, Roma, Archivio di Stato,* Congregazione dei Monti e Baroni, *b. 19.* In basso, a destra: 7. *Anonimo, cortile di Palazzo Bigazzini, incisione, da P. Vitali,* Marmi scolpiti esistenti nel Palazzo di S.E. il Sig. Gio. Torlonia Duca di Bracciano, *3 voll., Roma, s.d. [1814], II, frontespizio.*

la sua costruzione, Fontana iniziava così la propria relazione, individuando nella direttrice prospettica segnata dall'androne, dal primo cortile e dal secondo con mostra d'acqua terminale, i connotati della sua opera più importante nel campo delle residenze nobiliari[8]. Nel 1817 Giuseppe Antonio Guattani in una descrizione del palazzo e del suo contenuto celebrativa dell'intervento di ristrutturazione eseguito da Giuseppe Valadier per conto di Giovanni Torlonia, duca di Bracciano, che lo aveva acquistato dai Bolognetti nel 1808, ribadiva quelle peculiarità architettoniche nell'ambito della più esaustiva descrizione dell'edificio mai scritta prima della sua demolizione nel 1902: «È decorato nell'alto d'un bel fregio che corona l'edifizio, e nel piano nobile vi fa commodo ed ornamento insieme una loggia coperta sostenuta da 4 colonne, che rinchiudono la gran porta, giovando non poco a rendere l'ingresso nobile e maestoso [...] Se il prospetto del palazzo è bastante da sé solo ad annunziarne l'abitazione di un personaggio, non è possibile che occhio qualunque, per accostumato che sia colle magnificienze romane, non resti sorpreso nell'entrare al ridente aspetto ed alla vista teatrale che, passato il vestibolo, presentano i due Cavedj. Il primo, più grande, formato in quadro e circondato da portici a pilastri ed archi di buona proportione, ha l'ornamento di una comoda ed elegante fontana. Quell'ala di portico che guarda l'ingresso è sormontata da una vaga terrazza con balaustra e peducci per statue, ed è doppia per dar luogo al passo delle carrozze. Il secondo termina in semicerchio a guisa di Calcidica con nicchie intorno per statue anch'esse. In giro alla curva sorge una seconda terrazza con ringhiera, alternata da tanti piedistalli quanti sono i pilastri che la decorano»[9].

Finora l'assetto del doppio cortile con esedra è stato attribuito a Valadier, senza considerare che lo stesso Guattani avesse già precisato che «tutte queste architettoniche disposizioni fossero in qualche modo imbastite quando il signor Duca fece acquisto del palazzo»[10]. Cosa che risulta evidente dalla pianta del piano terreno del palazzo pubblicata da Pierre Clochar nel 1809, ma da lui eseguita al tempo dei Bolognetti, dove nel secondo cortile appare già l'esedra descritta da Guattani[11] (fig. 3). L'esedra compare, in forma di mostra d'acqua, anche in un progetto per il piano terreno del palazzo incluso, insieme a un rilievo anteriore del primo piano, in un album di disegni appartenuto al cardinale Bandino Panciatichi, che abitò nel palazzo dal 1706 al 1718[12] (figg. 4-5). Essa non compare invece nella pianta dello stato di fatto del piano nobile allegata agli atti giudiziali, con legende che distinguono le due fasi del cantiere fontaniano, svoltosi dal maggio 1678 al 26 ottobre 1683 (bracci anteriore e laterale) e dal 25 ottobre 1684 a tutto giugno 1686 (braccio tra i due cortili)[13] (fig. 6), e nemmeno nella pianta di Roma di Giovanni Battista Nolli del 1748, dove la terminazione del cortile appare rettilinea e con una mostra d'acqua posta sull'asse



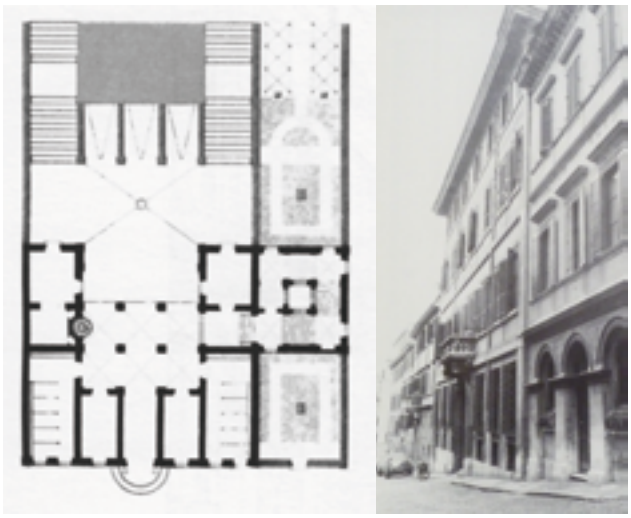
Dall'alto, a sinistra: 8. *Anonimo (cerchia di C. Fontana), rilievo della facciata di Palazzo Bigazzini prima dei lavori di ampliamento, Roma, Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte,* Collezione Lanciani*, ms. 101, f. 42.* 9. *C. Fontana, progetto per la facciata di Palazzo Bigazzini, Venezia, Archivio di Stato, Senato,* Dispacci degli Ambasciatori e residenti, Roma, Rubricari*, f. 192.* A destra: 10. *Simone Felice Delino, facciata di Palazzo Bigazzini, incisione, da* Nuovi disegni delle architetture e piante dei palazzi di Roma*, Roma, Giovanni Giacomo De Rossi [s.d.], tav. 43.*

centrale, così come dovette lasciarla Fontana. È quindi molto probabile che tale esedra risalisse al tempo della costruzione del palazzetto d'affitto prospettante verso la piazza dei Santi Apostoli compiuta da Nicola Giansimoni per il conte Giacomo Bolognetti, tra il 1756 e il 1758, secondo quanto già prefigurato da Fontana nella propria stima del 1699[14]. Evidentemente il progetto dell'album Panciatichi era rimasto una valida linea guida per la sistemazione del complesso, a parte l'allungamento del primo cortile e la collocazione di una scenografica mostra d'acqua intermedia, già emendati dallo stesso Fontana a vantaggio di una più nitida soluzione ad arcate uniformi scandite da paraste tuscaniche e della sovrastante loggia scoperta balaustrata visibile in una incisione del 1814[15] (fig. 7). La dedizione di Fontana alla commessa Bigazzini traspare dalla narrazione biografica di Lione Pascoli secondo il quale egli elaborò «diversi disegni [...] attentissimo [...] a tutto ciò che il conte di mano in mano che li vedeva, diceva» fino a ridursi a due soli tra i quali Bigazzini, non sapendo decidere, fece scegliere altri «professori» architetti – presumibilmente accademici – che indicarono «quell'istesso, che più piaceva anche a Carlo», conferendo al progetto un valore altamente rappresentativo delle correnti di gusto ufficiali[16]. Probabilmente l'episodio narrato da Pascoli si riferiva al graduale processo di definizione della facciata attestato da tre immagini chiave: il rilievo dello stato preesistente della fabbrica iniziata dai fratelli Frangipane nel 1611 e rimasta interrotta[17] (fig. 8), il progetto preliminare con evidenziata la parte soprelevata sottoposta all'approvazione della Repubblica di Venezia circa la sua congruenza con l'antistante Palazzo di San Marco, il 7 ottobre 1769[18] (fig. 9), e l'incisione di Simone Felice Delino, allievo di Fontana, inclusa nei *Disegni dei palazzi di Roma*, raffigurante il progetto pressoché definitivo (fig. 10). Il progetto preliminare attesta che, ancora quasi quattro mesi dopo la concessione della relativa lettera patente[19], Fontana intendeva qualificare il prospetto oltre che con il portale ad arco trionfale, con una diffusa riquadratura a fasce. Soluzione che, anche grazie alla creazione di settori monoassiali bugnati alle due estremità, avrebbe ricondotto il precedente schema postsangallesco a sviluppo orizzontale a un più aggiornato schema a sviluppo verticale, composto da un comparto centrale a cinque assi e da due comparti laterali a due assi. Questi ultimi risaltati in corrispondenza delle finestre del piano nobile da timpani a mezzi sesti ricurvi contenenti lo stemma gentilizio del committente. Il fatto che nella versione finale la riquadratura fosse scomparsa a favore di più convenzionali ricorsi marcapiano, che il coronamento binato delle finestre del piano nobile fosse stato spostato sulla loggia del portale, che le finestre del secondo piano fossero state incorniciate come quelle del piano sottostante con timpani curvi e triangolari alternati e, soprattutto, che fosse stato introdotto un aulico cornicione decorato con bucrani e conchiglie[20], dimostra che alla fine Fontana aveva aderito al naturale sviluppo orizzontale indotto dalla preesistenza seguendo le logiche di aggregazione formale di cui essa era espressione. Le stesse logiche innescate dalla bolla gregoriana *de Jure congrui* del 1574 che avevano determinato il successo dell'empirica rielaborazione del modello di palazzo sangallesco da parte di personaggi come Giacomo Della Porta, Martino Longhi, Ottaviano Mascherino, Francesco Peperelli e Carlo Maderno. E su questa scia si colloca anche l'ultima modifica apportata sulla facciata – dopo la pubblicazione dell'incisione di Delino – riguardante l'accentuazione plastica del portale mediante la sostituzione delle paraste all'estremità con

colonne, sull'esempio del portale rainaldiano di Palazzo Pamphilj in piazza Navona[21]. Non è possibile sapere se a determinare la versione finale più tradizionalista furono veramente i «professori» colleghi di Fontana interpellati da Bigazzini o la volontà dello stesso architetto di adeguarsi alla sobria monumentalità dell'antistante Palazzo di San Marco – anch'esso posto sotto la sua cura come architetto in carica della Repubblica di Venezia – rinunciando all'intelaiatura a fasce a costo di lasciare un anomalo vuoto in corrispondenza degli assi binati laterali. Esito che più tardi non sarebbe sfuggito alle critiche di un Francesco Milizia altrimenti attratto dalla 'sodezza' dell'impaginato[22]. Ma l'intransigente Milizia era l'osservatore meno propenso a cogliere i compromessi estetici a cui Fontana dovette sottostare confrontandosi con i sedimi più o meno stratificati dei palazzi romani che fu chiamato a progettare o riprogettare.

«Quelle forme geniali più proprie»

Tra tutti i progetti per palazzi romani elaborati da Fontana il più vincolato dalla preesistenza fu quello per l'ampliamento del palazzo del principe Muzio Massimo di Rignano all'Aracoeli, attuato tra il 1676 e il 1680 accorpando al preesistente edificio riconfigurato da Antonio del Grande una porzione immobiliare acquistata dalla famiglia Della Porta. Grazie al recente rinvenimento delle piante autografe dello stato di fatto e di progetto del piano nobile è finalmente possibile chiarire l'apporto dell'architetto ticinese, tramandato dalle fonti in modo vago e quasi sempre circoscritto al portale e alla scenografica fontana del cortile[23]. In realtà, il portale e la fontana, seppure non in posizione baricentrica rispetto alla facciata, risultavano il terminale visivo di un intervento contenuto ma sostanziale. Se all'esterno esso aveva comportato solo la replica in stile di due assi di aperture in un contesto decisamente cinquecentista, all'interno aveva completamente riconfigurato la funzionalità del palazzo intorno al nucleo del cortile assiale e dell'adiacente scalone a pianta quadrata. Un tipo di scalone, ispirato da quello berniniano di Palazzo Barberini, ricorrente nei progetti residenziali di Fontana, compreso quello coevo per il palazzo del veneziano Pietro Grimani in via Rasella[24]. Nel cantiere del Palazzo Grimani, svoltosi tra il 1677-1678 e il 1681, Fontana ebbe per la prima volta la concreta possibilità di conseguire una certa congruenza tra esterno ed interno, in quanto la vecchia casa dei Grimani era dimensionalmente e qualitativamente poco vincolante rispetto al suo previsto ampliamento. Ciò si può riscontrare nella pianta del piano terreno riprodotta da Paul Letarouilly (fig. 11), dove l'asse centrale si estende dal portale fino al cortile e da qui lo scalone quadrato si sviluppa in piena coerenza formale con il portico. All'esterno, l'estensione del fronte per sette assi di finestre e la collocazione in una strada piuttosto stretta e in discesa (fig. 12) impose di fatto l'adozione di un impaginato ancora più tradizionale che in Palazzo Bigazzini, con uno spiccato sviluppo orizzontale su quattro livelli e senza particolari connotazioni al di là della sobria decorazione del portale sormontato da una loggia, poi ricostruita nel 1724 da Lorenzo Possenti. In un ristretto arco di tempo, tra il 1676 e il 1678, Fontana aveva avuto l'occasione di valutare l'idea di residenza



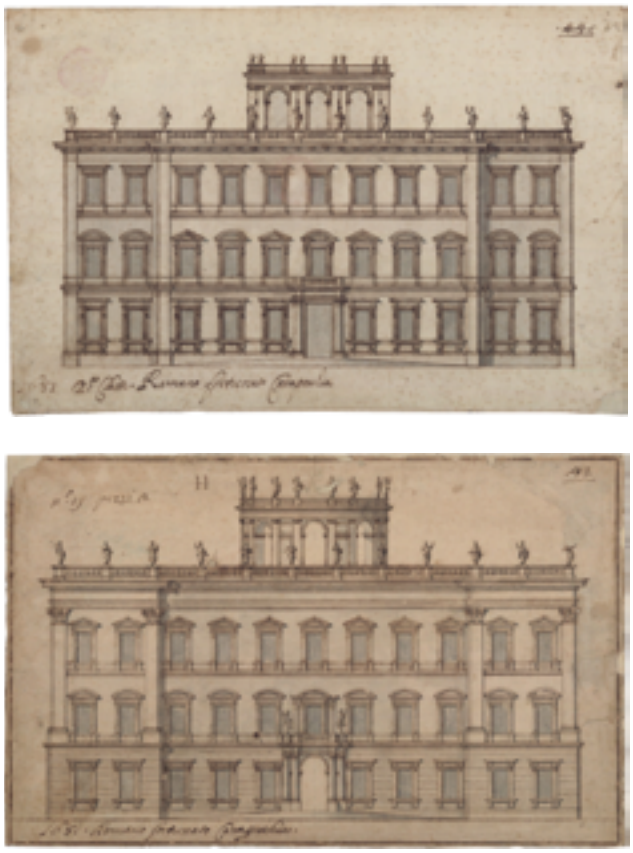
Dall'alto, a sinistra: 11. *P. Letarouilly, Palazzo Grimani in via Rasella, pianta del piano terreno, da* Edifices de Rome moderne, *Paris, 1860, vol. II, n. 169.* 12. *C. Fontana, Palazzo Grimani in via Rasella, facciata.* In basso: 13. *C. Fontana, progetto per la sistemazione e ampliamento di Palazzo Caetani in Roma, pianta del piano terreno, London, British Library, King George III Topographical Collection, Maps7.Tab.57.18.*

nobiliare urbana maturata nel cantiere di Palazzo Chigi e manifestata per la prima volta con il progetto di Palazzo Altieri nel vivo del tessuto edilizio romano in rapporto a diversi contesti topografici: la grande piazza, la larga e la stretta via. Alla prova dei fatti, solo alcune soluzioni erano state attuate coerentemente ai propositi: le assialità scenografiche nel Palazzo Bigazzini e Massimo, il sistema androne-corpi scale nei palazzi Massimo e Grimani. Altre

soluzioni rimasero sulla carta, come quelle prefigurate nel progetto di sistemazione e ampliamento di Palazzo Rucellai in via del Corso, documentato da una serie di disegni inediti conservati presso la British Library di Londra[25] (fig. 13). L'edificio, raffigurato nella pianta di Roma di Giovanni Battista Falda (1676), occupava circa metà dell'isolato compreso tra il Corso e le vie Condotti, Borgognona e della Serena (poi Belsiana), e avrebbe dovuto estendersi su tutto l'isolato, cosa che avvenne solo a partire dal 1733 ad opera dei padri della Ss.ma Trinità degli Spagnoli che vi costruirono la propria chiesa con annesso convento[26]. Il progetto di Fontana prevedeva di replicare a specchio il corpo di fabbrica preesistente sul lato opposto dell'isolato, dando vita a un impianto a corte rettangolare triporticata con ingressi su via del Corso e via dei Condotti disposti, rispettivamente, sugli assi trasversale e longitudinale, quest'ultimo scenograficamente concluso da una rientranza nella parete di fondo. L'evidente derivazione dal progetto per Palazzo Altieri dello schema planimetrico e da quello per Palazzo Bigazzini di una variante ad esedra della rientranza del cortile, inducono a datare anche il progetto per Palazzo Rucellai intorno alla fine degli anni Settanta del Seicento, quando Fontana aveva ormai maturato un chiaro orientamento tematico[27]. Nel complesso risultava evidente che per Fontana la compenetrazione di androni, scale e spazi porticati aperti, tendenzialmente focalizzati su esedre, con o senza fontane, più che un abile espediente scenografico, adatto a ricomporre spazi irregolari, era una aulica soluzione compositiva direttamente discendente da opere esemplari del Cinquecento romano come i palazzi Farnese di Antonio da Sangallo e Massimo alle Colonne di Baldassarre Peruzzi, o le ville Madama di Raffaello e Giulia di Jacopo Barozzi da Vignola[28]. Così vi fece ricorso quando, nel 1686, egli – in concorrenza con Giovanni Battista Contini – ebbe nuovamente l'occasione di progettare la sistemazione di un grande palazzo urbano a Roma, quello in via del Corso di Filippo Giuliano Mancini, duca di Nevers, con l'intermediazione di Filippo Colonna, cognato del duca (residente a Parigi) e suo delegato nella gestione dell'impresa[29]. Dall'analisi dei disegni autografi, raffiguranti le piante del piano terreno, del primo e del secondo piano[30], sembra che proprio sulla quinta dell'antica Via Lata Fontana fosse finalmente riuscito a produrre un progetto fortemente integrato tra interno ed esterno, al di là degli obblighi imposti dalla preesistenza. Il fronte principale, probabilmente ripartito da due lesene giganti, in un corpo centrale prominente, a sette assi di finestre, e due ali arretrate, a tre assi, e il retrostante sistema androne-atrio-cortile quadrangolare davano vita a un modello semplificato, riproducibile anche in altri contesti, nonostante la necessità contingente di predisporre botteghe al piano terreno. E quando il giovane Sebastiano Cipriani fu chiamato direttamente da Mancini a redigere un progetto che adeguasse le proposte dei due maestri alle limitate risorse destinate alla fabbrica, non solo riprese la ripartizione del prospetto e lo schema di ingresso e collegamento verticale ideati da Fontana, ma vi introdusse anche un monumentale portale loggiato tripartito e un fondale ad esedra nel cortile, chiaramente mutuati dai suoi progetti per i palazzi Bigazzini e Caetani[31]. Era la testimonianza che ormai le sperimentazioni di Fontana avevano fatto breccia nel tradizionalista ambiente romano, anche grazie alla posizione sempre più importante da lui acquisita nell'ambito dell'Accademia di San Luca. Tuttavia, rimaneva la dicotomia tra l'endemica irregolarità dei sedimi urbani e l'aspirazione alla perfezione formale degli impianti architettonici, ben espressa da Fontana nel *Discorso sopra il Montecitatorio* in riferimento allo sforzo di adeguare alle «vere regole architettoniche» sito e preesistenza della nuova Curia innocenziana:
«Onde essendo la parte dell'edificio del palazzo presente già fatta, e l'isola dove in essa sarà eretto l'eroico Edificio di figura trapeziale, congiontavi l'irregolarità di essa, ambi figure viziose, hanno precluso à me quelle forme geniali più proprie, cioè quadrato o paralellogramo, che convengono alla buona dispensazione delle parti, secondo le vere regole architettoniche; si è però schermito con renderla regolare più che si è potuto come dalle seguenti piante s'ammira»[32].

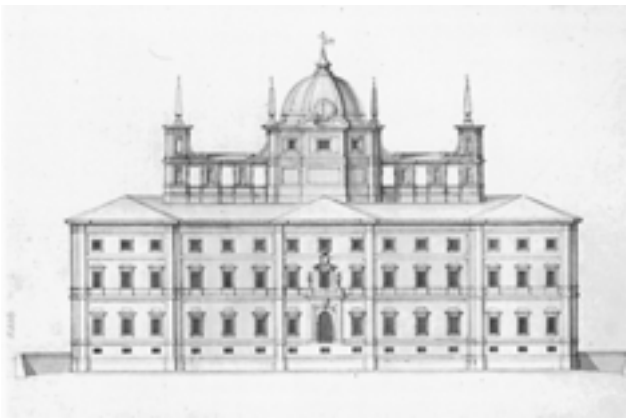
Un modello da esportazione

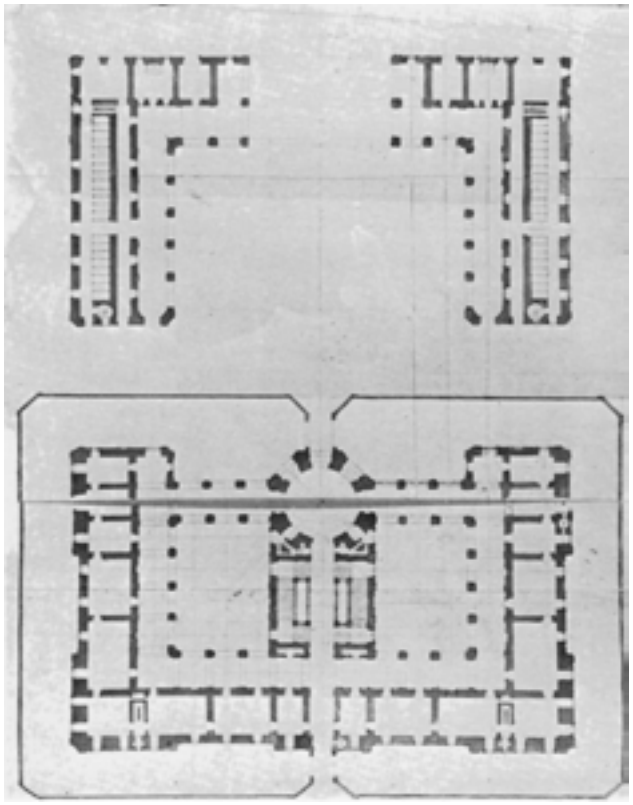
Se per Fontana la forma quadrata o rettangolare era ancora da considerare ideale per l'organizzazione planimetrica dei palazzi, per lui e per tutti i suoi colleghi accademici rimaneva una questione aperta quale dovesse essere considerata la migliore ripartizione degli alzati dopo la svolta estetica berniniana. Ne è una eloquente testimonianza il concorso di architettura dell'Accademia di San Luca del 1681, sul tema di una 'facciata di palazzo', vinto dal giovane Romano Carapecchia, allievo dello stesso Fontana, con un progetto presentato eccezionalmente in due versioni (figg. 14-15) leggibili come variazioni sui modelli a corpo centrale e ali laterali codificati da Bernini nei progetti per i palazzi Ludovisi e Chigi, e in quello finale per il Louvre del 1665[33]. Quest'ultimo progetto, frutto del massimo sforzo conseguito da Bernini per adeguare la magnificenza romana ai più aggiornati parametri compositivi francesi, basati sulla compenetrazione di monumentalità, organizzazione funzionale e comodità, fino ad allora era rimasto confinato nella cerchia berniniana. E non è un caso che fosse riapparso al centro dell'attenzione in coindicenza con il principato di Mattia De Rossi, suo esecutore materiale e unico vero competitore di Fontana nell'ascesa al primato professionale a Roma a un anno dalla morte del maestro. Se il soggetto del concorso, proposto dal professore accademico Gregorio Tomassini, poteva essere espressione del particolare interesse di De Rossi, il progetto vincitore di Carapecchia non poteva che esprimere lo stato delle riflessioni in materia di architettura nobiliare del proprio maestro Fontana, peraltro avvezzo a strumentalizzazioni personalistiche dei concorsi. Le due reinterpretazioni berniniane messe su carta da Carapecchia, con l'accredito di Fontana e dell'Accademia di San Luca, assumevano un valore esemplare anche come modelli da esportazione. Ciò valeva sia per l'impaginato dei corpo rettangolare del prospetto, sia per il motivo dell'altana derivato direttamente dal 'tamburo senza cupola' presente nel primo progetto per il Louvre, già associato al repertorio di Johann Bernhard Fischer von Erlach, anch'egli gravitante presso lo studio Fontana al tempo del concorso e successivamente protagonista della

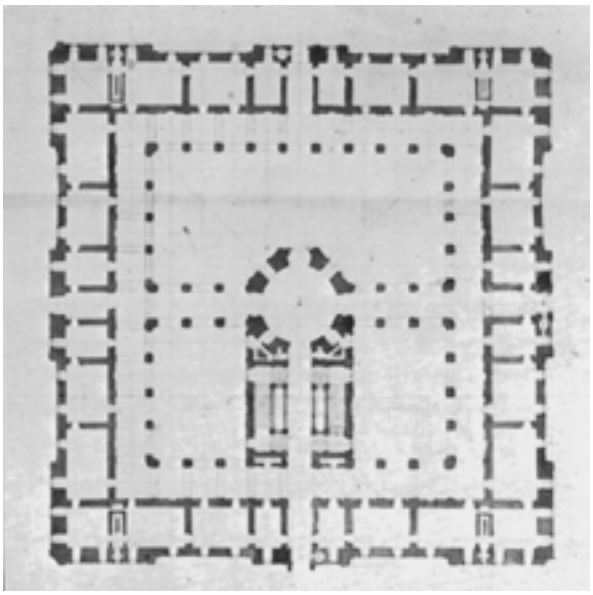


Dall'alto: 14. *R. Carapecchia, progetto per la facciata di un palazzo, primo premio nella prima classe di architettura del concorso dell'Accademia di San Luca, 1681, prima versione, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, dis. 54.* 15. *R. Carapecchia, progetto per la facciata di un palazzo, primo premio nella prima classe di architettura del concorso dell'Accademia di San Luca, 1681, seconda versione, Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, dis. 55.*

diffusione del modello di palazzo berniniano a Vienna (Palazzi Batthyany-Schönborn, 1700, e Trautsohn, 1709-1710)[34]. In questo contesto assume particolare interesse l'affinità tra il secondo progetto di Carapecchia e quello, irrealizzato, dell'accademico di San Luca Domenico Martinelli per la facciata del Palazzo Sinzendorf a Vienna, databile al 1692, già relazionato all'insistita ricerca di un'alternativa al modello di Palazzo Chigi condotta da Martinelli durante il suo intermittente soggiorno nella capitale austriaca dal 1690 al 1705[35]. L'influenza di Fontana su Fischer von Erlach, Martinelli e altri artefici della diffusione dei modelli di palazzo romano in Europa centrale tra la fine del Seicento e i primi del Settecento andrebbe riconsiderata. A maggior ragione meritano attenzione i tre importanti progetti da lui stesso presentati tra il 1696 e il 1700, su commissione e intermediazione dell'ambasciatore imperiale conte Georg Adam Martinitz, per Praga e la Moravia, tradizionali aree di immigrazione per architetti e maestranze di cultura italiana[36]. E proprio come un dichiarato esempio di magnificenza romana Fontana nel 1696 elaborò per il conte Johann Adam Andreas von Liechtenstein il progetto di un palazzo in villa da erigere a Lanškroun[37]. Tale progetto oltrepassava decisamente le precise indicazioni fattegli pervenire in italiano dal committente, riguardanti la creazione di due cortili, di una torre per l'orologio, di un portone e finestre «di buon gusto» e di un «bel cornicione», nel segno di un carattere complessivo ben espresso dalle stesse parole del conte: «Nel resto io non desidero ornamenti superflui, mentre io voglio far fabricare più per necessità che per adornamento. Ma già che si fabbrica aggradirei ancora che la cosa fosse commoda e di buon gusto»[38]. Finalmente libero da condizionamenti logistici, Fontana non resistette alla tentazione di sfruttare l'occasione per dare sfogo alla sua idea di palazzo, escogitando una soluzione planimetrica attuabile in due fasi: la prima in forma rettangolare a due cortili più o meno rispondente alla richiesta del committente, la seconda raddoppiata in forma quadrata attuabile in un secondo momento (figg. 17, 19). Come spiegò lui stesso nella lettera accompagnatoria al progetto con parole di grande significato: «doppo procurato di sodisfare alle richieste, ho disposto l'edificio regolato alla Romana, per accrescergli magnificenza, come anco l'ho delineato di figura quadrata, volendo l'edificio di maggior ampiezza e ridotto a figura paralellograma per la minore estensione e spesa in modo, che quando anche fosse fabricato il primo tomo del ridotto paralellograma, si puole aggiungere il restante del quadrato corrispondente di proportioni correlative all'uno et all'altro»[39]. Quindi, al di là dell'adozione di una canonica pianta rettangolare o quadrata, Fontana faceva discendere la magnificenza del progetto dalla sua regolazione «alla romana», conferendogli per questo un grande valore concettuale, ben espresso da altre versioni astratte a quattro cortili, di cui quella finale notoriamente fu fonte di ispirazione per personaggi come Filippo Juvarra e Luigi Vanvitelli proprio nel segno della *magnificenza romana*. Anche per quanto riguarda gli alzati si conoscono diverse versioni del progetto per il Palazzo Liechtenstein: tre intermedie dei prospetti principali (fig. 18) e una definitiva del prospetto posteriore riferito alla prima variante a pianta rettangolare con l'eccentrica soluzione del nucleo centrale aggettante (fig. 16). La scansione a cinque comparti verticali dei prospetti principali riprendeva evidentemente lo schema berniniano con il quale Fontana stava confrontandosi direttamente nel cantiere della Curia innocenziana. Ma l'insistita variazione della ripartizione dei settori intermedi arretrati segnava un altrettanto evidente tentativo di superarlo, coerentemente alla diversa modulazione geometrica delle piante e all'introduzione della grande torre dell'orologio – del tutto spropositata rispetto alle richieste del committente – che riprendeva a scala monumentale il tema del fastigio centrale proposto nei progetti accademici di Carapecchia. Il secondo progetto 'mitteleuropeo' di Fontana, anch'esso irrealizzato, riguardava la residenza urbana del conte Ignaz Karl von Stenberg, da costruire su un complesso edilizio preesistente lungo il fiume Hradcanj a Praga (1696-1700 ca.)[40]. Esistono due versioni similari di tale progetto di cui la più avanzata è caratterizzata da una ampia corte centrale, corrispondente al corpo prominente della facciata impostato secondo una ennesima reinterpretazione del modello di Palazzo Ludovisi. Di questo stesso modello costituiva una riduzione anche il secondo progetto per Praga commissionato a Fontana







Dall'alto, a sinistra: 16. *C. Fontana, progetto per il Palazzo Liechtenstein a Landskron/Lanškroun, prospetto posteriore, versione a, Windsor Castle, Royal Library, vol. 174, n. 9554, da Braham-Hager,* Carlo Fontana*, cit., cat. 361, fig. 300.* 17. *C. Fontana, progetto per il Palazzo Liechtenstein a Landskron/Lanškroun, pianta del piano terreno, versione a, Windsor Castle, Royal Library, vol. 174, n. 9558, da Braham-Hager,* Carlo Fontana*, cit., cat. 352, fig. 291.* Dall'alto, a destra: 18. *C. Fontana, progetto per il Palazzo Liechtenstein a Landskron/Lanškroun, prospetto principale, Windsor Castle, Royal Library, vol. 174, n. 9555, da Braham-Hager,* Carlo Fontana*, cit., cat. 358, fig. 297.* 19. *Carlo Fontana, progetto per il Palazzo Liechtenstein a Landskron/Lanškroun, pianta del piano terreno, versione b, Windsor Castle, Royal Library, vol. 174, n. 9558, da Braham-Hager,* Carlo Fontana*, cit., cat. 352, figg. 289.*

direttamente dall'ambasciatore Martinitz, nel 1700, per il proprio palazzo, questa volta realizzato, seppure con varianti[41]. Impresa indagata diffusamente sulla quale vale comunque soffermarsi brevemente in chiusura per rilevare che la facciata della quarta versione del progetto, nella sua sobria ed equilibrata riconfigurazione costituisse il coerente esito della sperimentazione trentennale fin qui ripercorsa, offrendosi finalmente come un concreto e credibile modello romano da esportazione. Quasi in contrappunto all'altisonante e retorica romanità della nuova Curia innocenziana, celebrata da Fontana nel *Discorso sopra il Monte Citatorio* come l'epilogo del prolungato corpo a corpo stilistico instaurato con il suo davvero troppo ingombrante maestro, Bernini.

Note

1 Sui disegni di Fontana per la Curia innocenziana (1694-1698), vedi A. Braham-H. Hager, *Carlo Fontana. The Drawings at Windsor Castle*, London 1977, pp. 112-125.

2 Come architetto dei Chigi Fontana ebbe occasione di elaborare numerosi progetti per edifici residenziali fuori Roma, per i quali si rimanda ai contributi di Angela Marino e Bruno Mussari in questo volume.

3 Su Palazzo Altieri vedi soprattutto A. Schiavo, *Palazzo Altieri*, Roma 1962; *Palazzo Altieri*, Roma 1991.

4 I due disegni, conservati nel National Museum di Stoccolma (THC 3176, 3177bis), pubblicati da Elisa Debenedetti (*Nicodemus Tessin junior e due serie di disegni di palazzo Altieri*, in *Arti a confronto. Studi in onore di Anna Maria Matteucci*, a cura di D.

Lenzi, Bologna 2004, pp. 331-337, tavv. 243-244), sono stati segnalati per la prima volta da Börje Magnusson (*Nicodemus Tessin il Giovane (1654-1728),* in *L'esperienza romana e laziale di architetti stranieri e le sue conseguenze*, a cura di J. Garms, Roma 1999, pp. 39-40), con l'attribuzione di quello del piano terra a Tessin e di quello del piano nobile alla cerchia di Fontana. In una lettera al padre del 3 agosto 1673, poco dopo il suo arrivo a Roma, Tessin scriveva: «ho copiato un meraviglioso trattato del cavalier Fontana che descrive ogni cosa concernente i palazzi» forse coincidente con il «Discorso del cavalier Fontana incirca la Fabrica del palazzo Altieri» citato in un tardo inventario della Collezione Tessin, a sua volta riferibile alla relazione sul progetto del palazzo del 4 maggio 1671 (citata da Schiavo, *Palazzo Altieri*, cit., pp. 60-61, ma non più rintracciabile nell'Archivio Altieri di Roma): O. Sirén, *Nicodemu Tessin d.y:s studieresor i Danmark, Tyskland, Holland, Frankrike och Italien: anteckningar, bref och ritningar,* Stockholm 1914, pp. 42-45 (cit. a p. 43); H. Hager, *Carlo Fontana e i suoi allievi: il caso di Johann Bernhard Fischer von Erlach*, in *Studi sui Fontana. Una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco*, a cura di M. Fagiolo e G. Bonaccorso, Roma 2008, pp. 237, 238, nota 7 e in ultimo il contributo di Martin Olin in questo volume.

5 Sul disegno, conservato all'Albertina di Vienna, vedi E. Coudenhove Erthal, *Carlo Fontana und die Architektur des römischen Spätbarocks*, Wien 1930, pp. 31-33; Schiavo, *Palazzo Altieri*, cit., pp. 60-61; M. Caperna, *Cronologia delle fasi di realizzazione (1554-1734)*, in *Palazzo Altieri*, cit., pp. 148-150. Sulla copia eseguita dal palermitano Giacomo Amato durante la sua presenza nello studio Fontana, vedi M.R. Nobile, *Progetti di Carlo Fontana nei disegni di Giacomo Amato a Palermo*, «Il disegno di architettura», 10, 1999, 20, p. 38.

6 T. Manfredi, *Nel Santissimo Nome di Gesù. Carlo Fontana e la decorazione architettonica della Chiesa Madre dei Gesuiti*, in *La Festa delle Arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi*, a cura di M. Bevilacqua, V. Cazzato, S. Roberto, Roma 2014, pp. 504-513.

7 Roma, Archivio di Stato, *Congregazione dei Monti e Baroni*, b. 19, fascc. non num, stima del Palazzo Bigazzini, datata 29 maggio 1699, redatta e firmata da Carlo Fontana e controfirmata da Francesco Fontana, Matteo Sassi e Romano Carapecchia. Il documento, segnalato da G. Curcio, *Carlo Fontana. Palazzo Bigazzini (1678-1683)*, in G. Curcio e L. Spezzaferro, *Fabbriche e architetti ticinesi nella Roma barocca con una scelta di antiche stampe*, Milano 1989, pp. 136-137, è trascritto quasi integralmente da B. Steindl, *Mäzenatentum im Rom des 19. Jahrhunderts: die Familie Torlonia*, Hildesheim 1993, p. 13, nota 24.

8 Fontana proseguiva la stima esaltando le peculiarità logistiche del palazzo, quali la vista su tutta la strada del Corso fino a porta del Popolo, la vicinanza del palazzo pontificio e della nuova Curia di Montecitorio, l'amenità del sito soprelevato ed esente dalle inondazioni, e la possibilità di ampliarlo fino alla piazza dei Santi Apostoli. Tutte caratteristiche che distinguevano l'edificio dai vicini e più onerosi palazzi Altieri e D'Aste, accreditando la valutazione di centocinquantamila scudi, ridotta a centomila in una successiva stima del 17 luglio 1701, emendata della precedente «amplificatione in riguardo di un Prencipe forastiero che pensava farne compra» (Roma, Archivio di Stato, *Congregazione dei Monti e Baroni*, b. 19, fascc. non num.).

9 *Descrizione ragionata degli oggetti d'arte esistenti nel Palazzo di S.E. il signor Don Giovanni Torlonia Duca di Bracciano* (Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, *Fondo Vittorio Emanuele*, ms. 708), cit. in Steindl, *Mäzenatentum im Rom*, cit., p. 177. Il testo di Guattani rimase manoscritto fino al 1896 quando fu pubblicato da Adolfo Venturi, come appendice all'articolo *Galleria Nazionale a Roma*, «Gallerie nazionali», 2, 1896, pp. 75-138.

10 Steindl, *Mäzenatentum im Rom*, cit., p. 178. Sulle vicende edilizie ottocentesche del palazzo: ivi; C. Poppi, *La nobiltà del censo: i Torlonia e Roma*, in *Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia*, 2003, I, pp. 406-416; Ead., *Giovanni e Alessandro Torlonia e il palazzo di piazza Venezia*, in *Committenti, mecenati e collezionisti di Canova,* atti della sesta settimana di studi canoviani, a cura di F. Mazzocca e G. Ericani, Bassano del Grappa 2008, 1, pp. 141-160.

11 P. Clochar, *Palais, maisons et vues d'Italie, mesurés et dessnés par P. Clochar, architecte*, Paris 1809, tav. 87. Ringrazio Yuri Strozzieri per avere posto alla mia attenzione questa pubblicazione.

12 I disegni inclusi nell'album dal titolo *P. Piante e alcuni Disegni delle Fabbriche di Roma n. 2* del fondo Panciatichi alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (*Manoscritti Panciatichi*, vol. 177, cc. 8-9, 12-13, annotati come «Pianta del Conte Bigazzini» e «Conte Bigazzini») sono stati presentati per la prima volta da Giovanna Curcio nella sua relazione al convegno fontaniano. Nei censimenti parrocchiali del 1703-1705 Giovanni Antonio Bigazzini risulta ancora abitare nel suo palazzo, nei successivi censimenti del 1706-1708 al suo posto risulta il cardinale Panciatichi: Roma, Archivio Storico del Vicariato, *Parrocchia di San Marco, Stati delle anime*, vol. VI (1701-1714), 1703-1705, c. 75, 1706-1708, c. 144.

13 Le fasi del cantiere di Palazzo Bigazzini, in assenza delle misure e stime, si desumono dai sommari delle retribuzioni dei capomastri impegnati fino al 1698 per lavori minori di rifinitura e manutenzione, tra cui i muratori Angelo Rancini e Giovanni Battista Mugiani, il falegname, Vincenzo Giuliani e lo scalpellino Antonio Cartoni. Vedi a proposito la documentazione, segnalata alla nota 7, comprendente anche lo spaccato della parte superiore della facciata sulla piazza di San Marco.

14 Nella prima stima (vedi nota 7) Fontana da una parte evidenziava la possibilità di ampliare l'edificio principale: «Si può stender questo palazzo col mezzo d'un Ponte sopra una piccola strada fino alla Piazza de SS.ti Apostoli, e si può continuare da una piazza all'altra un nobilissimo appartamento di 440 palmi romani di longhezza», dall'altra chiedeva di valutare nel prezzo di vendita «la riserva [...] a detto Signor Conte venditore di potere acquistare ogni sito tra detto suo palazzo, e l'ospitio de' padri di S. Romualdo per commodo d'altra sua habitatione e non necessario à detto palazzo, alle finestre del quale non si toglie la vista di alcuna strada». Sul palazzetto Bolognetti, vedi P.P. Pancotto, *Palazzo Bolognetti ai SS. XII Apostoli*, in *Roma borghese. Case e palazzetti d'affitto, II*, «Studi sul Settecento Romano», 11, Roma 1995, pp. 165-174; F. Di Marco, in *Schede* a cura di T. Manfredi, P. Micalizzi, in *Roma nel XVIII secolo*, a cura di P. Micalizzi, Roma 2003, vol. II, p. 27.

15 L'apertura di un ingresso posteriore in asse con l'androne del palazzetto prolungò la visuale prospettica dal portale ben oltre l'intenzione di Fontana di concluderla sulla mostra d'acqua terminale.

16 L. Pascoli, *Vite de' Pittori, Scultori, ed Architetti Moderni*, 2 voll., Roma 1736, II, p. 543.

17 Per il disegno della facciata, conservato all'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte di Roma (*Collezione Lanciani*, ms. 101, f. 42), vedi U. Donati, *Architetti ticinesi a Roma*, Bellinzona 1942, p. 299, fig. 238. La datazione della primitiva facciata del palazzo si desume dalla relativa lettera patente rilasciata ai fratelli Frangipane il 4 maggio 1611 (Roma, Archivio Storico Capitolino, *Camera Capitolina, Cred. IV, catena n. 328*, vol. 84, c. 114r). Bigazzini acquistò il palazzo dal barone Cornelio Frangipane il 5 dicembre 1672 per ventiduemila scudi (Roma, Archivio di Stato, *Notai A.C.*, vol. 5038, cc. 229-239, cit., in Curcio, *Carlo Fontana*, cit., p. 137).

18 Il disegno, ascrivibile a un collaboratore di Carlo Fontana, è allegato a una relazione inviata a Venezia il 7 ottobre 1679 dal cardinale Pietro Ottoboni, futuro Alessandro VIII, inerente alla richiesta di Bigazzini al Doge di poter soprelevare il proprio palazzo, insieme a una planimetria della piazza antistante: Venezia, Archivio di Stato, *Senato, Dispacci degli Ambasciatori e residenti, Roma, Rubricari*, f. 192, cc. 365v-366r, cit. in L. Finocchi Ghersi, *Carlo Fontana e i Grimani: il palazzo di Roma e un progetto di villa in Veneto*, «Arte veneta», 48, 1996, pp. 120, 123, 126 nota 43, fig. 11; M.G. Barberini-M. De Angelis d'Ossat-A. Schiavon, *La storia del palazzo di Venezia. Dalle collezioni Barbo e Grimani a sede dell'ambasciata veneta e austriaca*, Roma 2011, pp. 100-101, 178, figg. 9-10.

19 Roma, Archivio di Stato, *Presidenza delle strade*, reg. 49, c. 115*v*, 13 giugno 1679: licenza dei fili senza occupazione di suolo pubblico. Il 22 giugno 1678 era stata concessa una prima licenza per l'immissione di un bottino d'acqua nella strada detta delle tre Cannelle (Ivi, c. 70*r*).

20 Uno schizzo autografo del cornicione, «fra li molti che ho fatto e che si fanno che saranno tutti magnifichi», è conservato all'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte di Roma (*Collezione Lanciani*, ms. 101, f. 18: Curcio, *Carlo Fontana*, cit., p. 137).

21 Alla data del 20 dicembre 1679, quando a Bigazzini venne rilasciata la relativa lettera patente, la decisione sulla conformazione

finale del portale non era stata ancora presa. Infatti venne autorizzata la costruzione di una «rindiera» soprastante lunga 27 palmi e larga 4,5 corrispondente al corpo centrale della prima versione, con «facoltà di far mettere altra rindiera della med.ma lunghezza di palmi 27. e larghezza palmi 4 ½ come sopra simile all'altra, e quella mettere quando e dove più gli piace cioè di aggiungere alla mededesima, ò vero mettere altrove à suo arbitrio à detta facciata» (Roma, Archivio di Stato, *Presidenza delle strade*, reg. 49, c. 131*v*). La licenza consente di fissare la data del 20 dicembre 1679 come *terminus post quem* per l'elaborazione dell'incisione di Delino (e quindi della pubblicazione in cui è compresa dedicata al cardinale Camillo Massimo, morto il 12 settembre 1677). Mentre il *terminus ante quem* è da considerare il 26 ottobre 1680, data di una lettera del cardinale Ottoboni al Doge alludente al termine dei lavori della facciata: «Il conte Bigazzino perugino ha finito di fabricar la facciata del palazzo comprato da lui che era dei Frangipani su la piazza di S. Marco conforme alla gratia che li fece la Serenità vostra e la piazza resta con l'ornamento d'una fabrica nobile e conspicua nella quale il conte vi ha speso più di 30 mila scudi» (Venezia, Archivio di Stato, *Senato, Dispacci degli Ambasciatori e residenti, Roma, Rubricari*, f. 193, cc. 371-372, cit. integralmente in Barberini-De Angelis d'Ossat-Schiavon, *La storia del palazzo di Venezia*, cit., pp. 186-187).

22 «Palazzo Bolognetti. Sodo, andante. Le finestre dovevano esservi situate meglio» (F. Milizia, *Roma delle belle arti del disegno*, Bassano 1787, p. 192).

23 L.P.M. Martino, *La presenza di Carlo Fontana e Antonio Del Grande nell'ampliamento di palazzo Massimo dell'Aracoeli*, «Quaderni del Dipartimento Patrimonio Architettonico e Urbanistico», 15-16, 2005-2006, 29-32, pp. 213-228 (le due piante in oggetto conservate nell'Archivio Massimo dell'Aracoeli presso l'Archivio di Stato di Roma sono riprodotte alle figg. 9-10, senza indicazioni archivistica specifica).

24 Su Palazzo Grimani vedi Finocchi Ghersi, *Carlo Fontana e i Grimani*, cit., pp. 117-127.

25 I disegni di Fontana relativi a Palazzo Rucellai conservati a Londra presso la British Library, *King George III Topographical Collection*, sono sei (Maps7.Tab.57.16-21): una planimetria dello stato di fatto dell'isolato (17), una sua copia parziale (16), un progetto relativo al piano terreno e al piano nobile (18, 20) e due progetti di variante relativi al solo piano nobile (19, 21). Il progetto di Fontana per Palazzo Rucellai al Corso è stato finora citato solo incidentalmente e senza fare riferimento ai suddetti disegni (H. Hager, *Carlo Fontana e i suoi allievi*, cit., p. 434). Per una più ampia trattazione dell'argomento si rimanda a un prossimo contributo dell'autore.

26 Sulle vicende settecentesche dell'isolato vedi *L'Angelo e la città*, II, *La città del Settecento*, catalogo della mostra (Roma, 1987-1988), a cura di G. Curcio, Roma 1987, p. 232; A. Donò, A. Marino, *Note su Emanuele Rodriguez Dos Santos, architetto lusitano in Roma*, in *L'architettura da Clemente XI a Benedetto XIV*, a cura di E. Debenedetti, «Studi sul Settecento Romano», 5, Roma 1989, pp. 102-103; T. Navarra, in *Schede*, cit., p. 61. La pianta dello stato di fatto dell'isolato corrisponde sostanzialmente alla descrizione contenuta nell'assegna dei beni del 1708 di Orazio Ricasoli-Ruccellai, priore di Firenze, dove il palazzo risulta locato «a diversi» per 331 scudi, e alla Misura delle strade e delle piazze del 1732, dove l'isolato è ancora registratato a nome dei Rucellai.

27 La terza variante del progetto raffigurata nel disegno Maps7. Tab.57.21 non presenta la rientranza della parete di fondo, ma in corrispondenza dell'asse centrale è accennata una fontana absidata.

28 Per le possibili ascendenze stilistiche del cortile a esedra vedi alla nota 31.

29 Sui disegni di Fontana, nel contesto delle vicende progettuali di Palazzo Mancini, vedi M. Guerci, *A Late Seventeenth-Century Case Study in Rome: the Construction of the Palazzo Mancini, 1686-1690*, in *Proceedings of the Third International Congress on Construction History*, 2009, 2, pp. 759-766; Id., *Palazzo Mancini*, Roma 2011, pp. 9-16; A. Antinori, *Riflessi di edifici parigini in residenze romane del tardo Seicento: i palazzi Muti Papazzurri alla Pilotta e Mancini*, «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», n.s. 60-62, 2013-2014, pp. 169-182; M. Guerci, *«Un'architettura di diversi»: Carlo Rainaldi and the controversial attribution of the Palazzo Mancini in Rome*, in *Artistic practices and cultural transfer in early modern Italy*, a cura di N. Avcıoğlu e A. Sherman, Farnham 2015, pp. 65-73.

30 Subiaco, Archivio Colonna, *Fondo Piante e Disegni*, coll. III BB LXVI, n. 21. I disegni pubblicati per la prima volta da Luca Maggi (*Giovanni Battista Contini e il palazzo Mancini al Corso in Roma*, «Palladio», n.s. 12, 1999, 23, p. 55, figg. 5-7), sono stati attribuiti a Carlo Fontana da Manolo Guerci (*Palazzo Mancini*, cit., pp. 10-16).

31 In questo senso l'influenza di Fontana sul progetto redatto da Cipriani risulterebbe assai più significativa di quanto finora affermato e, di conseguenza, il ruolo del giovane architetto ridimensionato. Anche i possibili riferimenti romani alla forma del cortile ad esedra (progetto di Raffaello per una sua casa in via Giulia, il palazzo di Angelo Massimo presso piazza Navona, attribuito a Giovanni Mangone, il Palazzo Muti Bussi all'Aracoeli, frutto degli interventi di Giacomo Della Porta, Francesco Peparelli e Giovanni Antonio De Rossi), giustamente ritenuti improbabili per il giovane Cipriani da Aloisio Antinori (*Riflessi di edifici parigini*, cit., p. 177), sarebbero del tutto congruenti con l'esperto Fontana.

32 C. Fontana, *Discorso sopra il Monte Citatorio situato nel Campo Martio, ed altre cose ad esso appartenenti,* Roma 1694, pp. 10-11.

33 Per una lettura dei due disegni di Carapecchia, rispettivamente, come una interpretazione 'alla romana' e una 'alla francese' dei progetti di Bernini che sarebbero state stimolate da Mattia De Rossi, in qualità di principe dell'Accademia, vedi G.R. Smith, *Architectural Diplomacy. Rome and Paris in the late Baroque*, Cambridge (Mass.)-London 1993, pp. 94-96, 115-122.

34 Ivi, pp. 117-122. A Vienna, come è noto, il modello berniniano trovò altre coerenti applicazioni nelle opere di Enrico Zuccalli (Palazzo Kaunitz, poi Liechtenstein, 1688) e di Johann Lucas von Hildebrandt (Palazzo Daun-Kinsky, 1713).

35 H. Lorenz, *Domenico Martinelli architetto nella Mitteleuropa*, in *Domenico Martinelli architetto ad Austerlitz. I disegni per la residenza di Dominik Andreas Kaunitz (1691-1705)*, a cura di A. Scotti, Cinisello Balsamo 2006, pp. 23-32.

36 Sui rapporti tra Fontana e l'ambasciatore Martinitz e sui progetti intermediati da quest'ultimo vedi, rispettivamente, i contributi di Friedrich Polleroß e di Pavel Kalina in questo volume (con bibliografia precedente).

37 Braham-Hager, *Carlo Fontana*, cit., pp. 125-129.

38 Ivi, p. 126.

39 Ivi, p. 125.

40 Sul progetto di Fontana per Palazzo Stenberg, preceduto da quello di un anonimo architetto tedesco, Ivi, pp. 129-132.

41 Ivi, pp. 133-135.

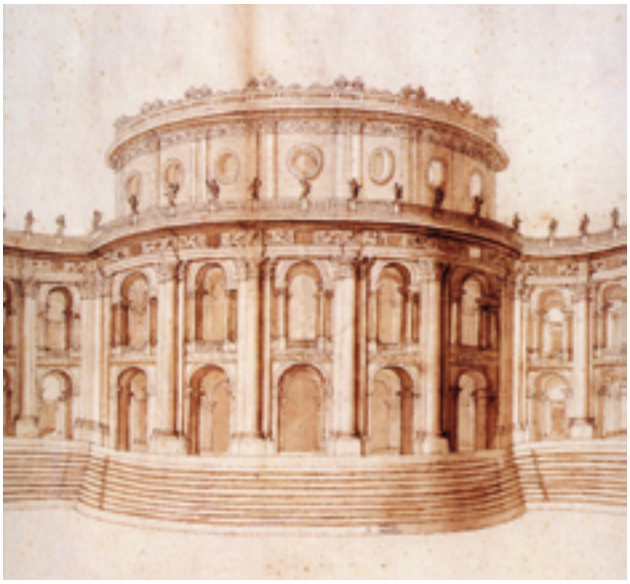
I VIAGGI E I COMMITTENTI «DI LINGUA ITALIANA»

G.L. Bernini, Stemma della famiglia Chigi, Scala Regia Vaticana. Fotografia P. Portoghesi (particolare).

Carlo Fontana e Palladio: il progetto per «un casino in Venetia»

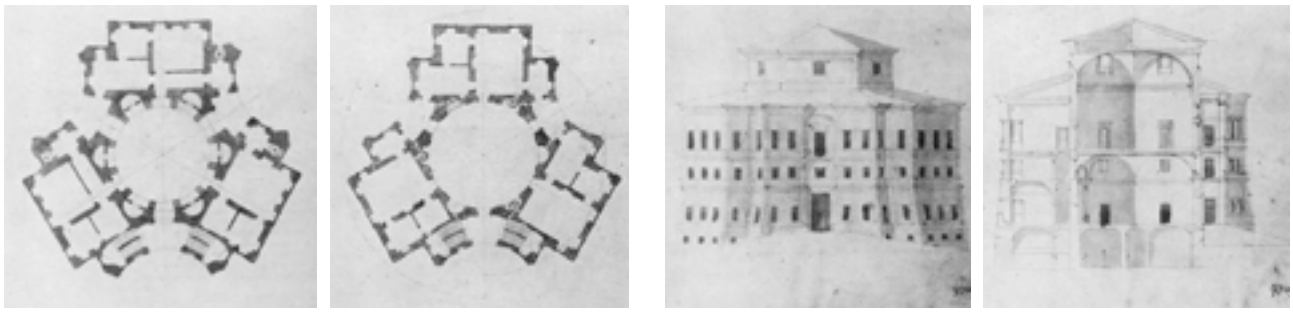
Lorenzo Finocchi Ghersi

In un noto intervento di Rudolf Wittkower edito nel 1974, dal titolo *Palladio e Bernini*, il grande storico dell'architettura metteva in evidenza un punto saliente del linguaggio architettonico berniniano, vale a dire una serie di riferimenti all'uso che Palladio fa dell'ordine di colonne giganti nei cortili e nei portici degli edifici da lui progettati – come il cortile del palazzo per Iseppo Porto a Vicenza o quello del convento della Carità a Venezia –, che Bernini reinterpreta nei progetti per il Louvre (1664) (fig. 1), analogamente alla celebre edicola sostenuta da colonne libere del portale della chiesa di Sant'Andrea al Quirinale (1654), che lo studioso vedeva come chiara derivazione dal colonnato semicircolare che scherma l'abside di San Giorgio Maggiore a Venezia. Al termine di un ragionamento molto articolato, Wittkower concludeva che, sebbene «l'arte palladiana fu la componente di maggiore importanza della cultura architettonica del Bernini», questi si servì della conoscenza de *I Quattro Libri*, non essendo mai stato né a Venezia e né a Vicenza, come spunto per inseguire la teatralità del suo fare artistico, nel quale la narrazione scultorea trovava spazio adeguato nei fondali architettonici previsti per esaltarne il dinamismo[1]. Una conferma che alla fine del Seicento l'attenzione per l'architettura palladiana era sempre viva a Roma grazie alla diffusione del trattato, dal quale era possibile mutuare soluzioni strutturali e decorative con le quali valorizzare il contesto tardobarocco romano, ci viene da alcuni progetti di Carlo e Francesco Fontana, come quello del 1696 per la facciata della Dogana di Terra in piazza di Pietra (fig. 2), nella quale il gigantismo delle colonne antiche è esaltato dalle paraste giganti poste alle estremità del prospetto, e soprattutto dal contemporaneo progetto non realizzato per il terzo braccio del colonnato di San Pietro, nel quale si nota una piena adesione all'uso delle colonne giganti che Bernini aveva ideato guardando al profilo concavo della scena del Teatro Olimpico di Vicenza. Naturalmente, lungi dal poter parlare di un'esistenza precoce di quel palladianesimo che si svilupperà con l'avvio del Settecento in Inghilterra, è tuttavia interessante soffermarsi su come Fontana studi con attenzione Palladio già nel 1689, alfine di dare luogo a un progetto questa volta non urbano, ma prettamente residenziale, come quello per la villa destinata a un committente veneziano di cui resta traccia in alcuni disegni conservati nella Royal Library di Windsor Castle[2] (figg. 3-6). In passato ho avuto modo d'identificare il committente in Antonio Grimani dei Servi[3], ambasciatore della Serenissima a Roma tra il 1667 e il 1671, per il quale Fontana,



Dall'alto: 1. *G.L. Bernini,* Primo progetto per il Louvre*, part., Parigi, Louvre, Cabinet des Dessins.* 2. *C. e F. Fontana,* La Dogana di Terra*, da G. Vasi,* Delle Magnificenze di Roma Antica e Moderna*, Roma 1747 (Roma 1996).*

probabilmente chiamato a redigere un progetto per la villa di famiglia a Martellago, nel veneziano, in modo tutt'altro che prevedibile, forse anche per andare incontro al gusto palladiano imperante nella Repubblica anche nel Seicento, propose un progetto di villa palesemente ispirato alla palladiana Rotonda, e lontanissimo da quelli che potevano essere i modelli ricorrenti delle dimore nobiliari romane di campagna. Tra i disegni preparatori di Windsor, uno, in particolare, sembra coincidere per lo più con il progetto inviato al committente, di cui credo



Da sinistra: 3-6. *C. Fontana,* Disegni per una villa in Veneto, *Windsor Castle, Royal Library (da Braham-Hager,* Carlo Fontana*, cit., figg. 233-234, 236-237).*

possa far parte un disegno anonimo per la villa a più ampia scala, che ne descrive la posizione al centro di un cerchio composto da quattro barchesse circolari, che delimitano al loro interno un giardino all'italiana, separato da un terreno adatto a usi agricoli, a sua volta suddiviso in quattro settori da due grandi viali ortogonali, delimitati da lunghi filari alberati[4]. Osservando la pianta preparatoria conservata a Windsor che Hager ha considerato la più simile al progetto inviato al committente (fig. 4), si vede come il nucleo centrale dell'edificio, posto al primo piano e circondato da tre blocchi autonomi, sia un salone con nicchie radiali che inquadrano gli ingressi alle tre unità abitative e l'accesso a tre logge panoramiche, in una delle quali giungevano due rampe di scale simmetriche contenute in due corpi aggettanti. Di grande interesse sono anche le colonne libere poste a raggiera in corrispondenza delle nicchie, che conferiscono all'insieme un preziosismo armonico e proporzionale che sembra essere la maggiore preoccupazione di Fontana, il quale, nella lettera di accompagnamento del progetto, di cui a Windsor è rimasta copia, insiste su come « l'armonia delle parti» fosse stato il risultato più difficile da ottenere, trattandosi di una soluzione «unica e non più vista» e soprattutto economica da realizzare, poiché la compattezza della fabbrica era dovuta al fatto che «tutti li muri operano a più cose»[5]. Tralasciando la notevole fortuna di questo progetto, che, sebbene non eseguito, fu disegnato e poi inciso da Bernardo Vittone nelle sue *Istruzioni Diverse* (II, tav. XXXII) e fu ripreso anche come tema per il Concorso Clementino di prima classe del 1705, indicato come «palazzo in villa per tre personaggi», vinto da Filippo Juvarra[6], qui ci si propone di discutere le motivazioni che possono aver condotto Fontana a elaborare un tale schema inusuale giusto per una villa veneta. In primo luogo viene da pensare a una ripresa moderna della Rotonda di Palladio che fosse più economica da realizzare e più pratica nella definizione degli spazi abitativi, razionalmente suddivisi in tre residenze autonome. Ma, a ben guardare , si tratta di un progetto nel quale una parte importante, per la rifinitura dell'insieme, avrebbe dovuto averla una probabile decorazione a fresco di stampo barocco, un punto che dimostra ancora una volta come Fontana, in linea con la prassi berniniana, attingesse a Palladio con fini tutt'altro che imitativi, ma mirati, al contrario, a trarne insegnamenti per dare maggior effetto alla propria idea di decorazione classicista. Anche se l'influenza dell'architettura veneta del Cinquecento a Roma non è stata mai troppo considerata fino alle brillanti conclusioni di Wittkower, che per gran parte del Seicento la grande decorazione pittorica, dai Carracci in Palazzo Farnese al Cortona in Palazzo Barberini, fosse intrisa del colore e della sensualità dei grandi pittori veneti del Cinquecento, è un fatto acquisito. Pertanto, si può comprendere che la commissione a Carlo da parte di un patrizio veneto di una villa in cui lo schema della Rotonda fosse adeguato alla modernità del barocco romano, sia sintomo di come, anche a Venezia e nel Veneto, vi fosse il desiderio, soprattutto da parte di coloro che avevano conosciuto a fondo la realtà romana, come l'ambasciatore Antonio Grimani, di nuove residenze in cui la pittura a fresco, come era avvenuto a Roma, divenisse segno di netto rinnovamento artistico. In Veneto, infatti, la migrazione del barocco trova per gran parte del Seicento una strisciante opposizione da parte di pittori, scultori e architetti che, sostanzialmente tengono a mente in primo luogo la fedeltà ai grandi modelli veneziani di Palladio, Sansovino e Veronese, tanto nell'architettura che nella pittura e nella scultura. I pittori veneti in generale poi, alla fine del Seicento, come scrive l'intenditore Simone Giugalli nel 1692, non praticano volentieri l'affresco, prediligendo la pittura a olio, nella quale «possino passare per buoni virtuosi, ma poi a fresco sono redicolosi, in fatti poco si usa qui un tal dipingere, perché per il salso non tengono le calcine e con breve tempo si guastano le pitture, onde perciò non ne fano studio»[7]. Su questa reciproca influenza di modelli architettonici e decorativi tra Roma e Venezia nel corso del nono decennio del Seicento, è opportuno ricordare la felice carriera di frescante di Louis Dorigny, figlio d'arte in quanto nipote di Simon Vouet e figlio del noto incisore Michel Dorigny, giunto a Roma nel 1673 da Parigi dopo un alunnato presso Charles Le Brun[8]. Nella capitale pontificia Dorigny aveva diluito il classicismo ufficiale della propria formazione parigina con le figure porcellanate di Giovan Battista Gaulli, il Baciccio, giungendo a maturare una pittura in cui grazia e piacevolezza aprissero al gusto verso i nuovi orizzonti di quel rococò venato di francesismo che tanta fortuna ebbe nel Veneto di primo Settecento, come si vede in parte già nel bel disegno presentato all'Accademia di San Luca per

il primo premio di pittura nel 1673, il cui tema è *Apelle che ritrae Campaspe*[9] (fig. 7). Trasferitosi a Venezia circa nel 1678, e poi a Verona, morendovi nel 1742, ai nostri fini è importante ricordare la decorazione a fresco della sala centrale della Rotonda, datata intorno al 1685, ricordata perlopiù, come ha scritto di recente Paola Marini[10], solo per lo sconcerto dei palladianisti puristi nel vedere profanato il candore delle pareti della sala a cupola (fig. 8). Al contrario, la decorazione voluta dalla nobile vicentina Giovanna Leoni Montanari, sposa di Vincenzo Capra, non solo è un segno chiaro di come l'aristocrazia veneta fosse più che ben disposta a sperimentare formule decorative a fresco all'interno delle proprie dimore per adeguarle alla moda cosmopolita del barocco, ma costituisce un precedente importante per il progetto di villa di Fontana, la cui essenzialità muraria e stereometrica era particolarmente adatta a un'ulteriore rifinitura decorativa a fresco, una tecnica il cui successo nel Veneto di fine Seicento pare assicurato da Dorigny, uno dei suoi interpreti più geniali. E sarà anche interessante notare come l'artista si servì della pittura per allargare la sala circolare con l'illusione di un doppio colonnato aperto sul paesaggio circostante, con una serie di divinità pagane poste su piedistalli compresi tra colonne giganti, gli stessi elementi che Fontana aveva realmente previsto a ornamento delle nicchie all'intorno della sala centrale della villa per Antonio Grimani dei Servi. Vale la pena aggiungere poi, che tale modello sembra perfezionare quello predisposto in forma più massiccia da Baldassarre Longhena entro il 1668 per la costruzione della Villa Contarini a Mira, purtroppo demolita nell'Ottocento[11]. L'attenzione di Antonio Grimani per la produzione artistica e soprattutto architettonica a Roma è nota, basti ricordare la richiesta a Mattia De Rossi di valutare la possibilità di edificare un palazzo a Roma nei pressi di via Rasella[12], dove poi sarebbe sorto, tra il 1678 e il 1681, quello dei Grimani Calergi, altro ramo della famiglia veneziana, ancora su progetto di Carlo Fontana, come anche il grandioso progetto per l'ampliamento del palazzo di Padova in Prato della Valle, ugualmente ideato nel 1671 da Mattia De Rossi[13]. La fama di Carlo presso questi committenti veneziani, tuttavia, era dovuta al ruolo di architetto della Serenissima Repubblica a Roma, conferitogli alla morte di Felice Della Greca, avvenuta nel 1677. Da questo momento in poi tale qualifica gli consente di divenire l'interlocutore privilegiato del cardinale Pietro Ottoboni senior il quale risiedendo a Palazzo Venezia, a partire dal 1679, lo avrebbe incaricato del lungo restauro dell'edificio, tanto oneroso che per giustificarlo l'Ottoboni, il 13 aprile 1680, scriveva sconsolato al doge Alvise Contarini che «questo palazzo non è un semplice palazzo, ma una città»[14] (fig. 9), per il quale avrebbe anche previsto un netto miglioramento dell'approvvigionamento idrico, risistemando la fontana su piazza Venezia. Il 25 maggio 1680, infatti, il cardinale scrive al doge che «essendosi in questi giorni rotti li condotti che portano l'acqua [di Trevi] alle fontane del palazzo di V[ostra] Serenità ho stimato di poter dare

Dall'alto: 7. *L. Dorigny,* Alessandro Magno dona Campaspe ad Apelle, *Roma, Accademia Nazionale di San Luca.* 8. *L. Dorigny, Vicenza, Villa la Rotonda, Particolari degli affreschi nella sala centrale.* 9. *Roma,* Palazzo Venezia, *da G. Vasi,* Delle Magnificenze di Roma Antica e Moderna, *Roma 1747 (Roma 1996).*

Da sinistra: 10-11. *G.B. Contini, Copia dell'esistente e progetto per la replica in marmo dell'altare della Madonna delle Grazie, Venezia, Archivio di Stato.*

subito mano ad accomodarli perché l'acqua non venga divertita, ma sia conservata e mantenuta nel modo solito»[15], e ancora il primo giugno aggiungeva in una successiva missiva al doge che era «stato necessario mettervi la mano perché l'acqua non venga divertita in altri condotti con danno di queste fontane»[16]. Il tema dell'acqua era particolarmente caro al cardinale che, nel giugno 1680, oltre a saldare a Carlo il costo dei lavori per condurre l'acqua di Trevi all'interno del palazzo di San Marco[17], gli affida anche il restauro della fontana della piazza antistante, dove, di fronte alla facciata del cosiddetto Giardino di Palazzo Venezia – il palazzetto oggi spostato per far posto all'altare della patria –, si trovava la fonte dell'acqua Vergine, zampillante nell'antica vasca ovale oggi posta sul Pincio di fronte a Villa Medici[18]. L'allora cardinale di San Marco fu sempre molto attento alla risoluzione del problema della mancanza d'acqua all'interno del palazzo, e il suo successivo interessamento all'abbellimento dell'Acqua Paola si spiega anche con il privilegio irrevocabile al Palazzo di Venezia, assegnato già nel 1689, di potersi giovare dell'arrivo dell'acqua dal Gianicolo, al fine di tutelare quello che da Paolo II in poi era l'edificio rappresentativo della Repubblica a Roma[19]. Il palazzo, infatti, al tempo del cardinalato dell'Ottoboni, ospitava sia questi, come cardinale titolare di San Marco, che l'ambasciatore veneziano, ed è giusto per dare nuova veste e comodità agli appartamenti che questi abitavano, che Pietro Ottoboni, a partire dal febbraio 1679, sollecita il doge sempre con deferenza e rispetto, ma in maniera decisa, a finanziare i lavori di consolidamento e restauro, come si legge nel dispaccio inviatogli a Venezia il 25 febbraio 1679: «il palazzo poi ha bisogno, anzi necessità di reparatione ne i travi, ne i tetti e nelle muraglie, e li suffitti delle sale grandi sono piegati nel mezzo con pericolo di rovinare; per li tempi nevosi e piovosi non ha potuto l'Architetto [Carlo Fontana] andar sopra i tetti ma anderà quanto prima»[20]. L'onere da affrontare per l'esecuzione dei lavori dovette ritardare non poco l'impresa, poiché ancora il 6 gennaio 1680, il cardinale scriveva al doge: «Si va risarcendo il palazzo di V[ostra] Ser[eni]tà nelle parti più bisognose, ma si trovano tanti mancam[en]ti ne i travi, ne i colmi e ne i soffitti delle sale, delle camere e delle loggie, che mette paura la spesa, et a pena si tocca un soffitto che per la vecchiaia e marciume si riduce tutto in polvere»[21]. Il rapporto con il futuro papa Alessandro VIII, il cui regno durò nel brevissimo periodo tra il 1689 e il 1691, dovette essere sempre di ampia fiducia reciproca, se l'unica impresa urbana che il pontefice avviò, senza neanche poterne vedere la fine – ancora per una fontana

– fu l'eliminazione delle conche di raccolta sottostanti alle varie campate dell'Acqua Paola sul Gianicolo, per sostituirle con la grande piscina a cielo aperto pensata da Carlo ispirandosi al modello berniniano, ancora in farsi, per la fontana di Trevi, così ricordata nell'avviso del 21 giugno 1693, quando Innocenzo XII salì «in sedia ad hore 22 à S. Pietro in Montorio per vedervi la gran fontana dell'Acqua Paola ampliata dal pontefice Alessandro VIII, et uscito dalla sedia vi si trattenne per lo spazio di mezz'ora discorrendo con il Cav.r Fontana architetto, autore del suddetto abellimento»[22]. Un'elegantissima aggiunta, quindi, che mutava la mostra d'acqua ancora legata allo schema classicista proprio della facciata di un palazzo, in una clamorosa opera barocca aperta e scintillante verso Roma e la natura circostante, anche per il geniale sfondamento dell'arcata centrale per far proseguire la veduta oltre la fronte architettonica, verso l'interno del giardino botanico retrostante, e dove, non a caso fu posta la targa a memoria dell'ampliamento e del pontefice che l'aveva voluto. Ritengo importante sottolineare come un papa veneziano, originario di una città con una tradizione artistica seicentesca lontana dal lussureggiante barocco romano, abbia trovato nel rigorista Fontana, il modo di dotare la città di Roma di un'opera tanto spettacolare per novità ed effetto, a riprova di quanto intensa fosse la curiosità dei patrizi veneziani per le sublimi invenzioni berniniane, in genere sempre ridotta al solo esempio della Cappella Cornaro in Santa Maria della Vittoria. Ancora su sollecitazione del cardinale Ottoboni era giunta infatti da Venezia, nel 1682, l'autorizzazione a consentire il rifacimento in marmi colorati dell'altare della Madonna delle Grazie, già eretto in stucco nel 1677, oggi spostato dalla collocazione originaria, – l'andito di passaggio tra il palazzetto e la piazza di San Marco –, il tutto a spese del marchese Francesco Ruspoli. In omaggio a Hellmut Hager che li pubblicò in bianco e nero nel lontano 1976[23], presento a colori i due disegni di progetto di Giovan Battista Contini per l'altare (figg. 10-11), con i quali l'Ottoboni ben manifestava alle massime autorità veneziane la raffinata perizia dei marmorari romani impegnati nell'«ornamento di marmo fino» che con la vivacissima policromia segnalava inequivocabilmente la sontuosa ricchezza espressiva della migliore decorazione del tardo barocco romano[24].

Note

1 R. Wittkower, *Palladio e Bernini*, in Id., *Palladio e il palladianesimo*, Torino 1995, pp. 27-51, qui pp. 49-50.

2 H. Hager, *Carlo Fontana. The Drawings at Windsor Castle*, London 1977, pp. 107-109. Ricordo che nella relazione introduttiva ai lavori di questo convegno, Paolo Portoghesi, nel corso di una magistrale disamina critica sull'operato di Carlo Fontana, sottolineava l'alto valore formale di questo progetto, risultato inedito e del tutto inatteso, considerata l'originalità della soluzione studiata dall'architetto.

3 L. Finocchi Ghersi, *Carlo Fontana e i Grimani. Il palazzo di Roma e un progetto di villa in Veneto*, «Arte Veneta» 48, 1996, pp. 117-127.

4 *Ibidem*.

5 Hager, *Carlo Fontana* cit., p.107.

6 Cfr. S.C. Scott, *Concorso Clementino 1705*, in *Aequa Potestas. Le arti in gara a Roma nel Settecento*, catalogo della mostra (Roma, 2000), a cura di A. Cipriani, Roma 2000, pp. 128-130.

7 Cfr. A. Pasian, *Louis Dorigny, un «francese italianato»*, in *Louis Dorigny 1654-1742. Un pittore della corte francese a Verona*, catalogo della mostra (Verona, 2003), a cura di G. Marini e P. Marini, Venezia 2003, pp. 86-91: 88.

8 *Ibidem.*

9 G. Marini, *Alessandro Magno dona Capaspe ad Apelle*, in *Louis Dorigny,* cit., pp. 134-135

10 P. Marini, *Louis Dorigny frescante a Verona e nel Veneto*, in *Louis Dorigny,* cit., pp. 24-35, qui p. 25.

11 A. Roca De Amicis, *Padova*, in *Storia dell'Architettura nel Veneto,Il Seicento*, Venezia 2008, pp. 114-125, qui p. 123. Vedi anche M. Frank, *Villa Contarini a Mira*, in *Baldassarre Longhena*, Venezia 2004, pp. 353-355; A. Hopkins, *Baldassarre Longhena*, Milano 2006, pp. 45-46, 49.

12 Finocchi Ghersi, *Carlo Fontana e i Grimani* cit., pp. 122-123.

13 A. Roca De Amicis, *Padova*, in *Storia dell'Architettura nel Veneto, Il Seicento*, Venezia 2008, pp. 114-125, qui pp. 120-121.

14 Archivio di Stato di Venezia, *Senato, Dispacci degli Ambasciatori, Filze,* 193, c. 74v. Sulla famiglia Ottoboni vedi, di recente, G. Gullino, *Le afflizioni domestiche degli Ottoboni*, «Arte - Documento», 29, 2013, pp.60-63.

15 Ivi, c. 141r.

16 Ivi, c.155r.

17 Ivi, c. 157r.

18 C. D'Onofrio, *Le Fontane di Roma*, Roma 1986, p. 123.

19 M.G. Barberini, *Il Palazzo di Venezia. La dimora privata del cardinale Pietro Barbo ed il palazzo di Paolo II*, in *Tracce di pietra. La collezione dei marmi di Palazzo Venezia*, a cura di M.G. Barberini, Roma 2008, pp. 13-54, qui pp. 36-37.

20 Archivio di Stato di Venezia, *Senato, Dispacci degli ambasciatori, Roma, filza* 192, c.34r-v.

21 Ivi, c. 487r.

22 Cit. in D'Onofrio, *Le Fontane di Roma,* cit., p. 330.

23 H. Hager, *G. B. Contini o Carlo Fontana? Osservazioni sull'altare berninesco della "Madonna delle Grazie" nel Palazzo Venezia a Roma*, «Commentari», 17, n.s., gennaio-giugno 1976, 1-2, pp.82-92.

24 Archivio di Stato di Venezia, *Senato, Dispacci degli ambasciatori, Roma, filza* 195, c.406v.

«Huomo... abbondante di parole» all'«acquisto... di tanti padroni»: il viaggio di Carlo Fontana in Lombardia

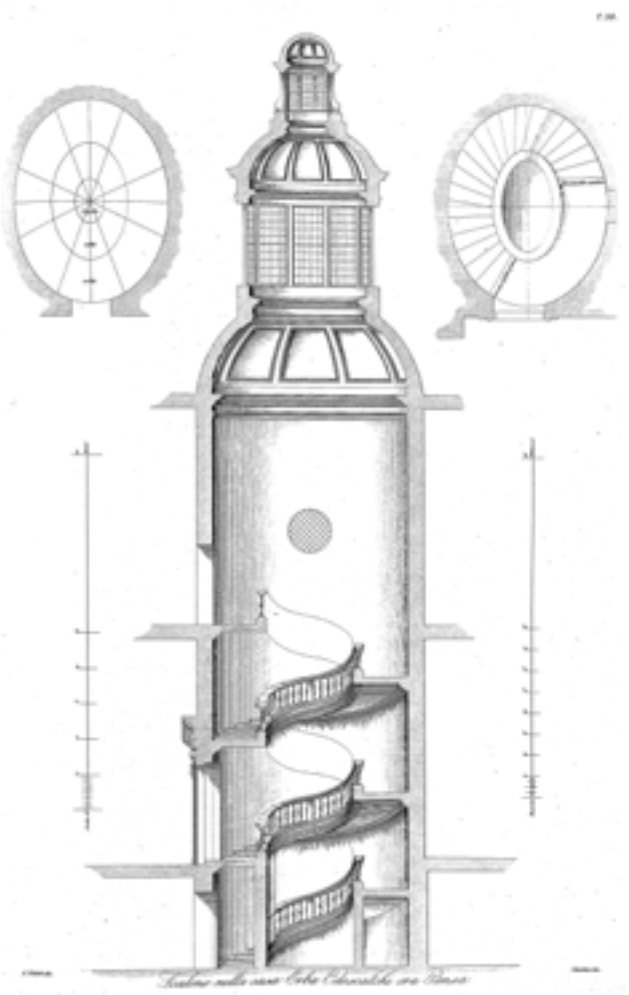
Andrea Bonavita, Sergio Monferrini

Passaggio cruciale nella formazione di un nuovo gusto della committenza nello Stato di Milano[1], il cosiddetto viaggio in Lombardia di Carlo Fontana rimane per molti aspetti poco indagato. Per quanto i principali episodi – Isola Bella, Arona, Como, Milano, Bergamo, Lodi – siano piuttosto noti, bisogna riconoscere che finora gli studi hanno sempre considerato ogni tappa a sé stante, con scarsa attenzione al quadro complessivo e con il rischio di vistose distorsioni. Basti pensare che la questione del completamento della cupola del Duomo di Como, città natale di papa Innocenzo XI Odescalchi, è stata più volte invocata per giustificare l'arrivo di Fontana in Lombardia[2], mentre è stato ormai accertato che all'origine del viaggio vi furono i desideri di Vitaliano VI Borromeo per il cantiere dell'Isola Bella sul Lago Maggiore e l'azione di Carlo IV suo nipote[3], che aveva conosciuto personalmente l'architetto nella Città Eterna[4]. Grazie ad una serie di notizie individuate proprio nei carteggi delle famiglie Borromeo e Odescalchi, dal 1677 strettamente imparentate tra loro, è ora possibile aggiornare le conoscenze intorno al viaggio di Fontana: i documenti forniscono precisazioni e novità su tempi, cantieri e tappe del suo soggiorno, consentono di osservare da vicino le dinamiche di committenza e permettono di cogliere l'atteggiamento dell'architetto nei confronti dei nobili lombardi, in particolare delle due casate sopra citate. Come è noto i contatti tra i Borromeo e Fontana si intensificano dopo la morte nel 1686 dell'architetto Andrea Biffi, che per un quindicennio era stato il regista degli interventi sull'Isola Bella. A motivo di questo cantiere, avevano viaggiato tra Milano e Roma non soltanto disegni, ma anche progettisti: Biffi si era recato a Roma nel 1676, riuscendo a spuntare un confronto con Bernini[5] e impressionando, a suo dire, i professionisti dell'Urbe con i suoi progetti[6]; alla sua morte era il collaboratore Filippo Cagnola, trasferitosi a Roma presso la «casa del signor ingegnere Buratti», parente e allievo dello stesso Cavaliere[7], a tenere i contatti con Fontana[8], che Carlo IV desiderava portare a vedere l'Isola Bella[9]. Nonostante le intenzioni, si continuava però a lavorare a distanza: ancora nel luglio 1687 venivano spediti disegni dell'architetto Francesco Castelli per l'imponente salone a pianta centrale «nel stile di Roma cioè con il rigoroso dell'architettura»; su di essi veniva richiesto un parere a Fontana, che a sua volta stava elaborando una propria proposta[10]. A ottobre i Borromeo chiedono a Cagnola di inviare il disegno del salone approntato dal Cavaliere «e non il modello»[11], intendendo forse un modellino in legno o cartone che doveva prefigurare l'ambiente più importante del palazzo sull'Isola, ispirato all'interno della basilica milanese di San Lorenzo. La reale fattibilità del trasferimento di Fontana deve essere maturata verso la primavera del 1688, perché soltanto il 20 aprile Carlo Borromeo scrive al cognato Livio Odescalchi di aspettare il Cavaliere «per fare qualche cosa col bon gusto»[12]; in relazione diretta con la salita in Lombardia di Fontana è il rientro a Milano di Cagnola. A inizio giugno si organizza il trasferimento del Cavaliere, che entro fine mese giunge a Milano; avuta udienza dal Governatore, egli prende subito la strada di Cesano Maderno, dove raggiunge Carlo IV nella principale residenza di famiglia nella campagna a nord della città, già appartenuta al celebre presidente del Senato Bartolomeo Arese[13]. Fontana

1. *Como, Chiesa di Santa Cecilia, volta; foto Alpeh-Como.*

Da sinistra: 2. *Moltrasio, Villa Passalacqua già Odescalchi.* 3. *Veduta ottocentesca di villa del Grumello, Como, quadreria Ospedale Sant'Anna.*

non si sta dirigendo all'Isola, bensì a Como, che dista meno di una giornata di viaggio dalla villa dei Borromeo; lo stesso sta facendo in quegli stessi giorni il nobile Filippo de Angelis, un favorito di Livio Odescalchi che condividerà con il Cavaliere più di un episodio registrato sulle sponde del Lario[14]. Fontana arriva a Como il 7 luglio e si reca immediatamente presso il convento di Santa Cecilia, per riverire Paola Beatrice Odescalchi, nipote di papa Innocenzo XI, sorella di Livio e cognata di Carlo IV[15]. Scrivendo al fratello, la religiosa riferisce immediatamente di quell'incontro, confidando di voler approfittare di Fontana per chiedere un parere riguardo «a certo diffetto della volta della nostra chiesa», alludendo forse alla copertura dell'ambiente riservato alle monache, dal momento che l'aula esteriore era stata completata da qualche anno con una ricca decorazione a stucco e pittura[16] (fig. 1). Non c'è finora prova che, al pari di quanto accade a Filippo De Angelis, il Cavaliere sia alloggiato presso il palazzo che la famiglia papale possedeva in città[17]; di certo entrambi si ritrovano insieme qualche giorno più tardi per un'escursione mattutina nel primo bacino del lago. La compagnia, capitanata da un gruppo di nobili comaschi, fa una prima tappa alla Pliniana di Torno, villa cinquecentesca sorta sul luogo di una fonte intermittente che Livio Odescalchi aveva cercato di acquistare, senza riuscirvi[18]. Poi l'imbarcazione tocca Moltrasio per raggiungere un'altra residenza, pervenuta al nipote di Innocenzo XI da un ramo collaterale della casata[19] (fig. 2). Oltre che per le peschiere e i giochi d'acqua, Fontana deve essere rimasto colpito dagli scenografici terrazzamenti del luogo; nello scrivere a Livio del Lario, infatti, gli confessa che di «queste ville che li fanno vagha sciena» egli ha gustato specialmente «quella di Moltraso»[20]. Chissà se era al corrente del fatto che Tommaso Odescalchi, committente della villa, non solo era stato il padrino di battesimo di Innocenzo XI, ma faceva parte di quelli che si servivano dei Fontana per regolare i conti di faccende private, e che sessant'anni addietro aveva probabilmente commissionato al padre del Cavaliere, brigante di professione, l'omicidio di un patrizio della vicina Svizzera[21]. La gita, che nel ritorno tocca anche la località di Perlasca, dove esisteva un casino Odescalchi presso un'altra fonte, è anche l'occasione in cui, a detta di Fontana, i nobili comaschi gli chiedono di occuparsi del disegno della cupola del Duomo. La serata termina poi presso la chiesa di Santa Cecilia, dove Filippo De Angelis fa sfoggio delle sue doti «di canto e sono» per omaggiare la nipote del papa alla presenza del gruppo, Cavaliere compreso, che ne scrive entusiasta a Livio[22]. Il giorno successivo viene effettuata un'uscita alla villa del Grumello (fig. 3), conclusa da una «lautissima cena, con sinfonia di varij istromenti»[23]. Livio Odescalchi doveva essere particolarmente affezionato a questa residenza extraurbana (poi ricostruita nel tardo Ottocento) che godeva di una vista privilegiata della città: di certo possedeva una pianta, una veduta prospettica e un piccolo modello in cartone della villa realizzati da Carlo Buratti durante un suo soggiorno tra Como e Milano nel 1675[24]; anche Carlo Fontana, ospite del banchetto, promette di realizzare una veduta del Grumello da portare a Livio al momento del rientro in Roma[25]. A conti fatti il Cavaliere si intrattiene sul Lario poco meno di due settimane: il 20 luglio Carlo IV, da un altro lago, quello Maggiore, scrive che sta aspettando «il cav. Fontana, onde l'isola s'è preparata com'una sposa»[26]. Il soggiorno all'Isola Bella dura nel complesso un mese, durante il quale Fontana è impegnato su più fronti: nella corrispondenza si parla di «bellissimi dissegni d'ornamenti nelle stanze e teatri per Comedie»[27], disegni – si legge ancora – realizzati «col bon gusto di Roma, ond'il povero Fontana meriterà forsi castigo per haver aportato le inventioni»[28]. Il Cavaliere è rimasto entusiasta del sito, del quale ha realizzato una veduta che «pensa al suo ritorno farla intagliar costì per publicar maggiormente la sua bellezza, massime che scuopre nel patrone maggiori dissegni di quello egli habbi suggerito»[29]. Già nel 1686 egli aveva «fatto un disegno dell'isola per darlo alle stampe, differente assai da quello formato dall'ingegnere Biffi», lavoro che si è proposto di identificare con la *Veduta del isola boromei con cornice di albuccio bianco* inventariata alla morte del Cavaliere nel suo studio romano[30]. Ma oltre a questo disegno,



Sopra: 4. *J.B. Fischer von Erlach, Veduta dell'Isola Bella (da* Entwurf einer historischen Architektur*, 1721, vol. II, tav. XV).* A destra: 5. *Milano, Palazzo Erba Odescalchi, scala elicoidale.*

verosimilmente all'origine della più tarda incisione di Fischer von Erlach (fig. 4), Fontana desiderava allora lavorare anche ad una veduta dell'Isola «al rovescio», cioè dal lato opposto dei giardini, «colla veduta del Palazzo»[31]. In attesa di conferme, il disegno realizzato nell'estate 1688 potrebbe forse corrispondere all'altra veduta dell'Isola presente nello studio del Cavaliere, quella inventariata come *Disegno del Palazzo del Isola Boromei in carta con cornice nera filettata d'oro*[32]. [AB]

A questo periodo sono da assegnare i rilievi e disegni predisposti per la sistemazione del Sacro Monte di San Carlo ad Arona e del basamento del colosso, a cui Paolo Emilio Borromeo, marchese d'Angera, cugino di Carlo IV[33], voleva dare definitivo completamento[34]. Qui il Cavaliere pose particolare attenzione anche alla prospettiva il cui effetto pittoresco «in gran distanza darà il suo pago all'occhio»[35]. Nuovamente di passaggio da Como per presentare i disegni per la cupola del Duomo[36] (figg. 8-9), dalla terza decade del mese Fontana è a Milano, dove «si tratterrà […] per qualche settimana, havendo mosso l'appetito a molti cavalieri di voler migliorare le proprie case con suoi disegni»[37]: così scrive Antonio Maria Erba, nipote di papa Odescalchi per via materna[38], dalla sua residenza nella cosiddetta «Contrada dei Nobili». Qui, nel palazzo di proprietà del cugino Livio[39], il Cavaliere ammira l'elegante scala ovale, oggetto di apprezzamenti tra gli intendenti d'architettura[40], «che gli è piacciuta infinitamente, massime per camminare in forma ovata» (fig. 5). Tra chi accarezza progetti di ristrutturazione c'è innanzitutto Carlo IV, che di rientro in città pensa di far lavorare Fontana «attorno al dissegno della mia casa. Di qual fabrica non si sentiran però le tentationi fin tanto non resti finita quella dell'Isola»[41]. Ma anche Pietro Paolo Corbella, segretario della Cancelleria Segreta, si avvale dell'opera del Cavaliere[42] per il cantiere del suo palazzo: quasi dirimpettaio di Antonio Maria Erba, grazie al recente acquisto di una casa, egli è divenuto proprietario di un profondo lotto lungo la Contrada dei Nobili che si affaccia anche sulla vicina «contrada del Gambaro»[43]. Fontana produce verosimilmente un progetto di ristrutturazione per l'intero complesso, di cui rimane traccia parziale in una planimetria più tarda[44] (fig. 6). Non mancano nemmeno le occasioni per cimentarsi in fabbriche ecclesiastiche. Oltre all'incarico per formare un nuovo disegno della facciata del Duomo[45], Fontana viene coinvolto nel restauro di San Francesco Grande, la seconda chiesa della città per dimensioni e prestigioso luogo di sepoltura per la nobiltà milanese, Borromeo compresi[46]. Dopo che il 6 settembre era crollata la porzione anteriore della fabbrica, Fontana effettua un sopralluogo e «suppone non possa raggiustarsi senza rinuovarla tutta, per la mala qualità de materiali e scossa che hanno patito le muraglie maestre»[47]. Indizi, questi, sufficienti ad immaginare l'architetto intento, ovviamente, a delineare la sua proposta di ricostruzione, non si sa fino a che punto seguita[48], ma ancora ricordata nel manoscritto di Giuseppe Biffi che di San Francesco Grande diceva: «chiesa caduta l'anno 1688 e principiata a rinnovare il medesimo anno con disegno del cavaglier Carlo Fontana, architetto della sede apostolica milanese»[49]. Per metà ottobre Fontana ha elaborato anche una prima proposta per il Duomo di Bergamo, dove si reca personalmente dal 16 al 18[50]; il 24 viene pagato dai fabbricieri del Duomo di Como per i disegni della cupola[51], entro fine mese passa da Lodi per un consulto sulla costruzione del coro nella chiesa dell'Incoronata[52]. Rispetto a questi tre cantieri, le novità più importanti riguardano indubbiamente il caso coma-

sco. In un momento precedente al pagamento a Fontana, Antonio Maria Erba riferisce infatti al cugino Livio di non sapere se il Cavaliere è rimasto «gustato o disgustato» dalla Fabbrica, a cui l'architetto aveva detto di aver avuto dal papa l'incarico di disegnargli la cattedrale, comprensiva della cupola che non era ancora stata costruita[53]. Ma avendo visto i progetti di completamento precedenti, ossia le proposte di Andrea Biffi e Francesco Castelli[54], non gliene era piaciuto nessuno e aveva elaborato una sua idea. Quando i fabbricieri, che volevano ricompensarlo il doppio di quanto avevano pagato casi simili, seppero che Fontana aveva inizialmente chiesto la notevole somma di 200 doppie per lui e 50 per il nipote Gerolamo – anche se poi il Cavaliere si era offerto di ridurle a 100 e di donarne altrettante per devozione –, furono presi alla sprovvista, e chiesero di poterne discutere prima con l'Erba. Giunto a Como, il nobile aveva raccolto le lamentele dei fabbricieri[55], che non si capacitavano di dover pagare a Fontana il disegno dell'intero Duomo, dal momento che a mancare e a servire era soltanto la cupola[56]. Da parte sua Erba, pur apprezzando l'invenzione dell'architetto, pensava di ricompensarlo con 100 scudi romani, perché il Cavaliere gli aveva confessato che «voleva portar seco il dissegno non solo per farlo vedere a Sua Santità, ma per inserirlo ancora in un libro che egli faceva delle chiese più insigni». Dal momento che il Cavaliere in quel momento era assente da Milano, tutto rimase «senza conclusione», perché aveva con sé le tavole, che avrebbe mandato ad Erba «con le annotationi per chiarezza del tutto»[57]. Finora l'ultima traccia del viaggio di Fontana era una sua lettera da Codogno, indirizzata il 28 ottobre ai fabbricieri di Bergamo, contenente la risposta ad una serie di osservazioni relative al progetto del Duomo di quella città[58]. Invece l'architetto parte definitivamente da Milano dopo la metà di novembre, come annuncia a Livio un Carlo Borromeo intenzionato a rinviare e ridimensionare le opere del Cavaliere, «che rapresenterà a V.E. il poco che qui si va disponendo e li motivi per i quali ho inclinato alla dilatione»[59]. L'itinerario di ritorno è rivelato da una lettera di Fontana, che il 15 dicembre scrive da Livorno[60]: impegnato a valutare alcune collane per conto di Carlo IV, non soltanto riferisce di averne viste in Genova, confermando un suo passaggio dalla città ligure, ma informa il Borromeo degli spostamenti di Eugenio Durazzo[61]. Un particolare, questo, che potrebbe illuminare meglio le circostanze dell'intervento di Fontana per il palazzo cittadino del nobile genovese dove, secondo fonti settecentesche, «le scale […] con altre interne comode abitazioni sono state modernamente ideate dal Cav. Carlo Fontana, a tal fine chiamato di Roma dal fu sig. Eugenio Durazzo»[62]. I lavori potrebbero essere stati intrapresi sulla base, se non di disegni, almeno di rilievi realizzati dal Cavaliere durante la sua tappa in terra ligure, chissà se raggiunta direttamente da Milano o forse, visti i tempi non strettissimi, via Torino[63]. La chiusura della lettera – «Girolamo e Pavolino saluta V.Ecc.a» – rivelano anche il nome dell'altro giovane che ha accompagnato il Cavaliere in Lombardia assieme al nipote Gerolamo Fontana[64]. Se l'organizzazione del viaggio di Fontana è sicuramente da ascrivere all'iniziativa dei Borromeo, anche la disponibilità del Cavaliere sulla

6. G. Vitale, disegno di una parte di Palazzo Corbella a Milano, 1697.

piazza lombarda sembra condizionata al loro volere, come attesta emblematicamente il caso del Governatore di Milano, che desiderando «le glorie del Cavalier Fontana»[65], deve necessariamente rivolgersi a loro. Dal suo canto Fontana offre ai Borromeo le competenze di un professionista a tutto tondo, capace di passare dai progetti di architettura alla stima di gioielli, dalla decorazione d'interni all'invenzione di particolari sistemi di protezione per le casse di imballaggio dei quadri spediti a Roma[66]: di lui Carlo IV scriverà che «con atti di bon core s'è saputo meritare l'affetto non solo di questa Casa, ma di tutta la Città, et io me ne dichiaro molto obligato»[67], complice l'essere «huomo di gran garbo, oltre la virtù»[68]. Nell'*entourage* dei Borromeo il viaggio di Fontana è valutato in termini assai positivi: è forte la convinzione che il Cavaliere «doverà sempre lodarsi dell'acquisto che haverà fatto di tanti padroni» perché è stato apprezzato più che se fosse rimasto a Roma, «dove la sua virtù non è stata stimata essendovi molta abondanza di sogetti a lui pari, che almeno si stimano tali, quando anco non lo sijno»[69]. Per Fontana il viaggio era un'occasione di promozione professionale: egli giungeva a Milano chiamato dalla una delle famiglie più importanti della Lombardia spagnola e desiderava diventare "protetto" dei parenti comaschi di papa Odescalchi. Non si trattava solo di ottenere commissioni prestigiose da privati o enti religiosi, ma di consolidare la propria fama: trasformare questa occasione in un viaggio trionfale e memorabile poteva contri-

Dall'alto: 8. *C. Fontana, Duomo di Como, pianta del Duomo e della cupola.* 9. *C. Fontana, Duomo di Como, prospetto laterale. Como, Musei Civici.*

buire certamente alle sue fortune. Se, come scriveva Erba, «alla di lui partenza, s'acquieteranno facilmente gli animi perché la borsa non corrisponderà all'appetito de padroni»[70], è legittimo pensare che proprio i costi contribuirono a far rimanere sulla carta tante delle sue proposte, elaborate sempre *ex novo*: idee di ampio respiro e di «massime tanto alte», che necessariamente comportavano «spese grosse»[71]. Osservando i commenti dei nipoti di Innocenzo XI sulle mosse di Fontana in terra comasca, non si può proprio dire che gli Odescalchi avessero bisogno del Cavaliere, quanto piuttosto l'esatto contrario. Essi sembrano ben preparati alle tendenze di Fontana alla millanteria e all'esagerazione, come prova Paola Beatrice quando confida al fratello Livio che «veramente non si può lasciare di conoscerlo abbondante di parole come V.S. me lo significò, parendomi che amplifichi le cose»[72]. Nel caso della cupola del Duomo, poi, ogni passaggio della vicenda finisce per smascherare le reali intenzioni di Fontana: la sproporzione evidente tra quanto richiesto dai Fabbricieri e gli elaborati prodotti dal Cavaliere è facilmente comprensibile pensando che i disegni della cattedrale sono stati concepiti dall'origine per poter essere anche trasferiti su rame, pronti cioè a diventare materiale promozionale dell'ennesimo progetto di Fontana[73]. Così come è chiaro che il suo continuo rimando a ordini di papa Odescalchi fa parte della strategia di convincimento dei committenti comaschi, spregiudicata al punto tale che Antonio Maria Erba non può tacere a Livio il fatto che il Cavaliere «ne suoi discorsi s'allargò come che Sua Santità fosse per soccorrer la Fabrica nella spesa della cuppola, del che non havendone mai sentito parola non potei se non restringermi nelle spalle»[74]. [SM]

Appendice documentaria

I. *Vitaliano VI a Carlo Fontana*, 28 dicembre 1686
Archivio Borromeo Isola Bella
«Quelle fabbriche sono state tutte da me pensate et in esse in quanto alle invenzioni et idee hò seguito il genio mio. E tutte, col favore di Dio, sono state di buon gusto onde hò preso credito a me stesso. Et hò sempre procurato di sortire dal solito et dalle cose viste e fatte in altre parti, e già quelle di Roma io le viddi et onorai».
A Carlo Fontana, che gli suggerisce di sostituire colonne (meglio se tortili) ai pilastri, «secondo il buon gusto di Roma», e sconsiglia la presenza di una cupola per un ambiente civile e privato, controbatte che «è certo che saloni non sogliono havere cupole e che si deve sfugire che paiano Chiesa. Io tuttavia desidero che il salone habbi cupola e che li poniamo il nome di Teatro e non di salone, essendo infatti composto da quattro Teatri, e mi pare che in non avendo cupola parerà basso nel di dentro […] e tutte quelle altre stanze e sale sono ben svelte nell'altezza».
«Circa poi la facciata il disegno fatto da V.S. mi piace al maggior segno», scrive Vitaliano VI al Fontana, «solo» – prosegue – «vorrei vestirla di mosaico mentre è necessario pure difenderla dalla Tramontana. E V.S. consideri che tutto il palazzo è di villa e che anche penso di guarnire la circonferenza della piazza inanzi al palazzo con cipressi e statue».
Bibliografia: M. Azzi Visentini, *Vitaliano VI Borromeo e l'Isola Bella: un'eccezionale celebrazione barocca*, in *Atlante tematico del Barocco in Italia. Il sistema delle residenze nobiliari. Italia settentrionale*, a cura di M. Fagiolo, Roma 2009, pp. 192, 198.

II. *Annotazione di riposta su una lettera di Massimiliano Bianchini da Roma a Carlo IV in data 26 luglio 1687*
Archivio Borromeo Isola Bella, Famiglia Borromeo, Carlo IV Borromeo Arese, Corrispondenza 1687
«A Filippo [Cagnola]
Ho ricevuto il bel disegno della villa Costaguti. Il migliore parmi sij la delitia del sito, et il valore della mano del nostro s.r Cavagliere. Ho avuto il disegno della girandola, et il nostro s.r Tenente Generale gli da animo di farla, e sì bella come costì si vede [...].
Son venuto dall'Isola con una gamba un poco gonfia ma adesso son guarito. Dal sig.r Castelli ho fatto fare alcuni disegni per il salone nel stile di Roma cioè con il rigoroso dell'architettura, e pensavamo di far due ordini con pilastri di pietre lustre, a basso corintio, e di sopra composito. Da fastidio al s.r conte zio la forma di costruire la loggia, mentre, volendovi necessariamente la balaustrata, le dubita egli, ch'il sporto della medema sopra la loggia debba fare interrompimento e male effetto, mentre questo si goderà solo in altezza di quindici bracci e parerà un poco troppo grande il riguardo. Sta a le sue considerationi communicartelo col s.r Cavaglier Fontana, e sentite un poco il suo parere.
[...] sto attendendo con tutta ansietà il dissegno del s.r Cavagliere fatto per il salone nella conformità, che mi motivate».

III. *Annotazione di riposta su una lettera di Massimiliano Bianchini da Roma a Carlo IV in data 4 ottobre 1687*
Archivio Borromeo Isola Bella, Famiglia Borromeo, Carlo IV Borromeo Arese, Corrispondenza 1687
«Risposta Filippo non ho vostre lettere con quest'ordinario.
Vado dimani all'Isola con ottima compagnia. Vi sarano d'ogni sorte de virtuosi. Vi replico di mandar il dissegno del s.r Cavagliere Fontana del salone, e non il modello e se non viene a tempo in tanto ch'io colà mi fermerò [...].
Se v'è dissegno della villa comprata dal s.r d. Livio di Montalto

compratemelo, e mandatemela subito [...]».

VI. *Annotazione di riposta su una lettera di Massimiliano Bianchini da Roma a Carlo IV in data 18 ottobre 1687*
Archivio Borromeo Isola Bella, Famiglia Borromeo, Carlo IV Borromeo Arese, Corrispondenza 1687
«Filippo Cagnoli s'è ricevuto il dissegno del salone, et con altro uno molto bello. Vi si vedono le grand'idee».

V. *Carlo IV dall'Isola Bella a Livio Odescalchi [Livio]*, 20 aprile 1688
Archivio di Stato di Roma, AO, III E 0
«Sto aspettando il cavaglier Fontana per fare qualche cosa col bon gusto».

VI. *Giuseppe Brezzi da Roma a Carlo IV*, 1 maggio 1688
Archivio Borromeo Isola Bella, Famiglia Borromeo, Matrimonii, Carlo IV Borromeo Arese con Camilla Barberini
«Hieri mattina alle ore quindeci arrivai alla Horta ultima posta, e parendomi che non fosse ora propria per entrare in Roma conforme V.E. mi comandò mi trattenni colà sino alla sera [...] m'informai dove stava il s.r Prencipe d. Livio, e mi dissero che si trovava a Ceri, andai subito al casa del sig.r ing.e Buratti a rittrovar Filippo, e li consegnai la lettera perché la facesse reccapitare a monsig.r Muggiaschi, come è seguito pontualmente [...]. Tra tanto io ho alloggiato in casa del s.r Buratti sino alla venuta del s.r Bianchini, che hora si ritrova a Frascati, e venuto che sij li darò le lettere così ordinatomi dal s.r Principe, e mi farò cercare alloggio quando non si veda altro negozio».

VII. *Francesco Maria Porta da Roma a Carlo IV*, 23 maggio 1688
Archivio Borromeo Isola Bella, Famiglia Borromeo, Carlo IV Borromeo Arese, Corrispondenza 1688
«Spesso viene qua il sig.r Giuseppe, Paggio de V.E., comme pure il sig.r Filippo il quale continua sempre a studiare con profitto grande, e V.E. ne haverà honore».

VIII. *Massimiliano Bianchini da Roma a Carlo IV*, 1 giugno 1688
Archivio Borromeo Isola Bella, Famiglia Borromeo, Carlo IV Borromeo Arese, Corrispondenza 1688
«Per la venuta del s.r cavag.re Fontana sentirà dal s.r Giuseppe quanto occorre».

IX. *Carlo IV da Milano a Massimiliano Bianchini a Roma*, 1688 (s.d.)
Archivio Borromeo Isola Bella, Famiglia Borromeo, Carlo IV Borromeo Arese, Corrispondenza 1688
«Sto attendendo con impazienza il Cavaglier Fontana; sij cura di V.S. l'avvisarmi il giorno che partirà da Roma.
Per Filippo non ho che replicare».

X. *Carlo IV da Milano a Vitaliano VI all'Isola Bella*, 22 giugno 1688
Archivio Borromeo Isola Bella
Il Governatore «vuol venire all'isola. Vuol egli le glorie del cav.r Fontana».

XI. *Gerolamo Cuchetti da Milano a Vitaliano all'Isola Bella*, 30 giugno 1688
Archivio Borromeo Isola Bella, Famiglia Borromeo, Vitaliano VI, Corrispondenza 1688
«subito che il sig.r cav.r Fontana questa mattina havrà havuta audienza da S.E. anderà anch'esso col sig.r Gio Casaos» a Cesano, dove è Carlo IV.

XII. *Paola Beatrice Odescalchi da Como a Livio*, 7 luglio 1688
Archivio di Stato di Roma, AO, III D 1
«Arrivò il cavaglier Fontana, fu da me, mi parlò di moltissime cose e particolarmente si diffuse nella santità del Papa; è huomo di gran garbo oltre la virtù, ma veramente non si può lasciare di conoscerlo abbondante di parole come V.S. me lo significò, parendomi che amplifichi le cose. Vorei parlarli per rimediare a certo diffetto della volta della nostra chiesa, ma mi pare di massime tanto alte che dubbito mi possi imbarazzare in spese grosse, che la Rezzonica non habbia poi tanto».
Bibliografia: A. Bonavita, M. Leoni, *Ricerche intorno alle architetture Odescalchi*, in *Gli Odescalchi a Como e Innocenzo XI. Committenti, artisti, cantieri*, Como 2012, pp. 70-71.

XIII. *Carlo IV a Vitaliano VI*, 10 luglio 1688
Archivio Borromeo Isola Bella, Famiglia Borromeo, Vitaliano VI, Corrispondenza 1688
«Il sig.r cav. Fontana non può tardare ad arrivare costì, e sarano opportune le diligenze che V.S.Ill.ma dispone per ben servirlo».

XIV. *Filippo De Angelis da Como a Livio*, 12 luglio 1688
Archivio di Stato di Roma, AO, III C 8
«Partij sabato [3 luglio] doppo pranzo da Milano con il signor Abate Borromei e pasato da Bovis (dove vi è una villa di Vostra Eccellenza) arrivai verso la sera a Cesano dove vi è una bellissima villa del sig. Conte Carlo ben adobbata e ben tenuta; la mattina seguente s'andò a S. Pietro Martire e doppo pranzo licentiato dal sig. Abate venni verso il tardi a Como, dove da quantità grande di padroni da me conosciuti in Roma o parenti di quelli che attualmente vi si trovano fui incontrato e favorito con carrozze fuori dalla città fino al convento dove riverij la signora Donna Pavola, e poi fino alla casa di Vostra Eccellenza dove mediante le sue solite gratie ho havuto l'honore di essere allogiato. Et assicuro Vostra Eccellenza non mi darò l'animo d'esprimere l'obbligationi infinite che mi corrano per li tanti honori ricevuti mediante la protetione di Vostra Eccellenza, mentre che oltre l'essere accolto e benissimo trattato dal signor abate don Guido Torriani, il signor Senatore Reggente Erba mi fa continuamente assistere dal signor abate Turconi suo cogniato, quale hieri mattina [11 luglio] mi condusse a Moltras nella villa di Vostra Eccellenza dove tra l'altre cose v'è una bella peschiera piena di pesci assì grossi quali sono sì domestici che nel accostarsi alla detta vengono tutti in schiera alla sponda e stanno attendendo che gli si dia qualche cosa, e se uno gira essi seguitano, che l'assicuro essere cosa curiosissima. Poi andammo alla Pliniana, hoggi villa de signori Canarisj, e poi a Perlasca dove vi è il casino di Vostra Eccellenza e lì contiguo di marchesi Parravicini. Doppo pranzo essendo favorito da molti di questi signori (quali a numerarli sarebbe troppo lungo) andai a riverire il signor cardinale Ciceri e poi dalla signora Donna Pavola, dove in musica e suoni mi trattenni sino alle 2 hore di notte. Qui si fecero un poco li conti sopra Vostra Eccellenza, mentre volle sapere come se la passava di salute, come era ben in carne, se temeva più del aria, et io gli dissi di sì, e che la pregavo a volergli scrivere che non ne havesse tanto timore et altre cose etc., che al mio ritorno rappresentarò meglio a Vostra Eccellenza. Domatina mi portarò a Varese e poi alla Madonna del Monte, e di lì al isola del signor conte Carlo, e domenica prossima penso pigliar la strada di Turino. Assicuro dunque Vostra Eccellenza che innumerabbili sono li favori che ricevo da Vostra Eccellenza e da tutti questi signori Comaschi, quali mattina e sera sono sempre a favorirmi con loro carrozze, et io mi dichiaro riconoscere tutto dalla protetione e buona gratia di Vostra Eccellenza alla quale rendendo infinite gratie faccio umilmente reverenza».

XV. *Guido Torriani da Como a Livio*, 14 luglio 1688
Archivio di Stato di Roma, AO, II D 10
«Per non tediare V.E. lasciai d'accusare le lettere con le quali mi avisò della venuta del ill.mo Sig. Priore De Angelis, quale gionse qui dominica sera con il sig. co. suo Camerata, due servitori, serviti ancora dal sig. Giuseppino paggio di S.E. il Co. Carlo Borromeo, et due servitori del detto sig. Co. Carlo, che li servirno con la Birba, qual sig. Priore e Compagno furono incontrati da molti di questi signori con le sue carozze, particolarmente dell'Ill.mi SS. Abbate Turcone, Quintilio Raimondi, et Marco Aurelio Odescalco. Et a caso vi si incontrò ancora l'Em.mo nostro sig. Cardinale mentre se ne andava per far una passeggiata fori, che puoi mandò a regalare il detto sig. Priore, come ha fatto ancora S.E. Dona Paola con varie cose privilegiato. Dominica sera doppo havere visitato S.E. la s. Paola si portorno qui in casa accompagnati da sudetti ss.ri, e licenziatisi se ne andorno a tavola, ma pocco mangiorno. Lunedì matina andorno a vedere il lago, ma perché avevano distinato tornare a Como a pranso, dicendo non haver tempo da lontanarsi molto, non videro se non la Pliniana, Moltrasio, e Parlasca, e furno assistiti dal s.r Abbate Turcone, e s.r Marco Aurelio Odescalco con anche il sig. Cavalier Fontana, et li servij ancora io con la peotta del fu sig. Marchese Gallio. Tornorno qui a pranso et abenchè io facesse l'invito a tutti quei signori starsene qui tutti al pranso, non si tratenne se non il sig. Abate Turcone. Ieri non havendo puoi favorito il sig. Abbate sudetto pransorno soli, bensì furono con tutti altri signori sempre assistiti con le sue carrozze ove sono andati godendo questa città. Ieri sera puoi il sig. Abbate Turcone li pregò andare a Grumello, dove là fecero pesca di pescie, e puoi gli diedde una lautissima cena, con sinfonia di varij istromenti et sbaro de suoi pezzeti, havendo ancor io procurato di tratarli qui nel miglior modo potuto et che ho saputo, e parmi siano restati sodisfatissimi».

XVI. *Carlo Fontana da Como a Livio*, 14 luglio 1688
Archivio di Stato di Roma, AO, II E 3
«Ill.mo et ecc.mo sig.re e p.rone col.mo
Riescie di molto mio piacere l'amenità e allegria di questi Paesi che

con sommo mi gusto ho goduto la specialità di questo lagho e soj frutti, e di queste ville che li fanno vagha sciena in spetie quella di Moltraso e altri che mi ritornaj con il s.r priore de Angelis e diversi di questi Cavaglieri, il quale sg.r Priore a fatto spicco nel monastero di S.ta Cecilia della sua virtù di canto e sono. Ho hauto la fortuna d'essere accolto come devoto servitore di questa ecc.ma sig.ra D. Pavola degnia sorella di V.E.za per le sue gran prerogative e qualità; e per me ho fatto un gran acquisto di una padrona di così alto merito; questi ill.mi ss.ri cavaglieri mi hanno imposto il dissegno della cuppola del Duomo. Anderò impiegando le mie debolezze a pro di questa fabrica. Qui non si manca le frequenze delli brindisi alla salute di N. S.re, Dio lo conservi longho tempo, e di V. Ecc.a et di tutta la nobilissima Prosoppia Odescalca. Scuserà V. Ecc.a dell'ardire che prendo, tutto è cagione della mia obligatione; è per ricevere da V. Ecc.za gratie di comandarmi e di essere protettore della mia povera Casa resto con fare all'Ecc.a V.a Il.ma devotissima e profondissima riverenza. Li 14 luglio 1688. Como etc.
Dell'Ec.a V.a
U.mo e D.mo Humil.mo Ser.re
Carlo Fontana».

XVII. *Carlo IV da Milano a Livio, 14 luglio 1688*
Archivio di Stato di Roma, AO, III E 0
«Il sig.r prior de Angelis partì sabbato per Como, hebbi la notitia del suo felice arrivo. Dopodichè penso che possa esser all'Isola et io son in dispositione di esser a ritrovarlo havendo sommo desiderio di veder l'Isola, e d'esser presente alle sentenze del cavaglier Fontana».

XVIII. *Carlo IV dall'Isola Bella a Livio*, 20 luglio 1688
Archivio di Stato di Roma, AO, III E 0
«Questa mattina aspetto il cav. Fontana, onde l'isola s'è preparata com'una sposa».

XIX. *Antonio Maria Erba da Milano a Livio*, 21 luglio 1688
Archivio di Stato di Roma, AO, III C 7, pp. 119-120
«Di già haverà sentita la relazione di quello fecero in Como nella dimora colà del sig. priore de Angelis col suo camerata. Il sig. cavalier Fontana anch'esso fu alla vignata di Grumello, dove fecero pesca, musica, e si concluse con una cena con l'intervento di più di 70 persone, et egli disse voleva fare il disegno del luogo col prospetto verso la città per portarlo all'E.V. Non si può negare che non sii soggetto di tutta qualità et esperienza, ma se quelli che hanno havuto da lui disegni vorranno effettuarli, stimo certo che voteranno le borse, ancorchè sempre dichi potersi effettuare con poca spesa. Credo si troverà spicciato dalla visita ancora dell'isola, dove tuttavia dimora il sig. conte Carlo, sendo il tempo opportuno per goderle».
Bibliografia: R. Catelli, A. Pini, *La cappella Odescalchi di San Giovanni Pedemonte a* Como, «Rivista Archeologica dell'antica Provincia e Diocesi di Como», 178, 1996, p. 214 nota 103; S. Della Torre, *La Cupola del Duomo di Como: progetti e destino*, in *Il progetto della cupola del Duomo di Como*, a cura di M.L. Casati e S. Della Torre, Como 1996, p. 28, W.L. Eisler, *Carlo Fontana and the maestranze of the Mendrisiotto in Rome*, in *Studi sui Fontana*, a cura di M. Fagiolo e G. Bonaccorso, Roma 2008, p. 378.

XX. *Livio da Roma a Carlo IV,* 25 luglio 1688
Archivio Borromeo Isola Bella, Famiglia Borromeo, Carlo IV Borromeo Arese, Corrispondenza 1688
«Il s.r prior de Angelis era andato a Como, havrà a quest'hora visto con Fontana le delizie dell'Isola»

XXI. *Carlo IV dall'Isola Bella a Livio*, 17 agosto 1688
Archivio di Stato di Roma, AO, III E 0
«Partij venerdì per tempo da Milano, et arrivai poi a pranzo. Trovai fatti molti disegni, e col bon gusto di Roma, ond'il povero Fontana meriterà forsi castigo per haver aportato le inventioni. Venerdì andaremo tutti a Milano, e penso di farlo pur travagliare attorno al dissegno della mia casa. Di qual fabrica non si sentiran però le tentationi fin tanto non resti finita quella dell'Isola».

XXII. *Antonio Maria Erba da Milano a Livio,* 1688, s.d. (ma ante 20 agosto)
Archivio di Stato di Roma, AO, III E 10, p. 125
«Il Cavallier Fontana è tuttavia all'isola col sig. conte Vitalliano, e sento gli facci bellissimi dissegni d'ornamenti nelle stanze e teatri per Comedie, al stringer però delle spese non so come gli piaceranno. La gotta deve haverlo obligato al letto per qualche giorno».

XXIII. *Antonio Maria Erba da Milano a Livio*, 25 agosto 1688
Archivio di Stato di Roma, AO, III C 7, pp. 139-140
«Fu da me il cav.r Fontana, che mi discorse gran cose dell'isole del sig.r Conte Vitaliano, e pensa al suo ritorno farla intagliar costì per publicar maggiormente la sua bellezza, massime che scuopre nel patrone maggiori dissegni di quello egli habbi suggerito, ma non so se haverà tanto tempo di vita per poterli mettere in opera. Si tratterrà in Milano per qualche settimana, havendo mosso l'appetito a molti cav.ri di voler migliorare le proprie case con suoi disegni. Ha vista qua la scala lumaca che gli è piacciuta infinitamente, massime per camminare in forma ovata. Stimo però che alla di lui partenza, s'acquieteranno facilmente gli animi perché la borsa non corrisponderà all'appetito de padroni».
Bibliografia: Catelli-Pini, *La cappella Odescalchi*, cit. p. 215; e Della Torre, *La cupola del Duomo*, cit. p. 28-30.

XXIV. *Carlo IV da Milano a Livio*, 1 settembre 1688
Archivio di Stato di Roma, AO, III E 0
«Fontana fa cose grandi».

XXV. *Antonio Maria Erba da Milano a Livio,* 8 settembre 1688
Archivio di Stato di Roma, AO, III C 7
«In tanto lunedì notte verso le sette hore cadettero tre archi di vuolte che si andavano rimodernando in S. Francesco per debolezza dei pilastri, e per il gran strepito li vicini credettero fossero effetti di terremoto. Havendo però patito tutta la chiesa, il sig. Cav. Fontana che la visitò hieri suppone non possa raggiustarsi senza rinuovarla tutta, per la mala qualità de materiali e scossa che hanno patito le muraglie maestre».

XXVI. *Antonio Maria Erba da Milano a Livio*, 1688, s.d. (ma post 17 e ante 24 ottobre)
Archivio di Stato di Roma, AO, III E 10, p. 129
«Sarà in breve di ritorno [a Roma] il cavallier Fontana, non so se gustato o disgustato dalla Fabrica; quando arrivò disse haveva ordine di Sua Santità di farci [al papa] il dissegno del Domo e della Cuppola che resta a terminarsi; vidde però li dissegni antecedenti, e niuno gli piacque; formò il suo quale per verità mi piacque; nel fine lasciò correr qualche parola di recognitione [= compenso]. Li signori fabricieri desiderarono sapere il suo gusto, credendo con una 50 de filippi d'uscirne con honore, ma il sig. canonico Ruscone lasciò correr che la sua fatica harebbe meritato niente meno di 200 doppie per lui, e 50 per il nipote, che atterì tutti, sebbene soggionse che sapendo [Fontana] la povertà della Fabrica si sarebbe accontentato di 100 per lui, donando li altri 100 alla Madonna; ma questo pure superando le forze, gl'obbligò a dire non potevano rissolovere da sé soli senza participare il tutto alla mia venuta per non mancare al debito né eccedere le forze.
Allo mio arrivo sentij questi dialoghi che mi spiaquero, mentre li fabriceri dissero che la fatica nel dissegno della chiesa per loro non faceva, sendo già terminata, e per la cuppola si riducevano a poco, e con raddoppiarci [a Fontana] la recognitione che havevano fatta ad altri credevano poter supplire con abondanza. Egli partì e sin hora parmi sij restato il tutto senza conclusione. Io per verità credevo di farci [a Fontana] donare cento scudi romani senza discorer d'altro, perché quando parlò a me disse voleva portar seco il dissegno non solo per farlo vedere a Sua Santità, ma per inserirlo ancora in un libro che egli faceva delle chiese più insigni, ma non havendolo più visto [?], non so quello farà del dissegno, che a questi signori nel partire disse l'harebbe mandato a me con le annotationi per chiarezza del tutto. Adesso sento essere passato a Bergamo, né sia forsi per ritornare qua. Ho però voluto acennare il tutto all'eccellenza vostra per notitia di ciò che è passato, spiacendo alla Fabrica non haverlo potuto gustare in ciò che desiderava per esser povera et impotente a simili recognitioni. Né lasciò da suggerirci che ne suoi discorsi s'allargò come che Sua Santità fosse per soccorrer la Fabrica nella spesa della cuppola, del che non havendone mai sentito parola non potei se non restringermi nelle spalle».

XXVII. *Carlo IV da Milano a Livio*, 17 novembre 1688 Archivio di Stato di Roma, AO, III E 0
«È partito questa mattina il cav. Fontana, che rapresenterà a V.E. il poco, che qui si va disponendo, e li motivi per i quali ho inclinato alla dilatione. Lo raccomando a V.E. mentre con atti di bon core s'è saputo meritare l'affetto non solo di questa Casa, ma di tutta la Città, et io me ne dichiaro molto obligato.
Quanto prima capiterà a V.E. il ritratto, che sarà sigilato con quattro sigilli simili a quello, che serrerà la protetione. Il cavagliere dirà a V.E. come s'apre, essendo stata inventione sua».
XXVIII. *Famiglia Borromeo, Matrimonii, Carlo IV Borromeo*

Arese con Camilla Barberini, Pietro Isimbardi da Roma a Carlo IV, 20 novembre 1688
Archivio Borromeo Isola Bella
«Non mi preparo a compatire, o a procurare che si compatischi, ma ad ammirare le dispositioni di V.E., e conosco benissimo che è superfluo il proporre, benchè V.E. si degni di gradirlo.
Se le cose saranno regolate dal gusto et animo di V.E. solamente saranno ottime, tuttavia se doppo sentito il s.r cav.re Fontana conoscessi mancare qualche cosa necessaria glielo sugerirò».

XXIX. *Carlo IV a Livio*, 20 novembre 1688
Archivio di Stato di Roma, AO, III E 0
«Il cav.le Fontana ha servito al s.r march. Corbella quando gli dij nuove comissioni obbedirà a V.E.».

XXX. *Camillo Muggiasca da Roma a Carlo IV, 28 novembre 1688*
Archivio Borromeo Isola Bella, Famiglia Borromeo, Matrimonii, Carlo IV Borromeo Arese con Camilla Barberini
«Quando giungerà il s.r cavag. Fontana sarà sempre il ben visto, e doverà sempre lodarsi dell'acquisto che haverà fatto di tanti padroni, e non si fermeranno qui le sue fortune perché haverà ben fatto qualche maggior peculio, che se havesse fatta la sua permanenza in Roma dove la sua virtù non è stata stimata essendovi molta abondanza di sogetti a lui pari, che almeno si stimano tali, quando anco non lo sijno».

XXXI. *Carlo IV da Milano a Livio*, 1 dicembre 1688
Archivio di Stato di Roma, AO, III E 0
«Fontana sarà costì all'arrivo di questa mia. V.E. s'assicuri, ch'il cuore suo troppo buono, e che questo è la cagione dell'abbondante sincerità, e di espressioni ch'egli pratica».

XXXII. *Carlo Fontana da Roma a Carlo IV*, 15 dicembre 1688
Archivio Borromeo Isola Bella, Famiglia Borromeo, Matrimonii, Carlo IV Borromeo Arese con Camilla Barberini
«Ill.mo et Ecc.mo sig.r e Pron Coll.mo
Siamo gionti in Livorno oggi li 15 del corente contezza del nostro viaggio non ne do a V.Ecc.a per non disgustarla basta solo dire a V.E.a che siamo vivi per miracolo a Roma spero notificare all'E.V.a il doloroso viaggio.
Il sig.r Filippi si è convenuto partire in fretta da Livorno per andare a Firenza a cagione dell'improviso male accaduto a suo padre ha lasciato però gente in suo loco per quello occorre circa alle gioie.
Circa li vezzi di perle ne ho veduto due di n.° 40 perle in c.a di peso circa grani n.° 16 tonde ma non uguali di colore né di total squisitezza nella bianchezza si propone un vezzo di n.° 60 perle di simile perso che sta in Firenza di simile unione ma più bianco che di quel n.° 60 se ne potrebbe levarne le inferiori acciò restassero le più belle e di questo già se ne scrive al sig.r Filippini Firenzza quello di Genova era più unito e più bello di questi dua vezzi ne dimandano circa pezze da otto n.° 5000
In quanto alli smeraldi vi [...] cosa incredibili dalla minor picciolina sino alla magior grandezza possibile sono di tanta quantità e n:à da fare cioò che si vole stante la gran bellezza e politia di tutte le sorti questii smeraldi sono di uno che li ha impegniato uno usura che corre [...] e li a un mercante Venturini si che per non correre l'interesse le darà a bon prezzo si è qui pensato che rispetto alla qualità è necessario fare il dissegno con le precise grandezze per fare sopra quello la capata delle soti e misure dalle dipende il prezzo loro sì che dal dissegno si caverà il n.° e suo genere e si haveranno a bon prezzo stante che quello che li tiene in pegnio vuole anche la sua moneta perché li frutta più al negotiare in somma per smeraldi non ho veduta cosa più superba si tratta di n.° 10 mila smeraldi tra grandi e piccoli questo è quanto si è potuto fare qua.
Vi sono ancora de rubini ma non gran cosa ben si diamanti cosa incredibile che veramente so degni d'essere veduti dal gran spirito dell'Ill.ma sig.a contessa d. Giulia, cosa da fare spiritare per la loro grandeza e bellezza.
Sì che circa al vezzo di perle ahabbiamo consultato qua di dare tempo al sig.r Filippi adesso che sa il nostro desiderio havendolo di ciò informato che con il benefitio del tempo metterà insieme un vezzo 2° il desiderio di V.Ecc.a erchè si pensa fare delle risegine delli vezzi per comporlo come va parendo che la qualità della cosa non sia per correre [...] come facciamo noi nel andare a Roma.
Se V.Ecc.a terà il pede in due staffe viene a Genova il sig.r Durazzi e qui a Livorno con il s.r Filippi mediante che non vi è impegnio sarà più avantaggiosa
Domattina speriamo partire per Roma fra tanto V.Ecc.a si contenta che li porgi un baccio alle mani credendo nel viaggio di terra da Sestri a Livorno fosse stato l'ultimo adio così sarò a pregare V.Ecc.a passare li miei ossequiosi atti di riverenza al s.r conte Vitaliano ill.mo s. conte Abate Ill.ma sig.ra contessa d. Giulia s.ri contini , l'ecc.a sig.a d. Lucrezia Triulzia e e.c s.r prencpe e tutti quelli altri mie padroni e serv.i dell casa di V.Ecc.a
Girolamo e Pavolino saluta V.Ecc.a
Livorno li 15 di Xbre 1688
Dell'Ec.a V.a
C. Fontana»

XXXIII. *Carlo IV a Camilla Barberini (minuta di lettura)*, 5 gennaio 1689
Archivio Borromeo Isola Bella, Famiglia Borromeo, Matrimonii, Carlo IV Borromeo Arese con Camilla Barberini
«Nel cavag.r Fontana V.E. haverà conosciuto un ottimo uomo, et con affetto troppo intenso per questa casa, et io devo aggiungere alle relationi sue, che V.E. qui non ha trovato le cose, che le daran occasione d'esercire la sua gran bontà e prudenza [...]».

XXXIV. *Camilla Barberini a Carlo IV*, 5 gennaio 1689
Archivio Borromeo Isola Bella, Famiglia Borromeo, Matrimonii, Carlo IV Borromeo Arese con Camilla Barberini
«Nel'arivo fece costì il cav.r Fontana venne assai presto a darmi molte relationi, le quali confesso esser stata trascurata col'avisarlo nel'altra mia a V.E., tutto mi dà motivo di maggiormente centuplicare le mie obbligationi e farmi crescier le brame di potergliene dimostrare, mentre per ora supplicandolo portar i miei ossequij alla sig.ra sua madre et a tutti cotesti sig.ri solo con la penna posso certificarlo che li viverò perpetuamente».

XXXV. *Carlo Fontana da Roma a Carlo IV,* 21 ottobre 1690
Archivio Borromeo Isola Bella, Famiglia Borromeo, Carlo IV Borromeo Arese, Corrispondenza 1690
«Illmo et Ecc.mo Sig.re e Padron Collendissimo
Non posso esprimere il dolore hauto dalla perdita così grande dell'Ecc.mo sig.r Conte Vitaliano a me tanto caro Padrone ma quello fa Dio conviene da noj ricevere in Pace.
Mando a V.S.Ill.ma et Ecc.ma una stampa del Teatro di lenio fatto nel Vaticano tempio per la canonizattione delli cinque Santi. Fra le mie opere questa non è stata così debole e il dissegno non corrisponde alla magnificenza dell'opra. V.Ecc.za compatirà perchè la fretta d'intagliarlo non è riuscito al proposito qui in Roma si dicono gran cose nove che vi sia gran lentezza di qua e di là alla roverscia assegnio che hanno timore che sia per sortire favorevole all'Inimico il suo desiderio. Roma ne sta ramaricata resto in fare all'Ecc.a V.ra Ill.ma [...] come faccio a tutti della Ecc.ma Casa Boromea.
Roma li 21 ottobre 1690
Della Ecc.za V.a
[...] Obb.mo
Carlo Fontana».

Annotazione di Carlo IV
«Che son certo del suo affetto ceremonie
Ch'io non gli scrivo per non imbarazzarlo nelle mie gravi occupazioni che ora son tutte militari
Che lo ringrazio della stampa, che m'ha favorita che ben apprezzo il di lui valore».

Note

Il presente contributo è stato scritto in pieno coordinamento e accordo tra gli autori. La prima parte si deve riferire ad Andrea Bonavita [AB] *e la seconda a Sergio Monferrini* [SM]. *Per segnalazioni, aiuti e suggerimenti si ringraziano Giuseppe Bonaccorso, Fabio Bustaffa, Fabio Cani, Maria Letizia Casati, Marco Leoni, Alessandro Morandotti, Paolo Vanoli. Un particolare grazie ai principi Borromeo Arese e a Carlo Alessandro Pisoni, conservatore dell'Archivio Borromeo.*

1 A. Scotti Tosini, *La Lombardia asburgica*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Settecento*, a cura di G. Curcio e E. Kieven, vol. 2, Milano 2000, p. 426; J. Gritti-F. Repishti, *Carlo Fontana e il Duomo di Bergamo. «Si devono le fabriche Templari fare bene perché non sono come l'homini che moiono»*, in *Svizzeri a Bergamo*, numero monografico di «Arte e Storia», 44, 2009, p. 92.

2 Come ricorda S. Della Torre, *La Cupola del Duomo di Como: progetti e destino*, in *Il progetto della cupola del Duomo di Como*, a cura di M.L. Casati e S. Della Torre, Como 1996, p. 28.

3 Per Vitaliano VI cfr. A. Cipollini, *Il conte Vitaliano Borromeo (1620-1690). Memoria originale su documenti inediti*, Roma 1913 e G. De Caro, *Borromeo, Vitaliano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 13, Roma 1971, pp. 76-78; per Carlo IV cfr. G. Ricuperati, *Borromeo Arese, Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 13, Roma 1971, pp. 81-84, e C. Cremonini, *Ritratto politico cerimoniale con figure. Carlo Borromeo Arese e Giovanni Tapia, servitore e gentiluomo*, Roma 2008. Si veda anche il manoscritto del 1903 di Pietro Canetta *Albero Genealogico Storico Biografico della nobile Famiglia Borromeo* consutabile in http://www.verbanensia.org/biografie.

4 Su queste vicende cfr. M. Azzi Visentini, *Vitaliano VI Borromeo e l'Isola Bella: un'eccezionale celebrazione barocca*, in *Atlante tematico del Barocco in Italia. Il sistema delle residenze nobiliari. Italia settentrionale*, a cura di M. Fagiolo, Roma 2009, pp. 192-204 (ampiamente ripreso in M. Azzi Visentini, *Vitaliano VI Borromeo e l'Isola Bella: un'eccezionale celebrazione barocca dell'orgoglio dinastico*, in *Giardini. Realtà, rappresentazione, immaginazione*, atti del convegno (Monte Mesma, 2012), a cura di F.M. Carcano, Borgomanero 2012, pp. 75-97) e A. Morandotti, *La formazione della Galleria e la sua storia tra la seconda metà del Seicento e la fine del Settecento*, in *Collezione Borromeo. La Galleria dei Quadri dell'Isola Bella*, a cura di A. Morandotti e M. Natale, Cinisello Balsamo 2011. Si veda Appendice documentaria 1.

5 M. Natale, *Le Isole Borromee e la Rocca di Angera. Guida storico artistica*, Cinisello Balsamo 2000, pp. 12 e 32 nota 7.

6 Morandotti, *La formazione*, cit. p. 16.

7 Carlo Buratti (1651-1734), nipote di Bernardo Fontana, parente del Cavaliere (M.G. Pezone, *Carlo Buratti. Architettura tardo barocca tra Roma e Napoli*, Firenze 2008, pp. 9-11), si trasferisce a Roma nel 1676 con la protezione di Livio Odescalchi (S. Costa, *Dans l'intimité d'un collectionneur. Livio Odescalchi et le faste baroque*, Paris 2009, p. 238-240). Il suo alunnato presso Carlo Fontana è stato provato da Ivi, p. 241. Per l'alloggio di Cagnola Carlo IV corrispondeva al Buratti 8 scudi romani al mese, pari a 60 lire milanesi (Archivio Borromeo Isola Bella, *Libro della cassa militare di Carlo IV*). Massimiliano Bianchini, agente della famiglia a Roma, si occupava dei pagamenti e delle spese necessarie al giovane. L'abitazione presso il Buratti è confermata anche da una lettera di Giuseppe Brezzi a Carlo IV: «andai subito al casa del sig.r ing.e Buratti a rittrovar Filippo» (Archivio Borromeo Isola Bella, *Famiglia Borromeo, Matrimonii, Carlo IV Borromeo Arese con Camilla Barberini, 1688 maggio 1*; Appendice documentaria 6).

8 Morandotti, *La formazione*, cit. p. 10. Filippo Cagnola (Firenze 24.8.1661-Milano 23.5.1714) entrò a servizio dei Borromeo nel 1679 come lacché, con salario raddoppiato dal gennaio 1686 probabilmente in virtù della nuova qualifica di aiutante di camera (Archivio Borromeo Isola Bella, *Libri di cassa, ad annum*). In questa veste seguì Carlo IV a Roma nel 1686 per l'omaggio della chinea al papa. Appresa la notizia della morte di Biffi, Cagnola fu lasciato presso Fontana per terminare i suoi studi: il 26 settembre 1686 Francesco Maria Porta, a servizio di Livio Odescalchi, scriveva a Carlo IV: «Il sig.r Philippo, lasciato in Roma per imparare l'architettura si diporta molto bene, et è un buon giovine, et aplicato assaij, e lavora molto, e si farrà honore nel imparare bene, qualche volta anderò a viderlo dal cavalliere Fontana» (Archivio Borromeo Isola Bella, *Politica e Guerre, 1686*). Per la nascita e morte di Cagnola cfr.: A.E. Galli-S. Monferrini, *Da Roma ad Origgio: la traslazione del corpo di San Vittore Martire*, «Millennio. Studi e documenti di storia del Saronnese», 9, 2013, p. 133.

9 Lettera di Filippo Cagnola da Roma a Vitaliano VI Borromeo (cfr. G. Bonaccorso, *Dalla realizzazione al modello didattico: la sequela dei progetti per palazzo Borromeo e Isola Bella da Carlo Fontana a Filippo Juvarra*, in *Filippo Juvarra. 1678-1736, architetto in Europa*, a cura di E. Kieven e C. Ruggero, Roma 2014, p. 83). Alla partenza di Carlo IV da Roma, Fontana veniva omaggiato di una guantiera d'argento (Archivio Borromeo Isola Bella, *Famiglia Borromeo, Carlo IV Borromeo Arese, Ambasciatore presso la S. Sede, Registro di cassa, 28 settembre 1686*).

10 Archivio Borromeo Isola Bella, *Famiglia Borromeo, Carlo IV Borromeo Arese, Corrispondenza 1687, Annotazione di riposta su una lettera di Massimiliano Bianchini da Roma a Carlo IV in data 1687 luglio 26* (Appendice documentaria 2).

11 Archivio Borromeo Isola Bella, *Famiglia Borromeo, Carlo IV Borromeo Arese, Corrispondenza 1687, Annotazione di riposta su una lettera di Massimiliano Bianchini da Roma a Carlo IV in data 1687 ottobre 4* (Appendice documentaria 3). Nella lettera del 18 ottobre: «S'è ricevuto il dissegno del salone, et con altro uno molto bello. Vi si vedono le grand'idee» (*Ibidem*) (Appendice documentaria 4).

12 Archivio di Stato di Roma, AO, III E 0, 1688 aprile 20 (Appendice documentaria 5). Sulle differenze di gusto tra Vitaliano e Fontana intorno alle soluzioni per il salone si rinvia ad Azzi Visentini, *Vitaliano VI Borromeo e l'Isola Bella: un'eccezionale celebrazione barocca dell'orgoglio*, p. 85.

13 Archivio Borromeo Isola Bella, *Famiglia Borromeo, Vitaliano IV, Corrispondenza 1688, Lettera di Gerolamo Cuchetti da Milano, 1688 giugno 30* (Appendice documentaria 11).

14 Giovanni Filippo De Angelis (1658-1726), marchese, priore di S. Stefano di Volterra, era nipote del cardinale Giacomo De Angelis. Dilettante di musica, è noto per aver composto il melodramma *Pharaonis demersio* su testo di di Giovanni Francesco Rubini, eseguito a Roma nell'Oratorio del SS. Crocifisso il 10 marzo 1690 (S. Franchi, *Drammaturgia romana. Repertorio bibliografico cronologico dei testi drammatici pubblicati a Roma e nel Lazio. Secolo XVII*, Roma 1988, pp. 627-628).

15 Archivio di Stato di Roma, AO, III D 1, Lettera di Paola Beatrice a Livio, 1688 luglio 7 (cfr. A. Bonavita-M. Leoni, *Ricerche intorno alle architetture Odescalchi*, in *Gli Odescalchi a Como e Innocenzo XI. Committenti, artisti, cantieri*, Como 2012, pp. 70-71; Appendice documentaria 12).

16 La più aggiornata discussione del cantiere decorativo di S. Cecilia in età innocenziana, arricchita da nuovi dati documentari, si trova in P. Vanoli, *Gli Odescalchi a Como: committenze, artisti, collezionismo tra Sei e Settecento*, in *Gli Odescalchi a Como e Innocenzo XI. Committenti, artisti, cantieri*, Como 2012, pp. 21-44.

17 Archivio di Stato di Roma, AO, III C 8, Lettera di Filippo De Angelis, 1688 luglio 12 (Appendice documentaria 14). Sul palazzo cfr. A. Bonavita, *Como, palazzo Odescalchi ramo papale*, in *Gli Odescalchi a Como*, cit. 78-81.

18 Sulla villa cfr. almeno S. Della Torre, *Villa Pliniana*, scheda 37, in *Andrea Palladio e la villa veneta. Da Petrarca a Carlo Scarpa*, catalogo della mostra (Vicenza, 2005), a cura di G. Beltramini e H. Burns, Venezia 2005, p. 253 e, in ultimo, S. Della Torre, *Piotti, Giovanni Antonio detto il Vacallo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 84, Roma 2015, *ad vocem*. Per il tentativo di acquisto di Livio cfr. Costa, *Dans l'intimité*, cit., p. 250.

19 Per le vicende di questo edificio si rinvia ad A. Bonavita, *Moltrasio, villa Odescalchi*, in *Gli Odescalchi a Como*, cit. pp. 133-134.

20 Archivio di Stato di Roma, AO, II E 3, Lettera di Carlo Fontana, 1688 luglio 14 (segnalazione di Fabio Bustaffa) (Appendice documentaria 16).

21 Assieme ai suoi fratelli, il padre di Carlo Fontana era a capo di un centinaio di «huomini armati» (W.L. Eisler, *Carlo Fontana and the maestranze of the Mendrisiotto in Rome*, in *Studi sui Fontana*, a cura di M. Fagiolo e G. Bonaccorso, Roma 2008, p. 367) al servizio – ora è finalmente chiaro – del cosiddetto ramo Odescalchi di Fino. Tommaso (1585-1636), peraltro, era stato condannato al sequestro dei beni e alla pena capitale per l'omicidio di un Odescalchi del ramo di Castel Carnasino (cfr. F. Bustaffa, *La famiglia Odescalchi e i suoi rami comaschi*, in *Gli Odescalchi a Como*, cit. p. 158).

22 Cfr. nota 20.

23 Archivio di Stato di Roma, AO, II D 10, Lettera di Guido Torriani, 1688 luglio 14 (Appendice documentaria 15). La giornata al Grumello è organizzata dall'«abate Turconi», parente della moglie dell'Erba.

24 Costa, *Dans l'intimité*, cit. p. 240. Per la villa si rinvia a A. Bonavita, *Como, villa del Grumello*, in *Gli Odescalchi a Como*, cit. pp. 129-130.

25 La fonte è la lettera di Erba del 21 luglio 1688 (Archivio di Stato di Roma, AO, III C 7, pp. 119-120, per la quale cfr. R. Catelli, A.M. Pini, *La cappella Odescalchi di San Giovanni Pedemonte a Como*, in "Rivista Archeologica dell'antica Provincia e Diocesi di Como", 178 (1996), p. 214 nota 103, e Della Torre, *La cupola del Duomo*, cit. p. 28), finora fraintesa pensando che Fontana volesse realizzare una

veduta di Como dal lago (Eisler, *Carlo Fontana*, cit. p. 378). Ma «il disegno del luogo col prospetto verso la città» non lascia dubbi che si tratti del prospetto del Grumello *rivolto* verso Como, lo stesso punto di vista utilizzato nelle due preziose vedute ottocentesche di villa e darsena conservate presso la Quadreria dell'Ospedale S. Anna di Como.

26 Archivio di Stato di Roma, AO, III E 0, Lettera 1688 luglio 20 (Appendice documentaria 18).

27 Archivio di Stato di Roma, AO, III E 10, Lettera senza data ma 1688 agosto ante 20 (Appendice documentaria 22). Sui disegni di interno conservati a Windsor, resi noti nel 1977 da Braham e Hager, si veda in ultimo Morandotti, *La formazione*, cit. p. 18. Per gli interventi di Fontana cfr. in ultimo Bonaccorso, *Dalla realizzazione*, cit.

28 Archivio di Stato di Roma, AO, III E 0, Lettera di Carlo IV, 1688 agosto 17 (Appendice documentaria 21).

29 Archivio di Stato di Roma, AO, III C 7, Lettera di Antonio Maria Erba, 1688 agosto 25 (Appendice documentaria 23).

30 Bonaccorso, *Dalla realizzazione*, cit. p. 85. Anche la veduta di Biffi doveva essere data alle stampe: il 16 giugno 1686 Carlo IV scriveva a Vitaliano «Con cinquanta scudi penso di far fare il rame dell'isola et ho ritrovato un fiamingo ben virtuoso. Vorrei il dissegno del s.r Biffi et i dissegni dell'altre vedute de teatri, e del palazzo per poter farli fare» (Archivio Borromeo Isola Bella, *Famiglia Borromeo, Carlo IV Borromeo Arese, Ambasciatore presso la S. Sede, Lettera di Carlo IV a Vitaliano, 1686 giugno 16*). All'Isola Bella si conserva un grande disegno a penna, inchiostro bruno e acquarello, attribuito a Fontana con la prospettiva dell'isola dal lato dei giardini, composto da 24 carte di diverse misure incollate su tela (F. Cennamano, *L'Isola Bella dal lato dei giardini*, scheda 1.2 in *Le isole incantate. Vedute dei domini Borromeo da Gaspar Van Wittel a Luigi Ashton*, catalogo della mostra (Isola Bella, 2015), a cura di A. Morandotti, Segrate 2015).

31 Sempre Bonaccorso, *Dalla realizzazione*, cit. p. 85 e p. 92 nota 20 per la discussione sull'incisione di Fischer von Erlach.

32 G. Bonaccorso, *I luoghi dell'architettura: lo studio professionale di Carlo Fontana*, in «Studi sul Settecento Romano», 14, Roma 1998, pp. 98-125: 118.

33 Su Paolo Emilio ed i Borromeo d'Angera cfr. A.E. Galli, S. Monferrini, *I Borromeo d'Angera, collezionisi e mecenati nella Milano del Seicento*, Milano 2012.

34 Fontana vi lavorò anche nel 1689 modificando il suo primitivo progetto delle scale su richiesta del Borromeo. Sulle vicende cfr. A. Buratti Mazzotta, *Il Sacro Monte ed il colosso di San Carlo ad Arona*, in *Immagini e presenze di San Carlo nella Terra di Arona*, catalogo della mostra (Arona 1984), a cura di A. Buratti Mazzotta, G. Oneto, A. Torelli, Arona 1984, pp. 21-25.

35 La lettera dell'8 giugno 1689 da Fontana a Paolo Emilio Borromeo (Ivi, p. 24).

36 Datati e firmati «li 16 agosto 1688 in Como» (cfr. *Il progetto della cupola del Duomo di Como*, a cura di M.L. Casati e S. Della Torre, Como 1996, schede 12-15).

37 Archivio di Stato di Roma, AO, III C 7, Lettera di Erba a Livio, 1688 agosto 25 (Appendice documentaria 23).

38 Antonio Maria Erba (1624-1694), figlio di Alessandro e Lucrezia Odescalchi, marchese di Mondonico dal 1684, fu questore del Magistrato straodinario dal 1656, senatore dal 1661, ed ebbe la reggenza *ad honorem* del Consiglio d'Italia nel 1683. A lui fu affidata la gestione dei beni Odescalchi nello Stato di Milano. Per un suo profilo come committente cfr. E. Bianchi, *Antonio Maria Erba committente degli Odescalchi a Como e il suo rapporto privilegiato con Andrea Pozzo*, in *Gli Odescalchi a Como*, cit. pp. 45-58.

39 Anche di questa proprietà Carlo Buratti aveva realizzato per l'Odescalchi un paio di vedute (cfr. Costa, *Dans l'intimité*, cit. p. 240, pur fraintendendo l'identificazione del palazzo).

40 Per esempio Juan Caramuel y Lobkovitz: «Non è da maravigliarsi che Mons. Caramuel habbi lodato assai la scala lumaca di V.E. poiché al presente ha mandato alle stampe tre libri in foglio d'Architettura, che contiene si può dire tutta la matematica, uno de' quali è tutto de disegni» (lettera 3 maggio 1679 di Erba a Livio, in Archivio di Stato di Roma, AO, III C 5).

41 Archivio di Stato di Roma, AO, III E 0, Lettera di Carlo IV a Livio, 1688 agosto 17 (Appendice documentaria 21). Si tratta di Palazzo Borromeo in parrocchia di S. Maria Podone presso cui verosimilmente alloggia l'architetto. Carlo IV è ben consapevole dell'antichità del palazzo avito; in più si prospetta all'orizzonte il matrimonio con Camilla Barberini, come scrive a Livio Odescalchi: «Nel parlare di acquisti di cose varie per il matrimonio: paramenti non potrebbero servire essendo questa casa fabricata con il dissegno di casa; nè havendo un altro vantaggio che quello d'essere commoda, et antica» (Archivio di Stato di Roma, AO, III E 4, Lettera senza data, 1688). Sul palazzo cfr. S. Buganza, *Palazzo Borromeo*, Milano, Scalpendi 2008.

42 Forse per il tramite di Livio Odescalchi, come sembra alludere questa la lettera di Carlo IV: «Il cavaglier Fontana ha servito al s.r March. Corbella; quando gli dij nuove comissioni obbedirà a V.E.» (Archivio di Stato di Roma, AO, III E 0, 1688 novembre 20; Appendice documentaria 29).

43 La casa viene acquistata il 14 settembre 1686 (cfr. G.M. Cagni-F. Repishti, *Regesto documentario*, in *La pianta centrale nella Controriforma e la chiesa di S. Alessandro in Milano (1602)*, atti del convegno (Milano, 2002), a cura di F. Repishti e G.M. Cagni, «Barnabiti Studi», 19, 2002, p. 305. Per il palazzo dei Corbella si rinvia alle schede 7.7 (via dell'Unione 12, palazzo Arcimboldi) e 9.4 (via Lupetta 9, edificio per abitazioni) in *Milano Ritrovata. L'asse via Torino*, a cura di M.L. Gatti Perer, Milano 1986.

44 L'intervento di Fontana per Corbella è segnalato in Gritti-Repishti, *Carlo Fontana*, cit. pp. 94 e 102 nota 15. La «pianta della casa annessa del medesimo signor marchese, come dimostra il dissegno fatto dal sig. Cavalier Fontana esibito dal medesimo signor marchese Corbella e restituito, che s'unisce alla casa d'habitatione del medesimo sig. Marchese» è firmata dall'ingegnere Giorgio Vitale e datata 23 settembre 1697 (Archivio di Stato di Milano, Religione Amministrazione, 2240, fasc. "Ginnasio Locali"). Confrontando il disegno con una pianta della casa redatta da Bartolomeo Calastri nel 1778 (cfr. G. Mezzanotte, *Il Collegio e la Chiesa di S. Alessandro a Milano (raccolta di notizie per un futuro restauro)*, «Archivio Storico Lombardo», 87, 1961, tavola allegata al testo) parrebbe che la proposta di Fontana non sia stata realizzata. È da ricordare che, a detta delle fonti, verso il 1687 Corbella edifica una sua dimora presso Affori, di cui era divenuto marchese. Per i riferimenti bibliografici essenziali cfr. A. Spiriti, *Villa Corbella, D'Adda, Trivulzio, Visconti d'Aragona, Taccioli, Litta Modigliani, detta villa Litta*, «Arte Lombarda», 121, 1997, pp. 123-125. La lettera di Carlo IV a Livio conferma il lavoro per il Corbella, lasciando intendere l'interessamento dell'Odescalchi nel mediare l'opera per il marchese (vedi nota 42), la cui conoscenza diretta è confermata dalla corrispondenza tenuta fra loro (Archivio di Stato di Roma, AO, II E 2).

45 La delibera risale al 30 agosto 1688. Sul tema si rinvia al contributo di Francesco Repishti in questo stesso volume.

46 Sui monumenti Borromeo un tempo in S. Francesco Grande cfr. M. Natale, *I monumenti Borromeo: scultura lombarda del Rinascimento*, Milano 1997, e Buganza, *Palazzo Borromeo*, cit. pp. 42-49.

47 Archivio di Stato di Roma, AO, III C 7, Lettera di Erba a Livio, 1688 settembre 8 (Appendice documentaria 25).

48 La ricostruzione è tradizionalmente attribuita ad Antonio Innocente Nuvolone. L'interessamento di Fontana alla chiesa è verosimilmente mediato nuovamente dai Borromeo, infatti Vitaliano scriveva che, dopo il crollo «con soma e publica afflitione per l'antica devotione che tutta la Città ha a quella Chiesa, che fu cimiterio di Martiri, et è dotata di ben insigni reliquie», il Governatore aveva nominato «una Congregatione de Cavaglieri per promuovere il redifficarla, ed io ho la sorte di essere Prefetto della Congregatione stessa, onde mi corre l'obligatione di applicarvi il sommo studio, e col favore di Dio già si sono fatti tutti i fondamenti» (Archivio Borromeo Isola Bella, *Famiglia Borromeo, Matrimonii, Carlo IV Borromeo Arese con Camilla Barberini, Minuta di lettera di Vitaliano Borromeo a mons. Scotti*, 1690 febbraio 18).

49 G. Biffi-M. Bona Castellotti-S. Colombo, *Pitture, scolture et ordini d'architettura: enarrate co' suoi autori, da inserirsi a' suoi luoghi nell'opera di Milano ricercata nel suo Sito*, Firenze 1990, p. 91.

50 Non appena il Cavaliere aveva raggiunto Milano, dalla città orobica era stato richiesto un suo contributo. Cfr. G. Colmuto Zanella, *L'architettura*, in *Il Duomo di Bergamo*, Bergamo 1991, p. 174-178.

51 Il compenso ammontava a 750 lire (V. Pracchi, *La cupola*

del Duomo di Como, in *Il mestiere di costruire. Documenti per una storia del cantiere. Il caso di Como*, a cura di S. Della Torre, Como 1992, p. 168).

52 Il 28 ottobre 1688 Carlo Fontana scrive da Codogno, dove lo ha raggiunto Lorenzo Bettera dopo averlo cercato prima a Milano e poi a Lodi (Colmuto Zanella, *L'architettura*, cit. p. 175). Su Lodi e sulla mediazione di Francesco De Lemene cfr. almeno F. Landolfi, *Francesco de Lemene e il coro dell'Incoronata di Lodi. Nuovi documenti e precisazioni*, «Arte Lombarda», 101, 1992, 2, pp. 86-90.

53 Archivio di Stato di Roma, AO, III E 10, Lettera di Erba a Livio, 1688 ottobre *post* 16 e *ante* 24 (Appendice documentaria 26).

54 Quadrio non pare abbia lasciato disegni (Della Torre, *La cupola del Duomo*, cit. pp. 24-25).

55 Pur residente a Milano, ma comasco di nascita, Erba era fabbriciere del duomo dal 1670 (E. Riva, *Lo specchio del potere: la Fabbrica della Cattedrale e i ceti dirigenti cittadini. Prospettive di ricerca*, in *Magistri d'Europa. Eventi, relazioni, strutture della migrazione di artisti e costruttori dei laghi lombardi*, atti del convegno (Como, 1996), a cura di S. Della Torre, T. Mannoni, V. Pracchi, Como 1996, p. 92).

56 I disegni di Fontana conservati a Como rappresentano: pianta di Duomo e cupola con annotazioni; sezione e prospetto della cupola; prospetto meridionale del duomo completo di cupola; sezione longitudinale corrispondente (cfr. *Il progetto della cupola*, cit. schede 12-15). Le prime due tavole in realtà solo frutto dell'incollaggio di singoli disegni, per cui Fontana dovrebbe avere prodotto in totale sei elaborati. Come è noto, al RIBA di Londra sono conservate copie della pianta (inv. 84082) e del prospetto laterale del duomo (inv. 84083).

57 Si noti che le 750 lire pagate a Fontana corrispondono esattamente a quanto desidera fare Antonio Maria Erba.

58 Colmuto Zanella, *L'architettura*, cit., p. 175-176. Carlo Fontana scrive da Codogno, probabilmente giunto al seguito di Antonio Gaetano Gallio Trivulzio, che il 27 settembre aveva sposato Lucrezia Borromeo, sorella di Carlo IV, e che possedeva ivi un palazzo.

59 Archivio di Stato di Roma, AO, III E 0, Carlo IV a Livio, Lettera 1688 novembre 17 (Appendice documentaria 27).

60 Archivio Borromeo Isola Bella, *Famiglia Borromeo, Matrimonii, Carlo IV Borromeo Arese con Camilla Barberini, Lettera 1688 dicembre 15* (Appendice documentaria 32). Nello studio di Fontana era appesa una «veduta del porto di Livorno bislonga con cornice nera» (Bonaccorso 1998, p. 118).

61 Il Borromeo stava cercando delle perle per una collana in vista del matrimonio con Camilla Barberini e dal Durazzo passavano per le mani «tutte le perle delle città principali» (Archivio Borromeo Isola Bella, *Famiglia Borromeo, Matrimonii, Carlo IV Borromeo Arese con Camilla Barberini*). Eugenio Durazzo (1630-1705), figlio di Gian Domenico, sposato ad Anna Maria Balbi, fu senatore dal 1683 al 1685, e ambasciatore a Milano nel 1693.

62 Ratti 1780, I, p. 203. Se la storiografia datava l'intervento di Fontana al 1705, senza riscontri documentari, il palazzo viene sicuramente sottoposto a lavori almeno tra il 1682 e il 1686 (cfr. in ultimo E. Molteni, *La repubblica di Genova*, in *Storia dell'architettura italiana*, cit. pp. 367-368).

63 Come per esempio lo stesso Filippo De Angelis, che dall'Isola era passato a Torino, poi a Genova via Casale, quindi, a Livorno, Pisa e infine Roma (cfr. sue lettere a Livio in Archivio di Stato di Roma, AO, III C 8).

64 Rispetto all'identità di questo giovane, finora misteriosa, si poteva legittimamente pensare a Giovanni Ruggeri (cfr. T. Manfredi, *Contributo sulla formazione e sull'attività romana di Giovanni Ruggeri*, «Arte Lombarda», 113-115, 1995, 2-4, p. 119).

65 Archivio Borromeo Isola Bella, *Lettera di Carlo IV a Vitaliano, 1688 giugno 22* (Appendice documentaria 10).

66 Archivio di Stato di Roma, AO, III E 0, Lettera di Carlo IV a Livio, 1688 novembre 17 (Appendice documentaria 27).

67 *Ibidem*.

68 Archivio di Stato di Roma, AO, III D 1, Lettera di Paola Beatrice a Livio, 1688 luglio 7 (Appendice documentaria 12).

69 Archivio Borromeo Isola Bella, *Famiglia Borromeo, Matrimonii, Carlo IV Borromeo Arese con Camilla Barberini, Lettera di Camillo Muggiasca, 1688 novembre 28* (Appendice documentaria 30). Difficile per ora capire se la presenza di un «quadro lungo circa quattro palmi fatto a penna e acquerello di prospettiva fatto dal cavalier Carlo Fontana con cornice nera» (A. Giulini, *Una pregevole raccolta di quadri nel Settecento*, «Archivio Storico Lombardo», 12, 1933, p. 406) nell'inventario dei beni del senatore Luigi Caroelli (21 giugno 1720) possa essere la spia di ulteriori committenze lombarde (segnalazione di Paolo Vanoli).

70 Archivio di Stato di Roma, AO, III C 7, Lettera di Antonio Maria Erba, 1688 agosto 25 (Appendice documentaria 23). Ugualmente non era importante ricevere realmente per il lavoro svolto per Como 200 doppie (essendo diposto a donarne la metà) ma che «agli occhi del mondo» risultasse l'essere stato pagato una somma significativa proprio per il duomo della città natale del papa.

71 Archivio di Stato di Roma, AO, III D 1, Lettera di Paola Beatrice a Livio, 1688 luglio 7 (Appendice documentaria 12).

72 *Ibidem.*

73 Lo stesso si può dire per la sezione longitudinale del Duomo di Bergamo.

74 Archivio di Stato di Roma, AO, III E 10, Lettera di Erba a Livio, 1688 ottobre *post* 16 e *ante* 24 (Appendice documentaria 26).

Carlo Fontana e il Duomo di Milano

Francesco Repishti

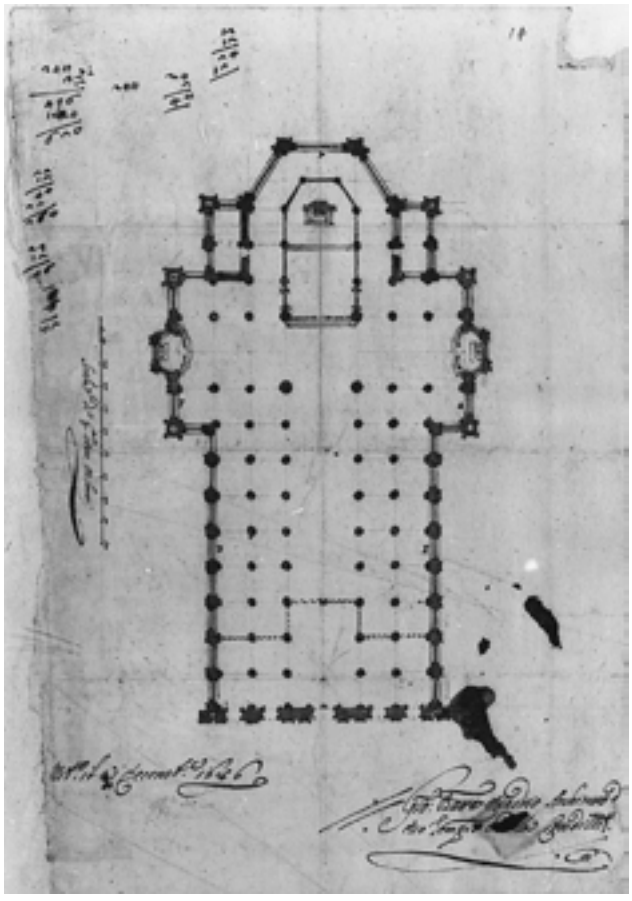
Il ritorno in Lombardia di Carlo Fontana ha assunto per la storiografia un valore opposto nel caso sia stato alternativamente valutato come privo di ripercussioni significative oppure una svolta per la ricezione del linguaggio e delle sperimentazioni romane più aggiornate. In questa seconda ipotesi, suggerita dalla documentata ampiezza dei contatti e dei luoghi visitati dall'architetto ticinese, non sempre ci si è domandati se sia trattato di una delle tante cesure cui fu sottoposta la tradizione lombarda autoctona, già scalfita dai soggiorni a Roma di architetti milanesi[1], oppure solamente una momentanea infatuazione senza esiti di lunga durata. L'arrivo (o il ritorno) di Fontana non costituì, infatti, un'eccezione: a Milano la ricerca di un rinnovamento attingendo a culture diverse si ripropose periodicamente come tentativo di reazione all'assopirsi della cultura architettonica locale, soprattutto quando la committenza milanese ebbe l'occasione di contatti diretti con Roma, relazioni perlopiù favorite dalle carriere dei Lombardi nelle gerarchie ecclesiastiche. Durante il suo viaggio, durato poco più di cinque mesi[2], oltre a una serie di interventi per diversi committenti, non tutti andati a buon fine, tre capitoli di cattedrali, tra i più importanti cantieri "lombardi", offrirono a Fontana un incarico per definire il progetto di parti da molti anni rimaste irrisolte e dibattute[3]. Tra questi, in ordine di tempo, quello del Duomo di Como fu il primo nel quale l'architetto ticinese fu impegnato: le tavole del suo progetto recano, infatti, la data del 16 agosto[4]. Il cantiere del Duomo bergamasco sembra, invece, rivelarsi quello più intraprendente nell'avanzare la richiesta di una consulenza al «cavaliere» architetto, se già il 3 settembre il tesoriere ebbe a disposizione la cifra per l'acconto da inviargli[5]; mentre poco documentato è l'incarico per il progetto della facciata del Duomo di Milano, questione che proprio in quegli stessi anni stava celebrando un secolo di dibattiti, durante il quale si erano alternati progetti alla "romana" e progetti alla "gotica", financo "gottoromani", come giudicava entusiasticamente Lucio Binago nel 1681 a proposito del progetto di Francesco Castelli[6].

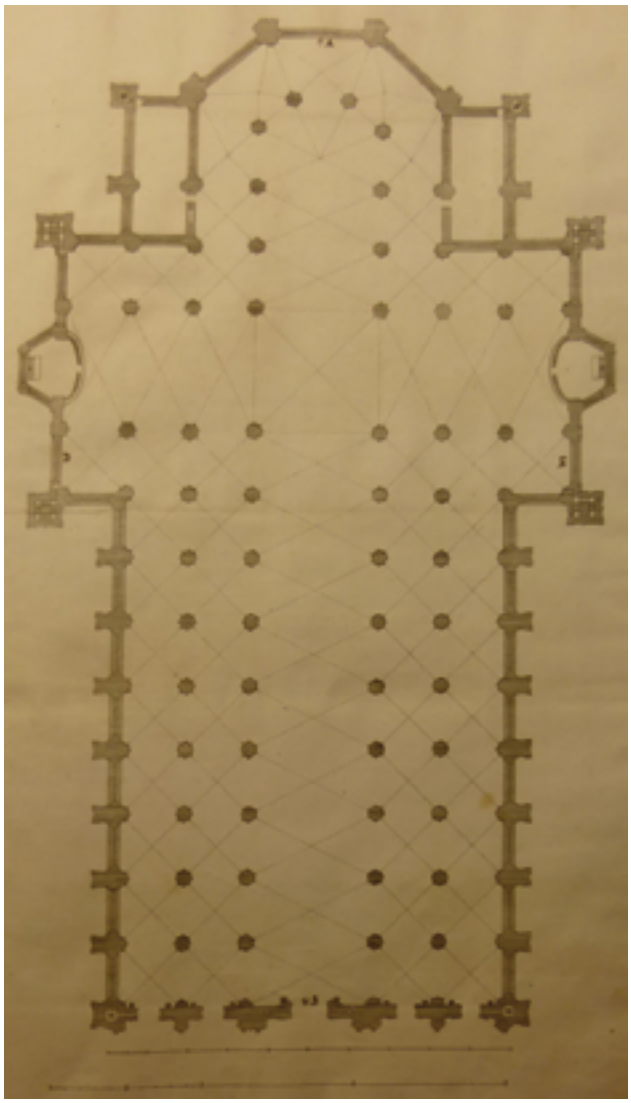
Già da tempo affrontati gli aspetti dell'apporto di Fontana per i cantieri di Como e Bergamo, solamente tratteggiati appaiono i rapporti con la cattedrale milanese, giustificati anche dall'intenzione di inserire l'edificio tra quelli più esemplari del mondo cristiano, scelti per illustrare l'edizione del *Tempio Vaticano.* I contatti con la cattedrale milanese a oggi possono essere riassunti in quattro episodi principali: due planimetrie del Duomo, di cui una a stampa e l'altra datata 1686[7], conservate a Windsor tra le carte di Fontana, la richiesta di un progetto per la facciata deliberata dal Capitolo della Fabbrica del Duomo all'inizio del settembre 1688, una lunga relazione conservata sempre a Windsor sulle vicende storiche del Duomo e della sua facciata datata 1691 e, infine, il disegno oggi conservato a Madrid tra quelli preparatori del suo volume dedicato al *Tempio Vaticano*.

Il Duomo di Milano e il Tempio Vaticano

Procedendo in ordine cronologico, il primo documento attinente alla vicenda è la planimetria del Duomo firmata da Giovanni Battista Quadrio, datata 21 dicembre 1686, e conservata tra le carte di Carlo Fontana nelle Collezioni Reali a Windsor[8] (fig. 1). Giovanni Battista Quadrio, figlio di Gerolamo, era stato nominato architetto della

1. *G.B. Quadrio,* Tempio della città di Milano, *1686, Windsor Castle, Royal Collection, 909921 (RCIN), B&H 002 / RL 09921.*





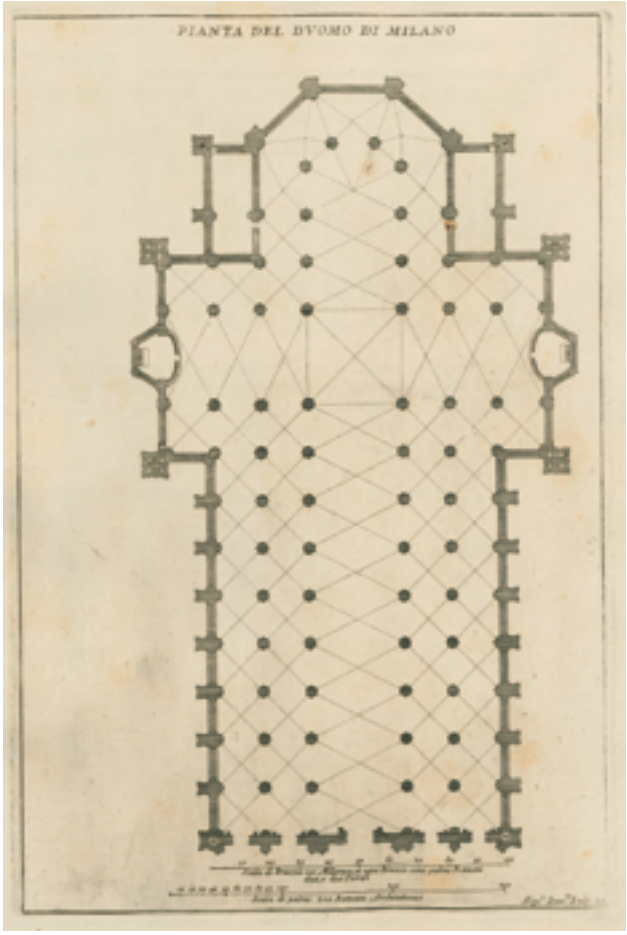
2. *C. Fontana*, Duomo di Milano, *s.d., stampa da incisione, Windsor Castle, Royal Collection, 909921 (RCIN), B&H 002 / RL 09921.*

Fabbrica proprio nello stesso anno (il 3 agosto) superando molti altri concorrenti[9], e succedendo ad Andrea Biffi, che a sua volta era subentrato a Gerolamo Quadrio. La planimetria del Duomo non presenta particolarità degne di nota e va considerata come un rilievo dello stato di fatto aggiornato nelle parti riviste dalle delibere capitolari (facciata e transetto): è correttamente riportato il profilo della facciata secondo il progetto approvato di Carlo Buzzi nel 1653, le cappelle della Madonna dell'Albero e di San Giovanni Bono nel transetto e la posizione della precedente facciata di Santa Maria Maggiore, la cui demolizione era stata decisa poco prima e non era stata ancora conclusa[10]. Mentre la ricostruzione della cappella di San Giovanni Bono aveva preso avvio nel 1684, quando il Capitolo aveva deciso di adeguare la testata del transetto meridionale a quella corrispondente sul lato nord, con un altare dedicato alla Madonna. Il disegno appartiene alla raccolta composta da tredici volumi di disegni di Carlo Fontana acquistati per Giorgio III dalla famiglia Albani, tra cui alcuni materiali raccolti da Fontana per la pubblicazione del volume *Il Tempio Vaticano*, da mettere in relazione con quelli conservati nella Biblioteca Reale di Madrid e riguardanti disegni, incisioni e scritti che trattano di altri importanti edifici religiosi[11]. Tuttavia appare difficile riconoscere il disegno di Windsor come il preparatorio di quello della Biblioteca di Madrid, quest'ultimo invece, come vedremo, disegnato a partire dalla silografia proposta nell'edizione in volgare del trattato di Vitruvio di Cesare Cesariano del 1521 (f. XIVr]. Annessa al piccolo disegno di Windsor (289 x 190 mm.), già reso noto nel convegno dedicato al Duomo di Milano nel 1968[12], è conservata una legenda che chiarisce le misure in palmi romani e le ragioni del rilievo da parte del suo autore: «Dal signor Federico Bianchi mi vien ricercato per parte di vostra signoria la misura della grandezza dell'insigne tempio metropolitano di questa città per qualle l'invio il dicontro segnato schicetto di pianta che è giusto il ripartimento di tal tempio con la sua scaletta in giusta misura per prendere le misure che vostra signoria vole». Secondo quanto scrive Quadrio, il disegno, indicato come «schicetto», gli sarebbe dunque stato commissionato da Federico Bianchi, un pittore milanese autore di cicli decorativi in diversi cantieri milanesi come Sant'Alessandro e San Marco[13]. Non abbiamo documenti o notizie circa i possibili rapporti tra Bianchi e Fontana, se non ricordare la strana coincidenza che vede il pittore figurare come uno dei fondatori (e il secondo direttore) della neonata «Accademia di San Luca de signori Pittori, scultori ed architetti dell'inclita città in Milano» la cui prima riunione si tenne proprio nel 1688, anno di arrivo di Carlo Fontana in Lombardia. Difatti la breve durata dell'Accademia istituita da Federico Borromeo[14], la volontà di raccogliere gli architetti forestieri impossibilitati a svolgere la loro professione perché privi del requisito dei natali e ancora il desiderio di emulare l'Accademia romana di San Luca, portarono nel 1688 un gruppo di pittori, scultori e architetti alla fondazione di una Congregazione che nel 1696 fu eretta in Accademia[15] e disciplinata in tre distinte sezioni. Sempre nello stesso volume delle carte Fontana a Windsor, si trovano alla pagina successiva del disegno appena discusso una incisione ad acquaforte della stessa pianta[16], con scritte a penna e inchiostro nero (fig. 2), e prima di questa un lungo testo manoscritto (di circa 20 pagine) relativo alla descrizione e alle vicende del cantiere, dalla sua fondazione sino alla demolizione della vecchia facciata di Santa Maria Maggiore, intitolato *Del famoso Duomo di Milano*[17]. Questa relazione, datata 1691 e compilata su dati archivistici, dedica una parte importante proprio alle vicende della facciata, contestando sia le soluzioni della corrente "romana", rappresentata da Tibaldi, Mangone, Cerano e Richino, che aveva portato alla realizzazione dei cinque ingressi, sia di quella "gotica", che aveva favorito l'adozione del progetto di Buzzi. Come ho appena anticipato, un secondo disegno[18] lega il Duomo di Milano all'edizione del *Tempio Vaticano* ed è conservato tra le carte preparatorie oggi alla Biblioteca Reale di Madrid (fig. 4). Sappiamo che Carlo Fontana aveva previsto di inserire nel VII e ultimo libro alcuni edifici confrontabili con San Pietro, come il Duomo di Milano, Santa Giustina di Padova, la vecchia cattedrale di San Paolo a Londra, Santa Maria del Fiore a Firenze e il Pantheon. La planimetria di Madrid[19] è riferibile a

uno stato di fatto, idealmente completato in tutte le parti. In particolare al 1691 risultavano ancora non concluse: la cappella di San Giovanni Bono, la copertura delle campate prossime alla facciata[20] e la facciata stessa. A differenza del foglio di Windsor, non sono riportati l'altare maggiore e la balaustrata del coro e possiamo notare che in corrispondenza dei due transetti e dei pilastri della facciata si trovano dei fogli incollati, così da correggere in un secondo momento quanto precedentemente disegnato. Probabilmente la pianta fu redatta da Fontana unendo le indicazioni contenute nel disegno elaborato da Giovanni Battista Quadrio nel 1686, con quanto rappresentato da Cesare Cesariano nel *commento* al *De Architectura* di Vitruvio, anche per l'identica scala di braccia 100 adottata, o da altre planimetrie derivate da quest'ultima, come si evince dal sistema delle coperture (la pianta quadrata del tiburio) e dal diverso *ductus* del profilo delle due cappelle del transetto. Difatti il disegno di Madrid appare identico alla stampa contenuta sia nello stesso volume di Windsor[21], sia alla tav. 54 disegnata da Alessandro Specchi e pubblicata nel volume di Domenico De Rossi, *Sopra varie chiese, cappelle di Roma, e palazzo di Caprarola, et altre fabriche con le loro facciate, spaccati, piante e misure,* nel 1721[22], nella quale la planimetria del tiburio è ancora quella del 1521 (fig. 3).

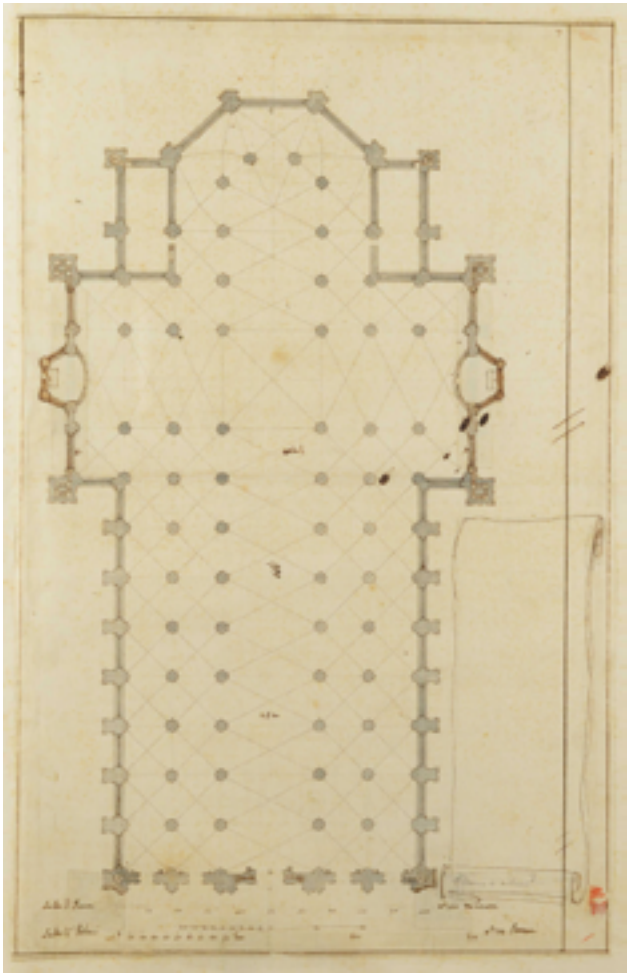
Carlo Fontana e la facciata del Duomo

Meno documentata, rispetto alle precedenti è invece un'altra occasione di possibile intervento di Fontana nella vicende progettuali della facciata del Duomo. Il 30 agosto 1688, istituendo un precedente alle altre due successive offerte, per l'identico motivo, a Nicola Salvi e a Luigi Vanvitelli, fu richiesto al cavaliere Carlo Fontana, di passaggio a Milano, un nuovo progetto per la facciata del Duomo[23]. Ricordo che, in seguito alla proposta di una facciata alla "romana" di Pellegrino Tibaldi, Francesco Maria Richino e Fabio Mangone, all'inizio e alla metà del secolo si erano scatenati dibattiti sul principio di coerenza formale con la preesistente parte del Duomo, e si era arrivati, dopo le proposte di Carlo Buzzi e di Francesco Castelli, ad avviare la costruzione secondo il progetto di Buzzi, approvato ufficialmente dal capitolo della fabbrica nell'aprile del 1653 e di cui era stato approntato un modello ligneo da montare sul grande modello ancora oggi conservato[24]. Nonostante la delibera presa e grazie alla lentezza dei lavori, non si interruppe mai la richiesta di disegni e di proposte. Infatti, la mancanza di fondi da impiegare nei nuovi lavori obbligò la Fabbrica a sospendere nel 1679[25] tutte le opere in corso e solo nel 1683 a riprenderle con la demolizione della vecchia facciata quattrocentesca e con la chiusura con opere murarie del nuovo prospetto, così da contraffortare le volte della prima campata[26]. Quanto Fontana visita Milano nell'estate del 1688 possiamo ipotizzare dunque che lo stato della facciata vada compreso tra quanto rappresentato nell'incisione relativa ai funerali del cardinale Cesare Monti avvenuti nel 1650 e quanto raffigurato della nota incisione di Marcantonio Dal Re del corteo funebre della regina di Savoia, del 1735. Carlo Fontana arriva dunque in un momento di rinnovato interesse e di attività, confermato come abbiamo già ricordato anche dalla realizzazione



3. *Il Duomo di Milano, in D. De Rossi,* Sopra varie chiese, cappelle di Roma, e Palazzo di Caprarola, et altre fabriche con le loro facciate, spaccati, piante e misure, *Roma 1721, III, Tav. 54.*

della cappella posta nel transetto meridionale, la cui data di avvio dei lavori coincide proprio con la partenza di Fontana[27]. La decisione del 30 agosto 1688[28] da parte dei Provinciali di Cassina e la conferma del giorno successivo da parte del Capitolo sono tuttavia gli unici documenti che ci attestano l'idea di commissionare a Fontana un nuovo progetto. Purtroppo il contenuto dei due verbali è scarso anche di notizie, così da non favorire l'esatta comprensione dell'intervento di Fontana che, a oggi, non sembra avere avuto alcuno sviluppo successivo. Nel primo breve testo si legge che i provinciali della Cassina, cioè i membri di una struttura organizzativa alla quale competevano i lavori di cantiere, suggeriscono ai deputati del capitolo della Fabbrica di richiedere un disegno della facciata al celebre architetto Fontana, approfittando del fatto che egli si trovi in città a servizio di Carlo Orlando Visconti, arciprete del Duomo e conservatore presso la Biblioteca Ambrosiana[29]. Inoltre, gli stessi provinciali suggeriscono di valutare e quindi deliberare se sia bene o meno consegnare a Fontana i disegni della facciata eseguiti da altri architetti. Non abbiamo nessuna prova che l'accenno a un monsignore sia invece da riferirsi all'arcivescovo di Milano, il cardinale Federico Visconti, che contemporaneamente stava avviando importanti lavori nel palazzo arcivescovile e nella villa di Groppello.



4. *C. Fontana,* Planimetria del Duomo*, 1690-1691; Madrid, Real Biblioteca, GRAB/23, f. 90.*

La successiva delibera del Capitolo del 2 settembre di fatto approva le indicazioni dei provinciali decretando: «Che si possi godere della congiuntura di si qualificato virtuoso con ordinarli che facci detto dissegno delegando due del [capitolo] à quali sarà l'incombenza di consegnarli o no li dissegni che già si ritrovano fatti sopra detta facciata». Nessun pagamento o registrazione successivi fanno però seguito alla delibera. Non conosciamo i motivi del mancato impegno di Fontana per questo incarico[30], ma in questo caso li possiamo supporre. Come era accaduto per Bernini, che aveva ipotizzato una nuova cupola in luogo del tiburio[31], e come poi accadrà per Filippo Juvarra e Luigi Vanvitelli per i loro progetti, il cantiere del Duomo si dimostra fortemente resiliente: sempre sul punto di derogare i propri principi davanti alle novità, per poi assorbirle sino ad anestetizzarle. A venticinque anni dall'approvazione del progetto definitivo alla gotica, che a sua volta aveva ribaltato la rivoluzionaria decisione presa dal cardinale Federico Borromeo nel 1609 per una facciata «alla romana», memore dei desideri del cugino, possiamo affermare che la richiesta a Fontana di un nuovo progetto sia più frutto di una casualità che di una strategia e non documenta un suo diretto interessamento per questo cantiere. La vicenda piuttosto conferma il continuo stato di indecisione circa la sua soluzione, fomentato da una fazione che cerca di opporsi al principio di coerenza formale. Una fazione avversa che sarà tacitata definitivamente solo con la decisione di Napoleone di completare la facciata secondo il progetto di Carlo Amati e Giuseppe Zanoia. L'interesse di Fontana per il Duomo appare invece finalizzato soprattutto alla redazione del *Tempio vaticano,* all'interno del quale il Duomo, tra le chiese più estese, doveva perlomeno comparire tra i possibili casi esemplari di edifici della cristianità.

Note

1 Si veda soprattutto A. Scotti Tosini, *Lo Stato di Milano*, in *Storia dell'Architettura italiana. Il Seicento*, a cura di A. Scotti Tosini, Milano 2003, II, pp. 424-469. Tra gli architetti lombardi che compiono un viaggio a Roma occorre ricordare Gerolamo Quadrio, Giovanni Battista Paggi e Andrea Biffi, mentre per le presenze romane in Lombardia va ricordata soprattutto quella di Giovanni Ruggeri. Su Paggi si veda anche la documentazione conservata nella Fototeca della Biblioteca Hertziana di una raccolta di disegni, *Dell'Architettura dissegni dell'architetto Gio Batta Paggi,* conservata presso una non specificata collezione romana.

2 Fontana arriva in Lombardia all'inizio del mese di giugno e riparte da Milano il 17 novembre. Ringrazio Andrea Bonavita e Sergio Monferrini per avermi messo a disposizione i dati da loro raccolti sul viaggio di Carlo Fontana in Lombardia.

3 A questi vanno aggiunti anche gli interventi per la ricostruzione di San Francesco Grande a Milano e per il coro dell'Incoronata di Lodi.

4 Non tutti i disegni sono conservati a Como: una planimetria e un prospetto laterale si trovano al RIBA di Londra. Cfr. S. Della Torre, *La cupola del Duomo di Como: progetti e destino*, in *Il progetto della cupola del Duomo di Como*, a cura di M.L. Casati e S. Della Torre, Como 1996, pp. 13-48.

5 Su questo tema si veda il fondamentale contributo di G. Colmuto Zanella, *L'architettura*, in B. Cassinelli, L. Pagnoni, G. Colmuto Zanella, *Il Duomo di Bergamo*, Bergamo 1991, pp. 174-195. Sul Duomo di Bergamo si veda anche J. Gritti-F. Repishti, *«Si devono le fabriche Templari fare bene perché non sono come l'homini che moiono». Carlo Fontana e il Duomo di Bergamo,* in *Svizzeri a Bergamo*, «Arte et Storia», 44, 2009, pp. 92-103.

6 Cfr. F. Repishti-R. Schofield, *I dibattiti per la facciata del Duomo di Milano (1582-1682). Architettura e Controriforma*, Milano 2003.

7 A. Braham-M.L. Gatti Perer, *Giovan Battista Quadrio. Documenti inediti sul Duomo a Windsor Castle*, in *Il Duomo di Milano*, atti del congresso (Milano, 1968), a cura di M.L. Gatti Perer, Cinisello Balsamo 1969, I, pp. 265-280.

8 A. Braham-H. Hager, *Carlo Fontana. The Drawings at Windsor Castle*, London 1977. Windsor Castle, Royal Collection, RCIN 909921, B&H 002 / RL 09921. Ora anche nel *Corpus dei disegni di architettura del Duomo di Milano*, 2014, id. 173 (http://www.disegniduomomilano.it/disegni/detail/173/).

9 Sull'attività in Duomo di Giovanni Battista Quadrio (1686-1722) si veda Archivio della Fabbrica del Duomo di Milano, *Archivio Storico*, 3, fasc. 15. Nel 1686 è preferito a Giovanni Battista Paggi, Attilio Arrigoni, Bartolomeo Malatesta, Giovanni Domenico Richino, Sebastiano Robecco e Camillo Ciniselli. Giovanni Battista Quadrio interverrà a sua volta anche nelle due altre fabbriche lombarde di Fontana, sia nel Duomo di Como, sia nel Duomo di Bergamo.

10 Si veda la relazione di Andrea Biffi: 1682, 11 febbraio; Archivio della Fabbrica del Duomo di Milano, *Archivio Storico*, 135, fasc. 23 bis, 46.

11 H. Hager, *Carlo Fontana e il "Tempio Vaticano"* in *Il tempio vaticano 1694: Carlo Fontana*, a cura di G. Curcio, Milano 2003 e

Carlo Fontana, in *Storia dell'Architettura italiana. Il Seicento*, a cura di A. Scotti Tosini, Milano 2003, pp. 238-261.

12 Braham-Gatti Perer, *Giovan Battista Quadrio,* cit., pp. 265-280.

13 Genero di Ercole Procaccini il Giovane, lavorò soprattutto a Milano con Abbiati e Antonio Busca (affreschi in Sant'Eustorgio e Sant'Alessandro). A Santa Maria del Carmine e in Santa Maria della Passione si conservano sue opere. Cfr. V. Caprara, *Documenti per Federico Bianchi e per pittori a lui vicini*, «Tracce», 17, 1997, pp. 35-44.

14 Si vedano le *Regole dell'Accademia del disegno* relativa alle solo arti della pittura e scultura pubblicate nel 1669 dopo la riapertura ufficiale dell'Accademia il 4 novembre 1668 in Archivio di Stato di Milano, *Studi* p.a., 194. Cfr. G. Bora, *L'Accademia Ambrosiana,* in *Storia dell'Ambrosiana. Il Seicento,* Milano 1992, pp. 335-373.

15 Biblioteca Ambrosiana di Milano, *Cod.* L 27 suss.: «Il desiderio che alcuni signori pittori della città di Milano tenevano di fare che ogni anno si celebrasse la festa del glorioso vangelista Luca loro protettore fu cagione che l'anno 1687 molti signori Pittori, scultori e architetti si disponessero per conseguire l'effetto eminente dal venerando capitolo dell'Ospedale maggiore di Milano [...] l'esercizio e cura dell'ospedale di San Celso che è posto per contra la chiesa della Beata Vergine presso San Celso […]. Doppo di che radunadosi in detta chiesa e disponendo le cose per la celebrazione della messa da celebrarsi ogni festa fecero alcuni officiali, assumendo il capo il nome di direttore [...], essendo stato il primo direttore il signor Stefano Montalto pittore milanese, secondo il signor Federico Bianchi pittore milanese, terzo il signor Carlo Simonetta, scultore milanese, quarto il signor Federico Panza pittore milanese, quinto il signor Giovanni Battista Grandi pittore di prospettiva milanese, sesto il signor Giorgio Bonola pittore milanese, a questo è successo l'anno 1696 il signor Attilio Arrigoni ingegnero ed architetto del Collegio di Milano, dal quale è stata eretta in Accademia, facendo l'instituzione e regola».

16 Ringrazio Jessica Gritti che ha verificato queste indicazioni pubblicate nel 1969.

17 È possibile che l'autore sia lo stesso Quadrio. Il testo integrale è pubblicato da Braham-Gatti Perer, *Giovan Battista Quadrio,* cit., pp. 266-274. Dopo una lunga descrizione dell'interno e delle vicende della facciata, la relazione si conclude così: «Dal detto fino al presente 1691 si son fatti esborsi straordinari per terminare con celerità quel rimaneva da farsi, con che venir' alla fine di poter abbattere quella vecchia tramezzatura, che si ha detto. Donde sarà agevole il didurre come in ristretto qual sia la magnificenza, e splendore di questa male sì dispendiosa, e stupenda maraviglia del mondo». Gianmaria Mazzucchelli (*Gli Scrittori d'Italia*, Brescia, 1758, vol. II) ricorda a proposito di Giuseppe Maria Bagliotto la sua opera *Descrizione del Duomo di Milano* che doveva essere inserita nel II tomo del *Tempio Vaticano* di Carlo Fontana poi non pubblicato.

18 Madrid, Real Biblioteca, GRAB/23, f. 90. Cfr. *Corpus dei disegni di architettura del Duomo di Milano*, 2014, id. 174 (http://www.disegniduomomilano.it/disegni/detail/174).

19 F. Marías, *Drawings by Carlo Fontana for the "Tempio Vaticano"*, «The Burlington Magazine», 129, 1987, pp. 391-393.

20 Si veda il disegno di Gerolamo Quadrio allegato alla relazione in data 1660, 3 giugno; Archivio della Fabbrica del Duomo di Milano, *Archivio Storico*, 135, fasc. 23 bis, 37.

21 Sempre nel volume di Windsor Castle, Royal Collection, 9921. La stampa e alla pagina successiva della relazione di Quadrio (*Del famoso Duomo di* Milano) e sul foglio si trovano alcune operazioni algebriche e annotazioni a penna: «A e B palmo 661 1/3 Romani; A e B braccia 248; DE palmo romani 5.-; DE braccia 134».

22 Devo la segnalazione ad Aloisio Antinori, che ringrazio.

23 Cfr. F. Repishti-R. Schofield, *La facciata del Duomo di Milano (1582-1750)*, in *La facciata del Duomo di Milano nei disegni d'archivio della Fabbrica (1583-1737)*, catalogo della mostra (Milano, 2002), a cura di F. Repishti, «Il disegno d'architettura», 25-26, 2002, p. 20.

24 F. Repishti, *I modelli lignei*, in *Catalogo del Museo del Duomo di Milano*, in corso di stampa.

25 1679, 14 dicembre; Archivio della Fabbrica del Duomo di Milano, *Archivio Storico*, 135, fasc. 23 bis, 44.

26 Cfr. F. Repishti, *La facciata del Duomo di Milano (1537-1657)*, in F. Repishti-R. Schofield, *I dibattiti per la facciata del Duomo di Milano (1582-1682). Architettura e Controriforma*, Milano 2003, p. 106.

27 1689, 16 luglio 16; Archivio della Fabbrica del Duomo di Milano, *Registri*, 1503: contratto di *pacta et conventiones* con Alessandro Prevosto per la costruzione della cappella di San Giovanni Bono.

28 1688, agosto 30; Archivio della Fabbrica del Duomo di Milano, *Archivio Storico*, 425, fasc. 8, 19: «monsignore prevosto Visconti Gerolamo Litta rettore, Francesco Litta vicerettore, Conte Carlo Anguissola, Marchese Soncino Maria Secco d'Aragona, Giuseppe Fossani. In occasione che il signor cavagliere Fontana insigne architeto si è portato a questa città da il reverendo monsignore spinto dalle pubbliche instanze stimato ispediente per sodisfare alle comuni sodisfationi. Fatto convocare li reverendissimi della Congregatione della Cassina ai quali ha proposto se fosse stato bene godere della congiuntura del detto signor cavagliere architeto con farli formare un dissegno della facciata del duomo, e discorsati la faccenda tra essi detti delegati anche in ordine alla honorevole […] che si dovrà fare a detto signor cavagliere sono venuti in parere di consultare il detto capitolo».

29 Carlo Orlando Visconti (morto il 29 aprile 1703), consignore di Massino e Invorio Inferiore con Paruzzaro e Montregiasco e patrizio Milanese; arciprete del Duomo di Milano dal 1671 al 1703.

30 Pochi giorni dopo (1688, 8 settembre), Fontana è chiamato a consulto per l'improvviso crollo di una parte della chiesa di San Francesco a Milano, secondo quanto Antonio Maria Erba scrive a Livio Odescalchi: «In tanto lunedì notte verso le sette hore cadettero tre archi di vuolte che si andavano rimodernando in S. Francesco per debolezza dei pilastri, e per il gran strepito li vicini credettero fossero effetti di terremoto. Havendo però patito tutta la chiesa, il sig. Cav. Fontana che la visitò hieri suppone non possa raggiustarsi senza rinuovarla tutta, per la mala qualità de materiali e scossa che hanno patito le muraglie maestre» (Archivio di Stato di Roma, AO, 3 C 7).

31 Archivio della Fabbrica del Duomo di Milano, *Archivio Storico*, 136, 40.

Carlo Fontana e i progetti per Napoli

Maria Gabriella Pezone

Negli studi sul primo Settecento napoletano in passato l'indagine sulle relazioni artistiche tra Roma e Napoli nel periodo vicereale è stata ampiamente trascurata a vantaggio del più imponente fenomeno della importazione del linguaggio romano nel periodo borbonico. Anzi, nell'inizio del Regno autonomo (1734) si è voluto individuare uno spartiacque significativo nella periodizzazione dell'architettura napoletana tra un primo Settecento chiuso in se stesso e ripiegato su una visione quasi vernacolare dell'architettura e un secondo Settecento innovato dall'apporto classicista dei maestri "romani", Canevari, Fuga e Vanvitelli che avrebbero cancellato – per dirla con Roberto Pane – «il segno di una produzione popolare»[1]. Molti studi condotti sul Sei e Settecento sia romano che napoletano negli ultimi trenta anni hanno gettato nuova luce anche su artefici un tempo considerati di secondo piano, restituendo uno spaccato un po' diverso che induce giocoforza a rivedere questa impostazione del passato. Nella stessa direzione, di particolare interesse si sono rivelati anche i lavori condotti sulla figura di Carlo Fontana[2], nei quali l'architetto, da trascurato erede «della cappa dei grandi architetti del barocco»[3], lontano dalla loro genialità e semplice portatore di un linguaggio «classicheggiante, letterario, accademico»[4] tratteggiato nelle pagine di Wittkower e Portoghesi[5], è emerso con una carica di straordinaria modernità, ravvisabile a esempio in quella nuova organizzazione che seppe dare alla sua bottega che prefigura gli atelier di progettazione contemporanei, come ha ben spiegato Giuseppe Bonaccorso nei suoi studi[6]. Tutte queste nuove indagini hanno aiutato a comprendere come Roma e Napoli non siano due centri separati, ma dialoghino anche nel periodo vicereale. Ho già provato, nelle mie ricerche, ad argomentare il concretarsi di questi rapporti tra Roma e Napoli e dunque a leggere gli esiti dell'architettura fontaniana nel territorio vicereale[7]. È stato possibile riuscirvi sia attraverso l'analisi dei caratteri compositivi dei protagonisti del primo Settecento partenopeo che rivelano relazioni linguistiche e rimandi anche ai temi maggiormente dibattuti negli ambienti artistici romani contemporanei[8], sia documentando la presenza diretta di alcuni artefici della cerchia fontaniana, soprattutto in territorio aversano[9]. Credo che nello studio dell'architettura del periodo vicereale rimangano, tuttavia, ancora molti margini di approfondimento soprattutto per quanto riguarda l'attività a Napoli di alcuni architetti che esprimono nelle poche pregevoli opere realizzate un linguaggio vicino ai modi del Fontana e il cui profilo biografico risulta ancora molto lacunoso[10]. Seppur toccati nella mia relazione al convegno, tralascerò qui l'indagine su questi personaggi, che riguarda gli esiti della cultura fontaniana, per lasciare spazio all'opera del maestro Carlo Fontana, analizzando tutti quei progetti che legano il suo nome a Napoli, episodi nei quali, tuttavia, ancora oggi rimangono non pochi nodi irrisolti.

Fontana e il Palazzo Ruffo di Bagnara a piazza Dante nella testimonianza di Chiarini

Ad oggi non sono noti viaggi o soggiorni di Carlo Fontana nella città partenopea. Si può, tuttavia, affermare con certezza che egli elaborò dei progetti per opere di architettura come attestano anche alcuni disegni dell'architetto ticinese conservati nella *Royal Library* di Windsor che verranno in seguito analizzati. Il suo primo progetto per Napoli risalirebbe agli anni Settanta del Seicento: ne dà notizia Giovan Battista Chiarini, il quale, nell'aggiornamento ottocentesco alla famosa guida del Celano, ricorda Carlo Fontana come il progettista del Palazzo Ruffo di Bagnara a piazza Dante[11]. Il palazzo così come lo vediamo oggi è il risultato di due altre imponenti campagne di trasformazione, una promossa in seguito ai danni del terremoto del 1732, progettata e diretta tra il 1757 e il 1790 da Giovanni del Gaizo[12], che fu affiancato da Corinto Ghetti con certezza tra il 1768 e il 1769 nella costruzione delle due scale nell'androne[13], e la seconda ottocentesca assegnata dalle guide all'architetto Vincenzo Salomone[14]. Inoltre, non va dimenticato che, quando ormai la prima fase di ricostruzione doveva ormai esser conclusa, è attestata la presenza di Francesco Antonio Picchiatti dal 1690 al 1694 per la costruzione della nuova chiesa[15]. Proprio sui lavori secenteschi – e dunque anche sul coinvolgimento progettuale di Carlo Fontana cui accenna Chiarini – le fonti sono avare di notizie. Per sopperire a questa mancanza vale la pena allora di soffermarsi sulla figura del committente, in quanto proprio alcuni elementi della sua biografia porterebbero a confermare la verosimiglianza di questa notizia[16]. Figlio cadetto di Francesco Ruffo secondo duca di Bagnara, Fabrizio (1619-1692) prese l'abito gerosolimitano e a 22 anni si trasferì a Roma dove «rapì l'affetto di quei Prencipi, e porporati a lui con strettissime parentele congiunti», come scrive il Filamondo nel 1694 ne *Il genio bellicoso di Napoli*[17], opera nella quale è inserito un suo ritratto inciso su disegno di Philipp Schor (fig. 1). Qui Fabrizio è raffigurato con l'armatura, il cannocchiale e le carte nautiche tra le mani in un ovale circondato da divinità marine, simboli e insegne militari a ricordare le sue gloriose imprese guerresche condotte per mare. Priore

1. Fra D. Fabbrizio Ruffo Priore della Bagnara Gran Priore di Capua, *Francesco de Grado Sculp., Philipp Schor Inv. (da* Il genio bellicoso di Napoli: memorie istoriche d'alcuni capitani celebri napoletani ... raccolte dal ... Filamondo, *Napoli 1694).*

della Bagnara, Gran Priore di Capua e Commendatore di San Silvestro, Montesarchio e Lauro, nel 1641 fu insignito da Urbano VIII della dignità di Gran Croce. Nel 1644 partecipò alla difesa di Malta assediata dai Turchi[18]. Per il valore militare fu nominato a poco più di 40 anni *Capitano Generale* dell'Armata gerosolimitana e si unì tra il 1660 e il 1661 alla flotta pontificia, a quella toscana e veneta per la difesa di Candia, vincendo diverse battaglie di una guerra che come ben noto si sarebbe conclusa con la resa di Francesco Morosini[19]. Il gran priore impiegò i capitali provenienti dai bottini delle campagne militari in investimenti mobiliari (commercio della seta, mutui a mercanti e familiari, titoli di Stato con arrendamenti di tabacco, seta, zafferano), compere di beni feudali (lo Stato di Maida, le terre di Popone, Arbusto e Sant'Antonio) e burgensatici (come il palazzo napoletano a Port'Alba)[20] (fig. 2). In un periodo di grave crisi economica nel regno, Fabrizio Ruffo riuscì ad accumulare un ricco patrimonio di cui la sua famiglia poté disporre liberamente alla sua morte solo grazie a una speciale licenza ricevuta da Clemente IX il 21 luglio del 1668 e soprattutto dopo l'accordo stipulato con l'Ordine di Malta il 29 agosto del 1684 dietro il pagamento di una quietanza di 11.000 ducati[21]. Proprio per riassestare le malconce finanze della sua casata egli istituì il Monte Ruffo al cui governo iniziale designò Francesco Maria Ruffo principe di Scilla e i due nipoti Nicola Bologna duca di Palma (che aveva sposato la nipote Maria figlia di Paolo Ruffo) e il fratello di Maria, Carlo Ruffo[22]. Fabrizio Ruffo, come egli stesso scrive nel testamento a stampa[23], acquistò il palazzo a Port'Alba dai De Angelis per 12.000 ducati spendendone poi altri 10.000 per trasformarlo poiché il vecchio edificio risultava in più parti danneggiato «à causa delle cannonate à tempo delle passate rivoluzioni» (i recenti moti antispagnoli nel 1647-1648) come risulta dall'atto di compravendita stipulato nel 1673[24]. I lavori dovettero essere radicali per ridurre a simmetria e regolarità le vecchie case dei De Angelis individuabili nella veduta di Napoli di Alessandro Baratta (1629), mentre la nuova organizzazione è registrata nella pianta settecentesca del duca di Noja (fig. 3). Nell'atto d'acquisto, in cui vengono descritti i lavori di fabbrica per «ridurlo a perfezione e finimento»[25], si fa riferimento a un disegno «secondo il quale fu cominciata la pianta di detto Palazzo»[26] – consegnato da Giovan Battista De Angelis a Tommaso de Biase, persona di fiducia del priore – ma non si fa alcuna menzione del progettista delle opere. Tra il 1674 e il 1675 furono completate le opere in legname, con la realizzazione del portone grande «dalla parte del vico dell'Avvocata» (attuale vico San Domenico Soriano), degli ingressi alle rimesse e alle stalle nel cortile e di tutte le porte del «quarto nuovo si sta finendo» e «delle camere sopra le rimesse»[27]. Nessuno degli atti consultati attesta dunque il coinvolgimento di Carlo Fontana come progettista dei lavori ma, considerate le rilevanti risorse finanziarie di Fabrizio Ruffo, gli anni giovanili passati a Roma e le parentele di alto rango con la nobiltà romana[28] non solo non si può escludere ma si può affermare che vi siano elementi che lo fanno ritenere molto probabile.

Provare ad avvalorare la presenza del Fontana attraverso la lettura degli elementi architettonici è altrettanto difficile poiché, come si è già detto, il palazzo è stato modificato da due successivi interventi nel Settecento e nell'Ottocento. L'unica parte dell'edificio che può essere analizzata a tale scopo è la facciata principale che ha sostanzialmente conservato la scansione compositiva del prospetto secentesco sebbene le originarie paraste in piperno e la primitiva cortina in mattoni siano state ricoperte di stucchi e ridipinte negli interventi sette e ottocenteschi che modificarono, infatti, solamente elementi secondari, come a esempio le balaustre in ferro battuto dei balconi dal disegno di chiara matrice ottocentesca[29]. A proposito del prospetto di Fontana, Chiarini rivela che il suo «disegno fu d'innalzare sopra un basamento di pietre leggermente bugnate due quartieri sovrapposti in un ordine ionico con attico superiore. I pilastri e le cornici erano di piperno e la facciata esterna della fabbrica lavorata a mattoni»[30]. L'organizzazione compositiva, tuttora visibile, è ispirata al modello berniniano di Palazzo Chigi ai Santi Apostoli (al quale l'architetto ticinese collaborò), con il pian terreno che fa da basamento all'ordine superiore di paraste giganti, ma presenta anche una sorta di tripartizione del fronte attraverso gli elementi verticali, riconducibile ad altre opere fontaniane[31]. I singoli elementi che contribuiscono al disegno della facciata principale – basamento bugnato

Dall'alto, da sinistra: 2. *Napoli, Palazzo Ruffo di Bagnara a piazza Dante.* 3. *Pianta del duca di Noja (1775), particolare in corrispondenza del Foro Carolino: il Palazzo Ruffo è individuabile tra il n. 258 (complesso di San Domenico Soriano) e il n. 356 (chiesa di Santa Maria di Caravaggio).* In basso, a destra: 4. *C. Fontana, Prospetto del IV progetto per il Palazzo Martinitz a Praga, 1700, Windsor Castle, Royal Collection, 9541 (Royal Collection Trust/© Her Majesty Queen Elizabeth II 2015).*

o listato; piani superiori scanditi da paraste a fascia; enfasi sull'asse di simmetria dell'elemento portale/balcone del piano nobile – è facile ritrovarli anche in altri disegni di Carlo Fontana. Tra i vari esempi, si può menzionare la quarta soluzione per il prospetto del palazzo progettato a Praga per l'ambasciatore imperiale a Roma conte Georg Adam Martinitz, il cui disegno è conservato nella *Royal Collection* di Windsor[32] (fig. 4). A parte le dimensioni molto differenti, si può notare come in questo disegno la scansione compositiva sia molto simile a quella della facciata del Palazzo Ruffo, a meno dell'aggiunta di un ammezzato e di un secondo piano inserito tra il piano nobile e l'attico nel palazzo napoletano.

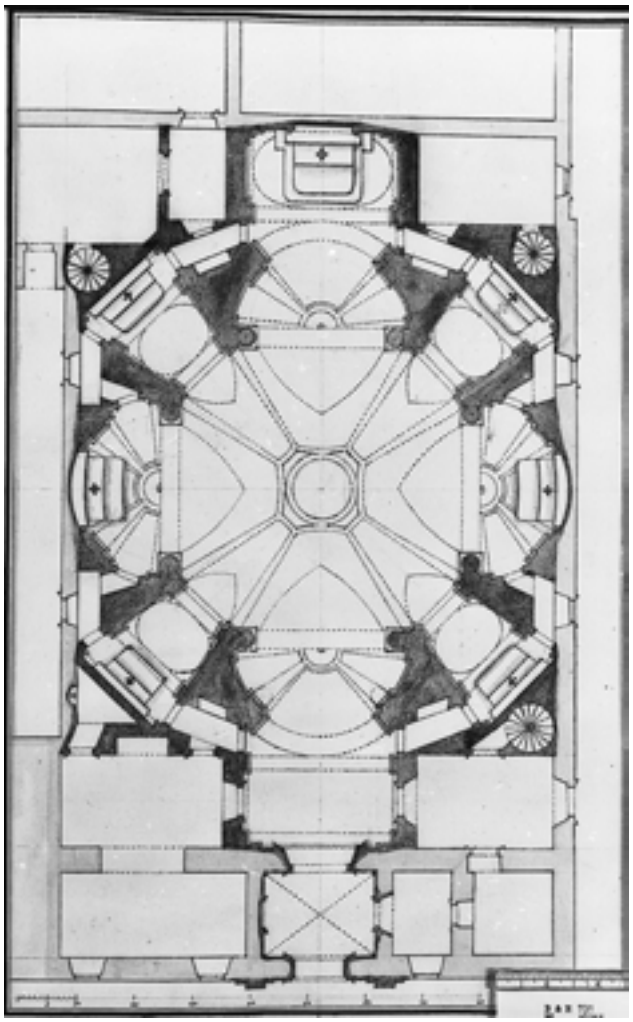
I disegni per il coro del duomo di Napoli

Tra i disegni di Carlo Fontana conservati nel volume 170 della collezione del Castello di Windsor vi sono cinque grafici schedati da Hellmut Hager nel volume curato con Allan Braham nel 1977[33] come progetti per la decorazione dell'abside del duomo di Napoli e collocati cronologicamente nel pontificato del papa Innocenzo XII (1691-1696), il napoletano Antonio Pignatelli, suo committente in altre importanti opere romane[34]. Secondo la ricostruzione di Hager, i disegni erano contenuti nel volume contrassegnato dal n. 8 nell'inventario redatto da Giovan Battista Contini nel 1716 per papa Clemente XI in vista del loro acquisto ed erroneamente riferiti alla chiesa di San Domenico maggiore di Napoli[35]. Si tratta di due disegni in pianta, un rilievo dello stato di fatto in scala di 30 Palmi napoletani dell'area del coro sovrapposta all'impianto del sottostante succorpo, inviato probabilmente a Carlo Fontana a Roma[36], e il progetto con la doppia scala metrica di 50 Palmi napoletani e 50 Palmi romani che regolarizza lo spazio del coro addolcendone la curva e scompartendo la parete in sette moduli della stessa dimensione attraverso semicolonne alveolate[37]. Dei tre progetti in alzato una soluzione rispettava lo stato di fatto prevedendo l'inserimento nei due compartimenti arretrati di tombe già esistenti *in loco*, quella del cardinal Gesualdo nel secondo e quella del cardinale Carafa nel sesto[38]. Gli altri due disegni rispondono entrambi a un progetto più radicale che mirava a conferire un'uniformità al disegno delle pareti: i compartimenti sono suddivisi da paraste (non più da colonne) e le tombe preesistenti qui scompaiono del tutto sostituite solo in uno dei due disegni da semplici sarcofaghi[39]. Ripercorrere brevemente le vicende storico-architettoniche dell'abside del duomo napoletano aiuta a interpretare meglio i disegni al fine soprattutto di una loro corretta collocazione cronologica[40]. Come noto, il coro napoletano fu trasformato nella veste tuttora visibile solo nel 1741 quando Giuseppe Spinelli chiamò l'architetto Paolo Posi a riconfigurare lo spazio in funzione della resa scenografica del gruppo scultoreo dell'Assunta di Pietro Bracci[41]. Prima di questa radicale trasformazione, che comportò, tra l'altro, lo spostamento

delle tombe ivi collocate in precedenza e la modifica del sistema strutturale della copertura[42], l'abside era stata per anni uno spazio centrico coperto da un'altissima volta ad ombrello costolonata che le dava l'aspetto di una cupola, ancora visibile nella *Veduta* di Alessandro Baratta (1629). Si trattava di uno spazio privo di coro che ebbe, sin dalle origini, la funzione di un pantheon destinato a ospitare, insieme alle due cappelle limitrofe, le reliquie e le tombe dei vescovi e dei re che vi sarebbero state traslate dalla cattedrale paleocristiana[43]. Sin da tempi remoti, si resero necessari diversi interventi per rimediare ai dissesti causati alle strutture non solo dai terremoti (1389, 1456) ma anche dallo scavo effettuato nel 1497 per costruire il succorpo voluto dai Carafa per ospitare le reliquie di san Gennaro che ritornavano a Napoli dopo secoli[44]. Dopo i primi lavori voluti nel 1484 dall'arcivescovo Alessandro Carafa, fu il cardinale Alfonso Gesualdo a promuovere nel 1596 un restauro più articolato[45] che previde, tra l'altro, la riconfigurazione dello spazio absidale. Qui fu consolidata la muratura (attraverso la creazione di nuovi contrafforti e la chiusura di parte delle finestre), innalzato il piano pavimentale con la costruzione di una rampa di 10 gradini che metteva in comunicazione col transetto, furono decorate le pareti con un nuovo ciclo pittorico e si provvide, infine, a una più razionale sistemazione dei sepolcri che si affastellavano disordinatamente in precedenza[46]. Va ricordato che dal 1687 al seggio arcivescovile di Napoli sedette il napoletano Antonio Pignatelli prima di essere eletto papa nel 1691 col nome di Innocenzo XII. Nel primo anno del suo arcivescovato, nel 1687 decise di prepararsi la tomba nella cattedrale dandone l'incarico al canonico Carlo Celano, il quale racconta nella famosa guida di Napoli che aveva individuato a tale scopo «un po' di luogo di undici palmi di lunghezza nel mezzo del coro, presso la sepoltura del Cardinale Carafa»[47]. La documentazione archivistica non consente di stabilire con certezza se fu proprio questa l'occasione in cui il futuro Innocenzo XII coinvolse Carlo Fontana nel progetto per la riconfigurazione del coro. Il terribile terremoto del 5 giugno del 1688 forse distolse l'arcivescovo dai propositi di una "memoria" personale, sollecitando invece un intenso programma di ripristino strutturale che coinvolse molte parti del duomo napoletano messo duramente alla prova dall'evento sismico. È noto che i lavori di restauro nell'abside furono finanziati dall'arcivescovo direttamente con fondi propri[48], ma non è chiaro se riguardarono solo opere strutturali o compresero anche un ridisegno dell'area. Un pagamento emesso nel 1689 al marmoraro Bartolomeo Ghetti «per havere polizzato li due depositi»[49] dei cardinali Carafa e Gesualdo, situati a quell'epoca nell'abside, è l'unica traccia significativa che lascerebbe pensare a lavori effettuati per abbellire quest'area. Una fonte più tarda, tuttavia, porterebbe a posticipare l'intervento di Carlo Fontana negli anni del cardinal Giacomo Cantelmo (1691-1702), eletto arcivescovo dopo la partenza per Roma di Antonio Pignatelli. Nella relazione *ad Limina* del 1747 il cardinal Giuseppe Spinelli ricordava i tentativi fatti dai suoi predecessori per restaurare e ridurre a miglior forma la zona del coro. Dal suo racconto, il primo fu intrapreso dal Cardinal Cantelmo che andò raccogliendo marmi antichi da Nola e Pozzuoli per reimpiegarli con gusto antiquario nella sua nuova abside mentre il secondo, ascritto da questa fonte all'iniziativa del suo successore, il cardinale Francesco Pignatelli (1703-1734), fu avviato dopo il terremoto del 1732 con un apparato decorativo affidato a Francesco Solimena[50]. Ancora troppo vaghe appaiono le tracce oggi disponibili per poter chiudere definitivamente la questione. Tuttavia, per concludere va considerato come tra i primi incarichi espletati da Carlo Fontana a Roma per Innocenzo XII vi fu il progetto per la sua tomba sistemata in San Pietro sin dal 1692[51] e la realizzazione del più sontuoso sepolcro per Cristina di Svezia (1692-1702) per il quale l'architetto progettò anche tutto l'apparato scultoreo[52]. Si può ipotizzare che, insieme a questi sepolcri, su sua commissione forse Fontana continuò anche il progetto per la tomba a Napoli (rimasta purtroppo irrealizzata durante il suo governo) come un'occasione più ambiziosa per riconfigurare l'area del coro. Se si pensa poi che negli stessi anni Novanta del Seicento l'architetto fu coinvolto a Napoli anche nel progetto della nuova chiesa dei Santi Demetrio e Bonifacio per i Somaschi, di cui si parlerà nel successivo paragrafo, forse si può trovare in tutti questi indizi elementi significativi per posticipare negli anni dell'arcivescovato di Cantelmo l'intervento progettuale per il duomo napoletano.

Progetti per i Gesuiti e per i Somaschi napoletani

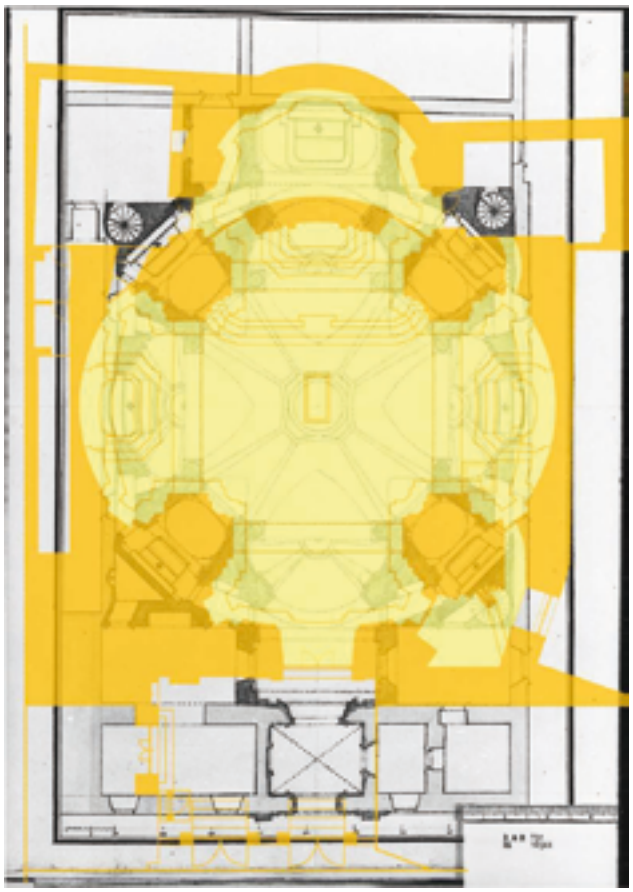
È noto che il padre generale dei Gesuiti, Giovanni Paolo Oliva (1664-1681), affidò nel 1681 a Carlo Fontana la progettazione del complesso di Loyola per celebrare il fondatore dell'Ordine[53]. Meno noto invece è che, poco prima di morire, nel 1681, lo stesso Oliva lo coinvolse in un progetto per i Gesuiti napoletani, incarico revocato poi da Charles de Noyelles (1682-1686) che gli succedette nella più alta carica dell'Ordine[54]. Purtroppo non conosciamo i particolari di questo lavoro, mentre risulta più interessante seguire le vicende del progetto elaborato dall'architetto ticinese per i padri Somaschi napoletani quando negli anni Novanta decisero di costruire una chiesa nuova più grande di quella vecchia di San Demetrio (entrata in loro possesso nel 1616) dopo aver acquistato il vicino Palazzo Penne nel 1683 per farne la sede del loro collegio[55]. Ad attestare il suo coinvolgimento è una lettera inviata al padre Tolomei Ciceri sotto forma di relazione firmata e datata al 1699, segnalata e trascritta per la prima volta nel 1980 da Maria Alice Fontana[56] e poi pubblicata integralmente nel saggio dalla Schiattarella nel 1992[57]. La minuziosa descrizione del progetto contenuta nella missiva di Carlo Fontana mi ha consentito di individuarne la pianta tra i disegni non identificati della collezione di Windsor[58] (fig. 5). Prima di analizzare il grafico, credo valga la pena di soffermarsi sulla committenza un aspetto molto interessante che sinora stranamente non risulta indagato. Il destinatario della lettera/relazione di Fontana è il padre Tolomeo Ciceri, suo conterraneo, al quale egli dichiara di essere molto obbligato. Di nobili origini comasche, ricoprì nel Collegio Clementino di Roma varie cariche sino alla morte[59]. Il progetto di Fontana coincide poi con l'arrivo a Napoli nel 1699 di padre Giovanni Ernesto Galler (1660-1720)[60] che risulta peraltro tra i più munifici finanziatori dell'opera[61]. Originario di Gratz dei conti del Sacro Romano Impero, era stato convittore nel Collegio Clementino dal 1680[62]. Aveva appena preso i voti nel

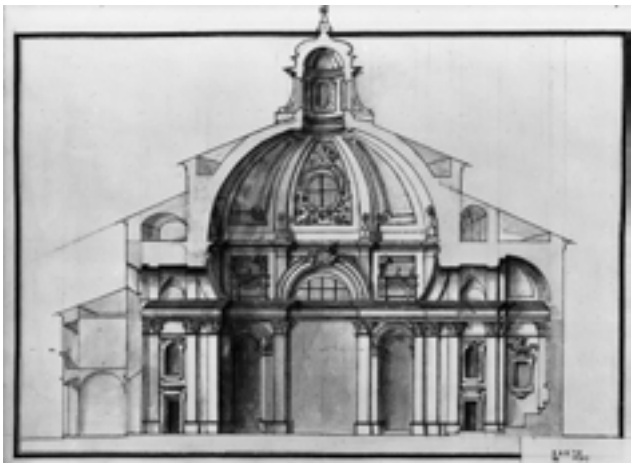


Sopra: 5. *C. Fontana, progetto per la chiesa dei Santi Demetrio e Bonifacio a Napoli, pianta, 1699, Windsor Castle, Royal Collection, 10344 (Royal Collection Trust/© Her Majesty Queen Elizabeth II 2015).* In alto, a destra: 6-7. *Napoli, chiesa dei Santi Demetrio e Bonifacio, interno; foto di R. Giordano, da* Il patrimonio architettonico dell'ateneo fridericiano, *2004.*

1685, quando finanziò con 1000 scudi donati e altri 3000 dati in prestito la costruzione della nuova Cappella della Beata Vergine Assunta[63]. Già in quella occasione, dunque, i due somaschi dovettero giocare un ruolo decisivo nel coinvolgimento di Carlo Fontana per la progettazione di un'opera architettonica dell'Ordine sacrificata – come ben noto – a ragioni urbanistiche negli anni Trenta del Novecento[64]. Le vicende della costruzione napoletana appaiono ancora molto frammentarie. Le lacunose fonti documentarie non hanno restituito tutte le notizie utili a comprendere a pieno l'evoluzione del progetto fontaniano. Tra i documenti significativi per individuare l'inizio dei lavori vanno segnalate alcune donazioni concesse nel 1698 e nel 1700 proprio per l'edificazione della chiesa[65], sebbene non risulti ancora chiaro in quale anno Carlo Fontana iniziò il suo rapporto coi Somaschi napoletani. Per certo, il 24 settembre del 1696 l'architetto Antonio Guidetti fu pagato «per il modello di ligname secondo il disegno fatto da me […] per la chiesa nova di S.to Demetrio […]»[66].

Gli studi sinora condotti sulla chiesa interpretano questo documento deducendo che Antonio Guidetti, inizialmente coinvolto nel progetto, fu poi sostituito da Carlo Fontana. Tuttavia, non avendo alcuna certezza sui primi contatti tra l'architetto ticinese e i Somaschi napoletani non possiamo del tutto escludere la possibilità che Guidetti fosse solo l'esecutore e il direttore *in loco* di un progetto che già coinvolgeva l'architetto ticinese, tanto più che lo stesso Guidetti risulta ancora attivo nel cantiere nel 1708[67]. Nonostante le vicende progettuali comincino molti anni prima, pare che, a causa di un non meglio precisato «impedimento»[68], l'apertura definitiva del cantiere vada collocata intorno al 1706, quando i padri effettuarono nuove compre di danaro per poter dare inizio ai lavori[69]. Il primo documento che testimonia la presenza di Giovan Battista Nauclerio, che viene ricordato dalle guide locali come l'autore dell'opera[70], è una cedola di pagamento del 1709 «per piante e disegni fatti tanto nella nuova chiesa […] che per la nuova scala che… si sta facendo in detto collegio» e per «assistenza nelle fabbriche tra agosto e ottobre»[71]. Gli studi monografici che si sono occupati di ricostruire le vicende dell'edificio arrivano alla conclusione che l'intervento fontaniano non abbia avuto alcun esito e che l'attuale edificio sia il risultato della sola progettazione di Nauclerio[72] (figg. 6-7). La scoperta del grafico in relazione al progetto di Fontana per i Somaschi napoletani induce a conclusioni differenti e aiuta in parte a colmare la mancanza di fonti nell'arco temporale intercorso tra il progetto romano e l'esecuzione di Nauclerio. La pianta in questione, contenuta tra i disegni non identificati del volume 185 della *Royal Library* di Windsor, è schedata da Hager insieme a una sezione come *Progetti per una chiesa a impianto centrico*[73]. Il disegno, realizzato a china e acquarellato in grigio scuro e giallo, come d'altro canto il Fontana ricorda nella relazione («la pianta nera denota il novo e il giallo denota il vecchio»), riproduce un impianto centrico da inserire all'interno di uno stabile preesistente, proprio come nel caso della chiesa napoletana. Presenta una scala di 100 palmi[74] e riflette specularmente la descrizione dell'impianto fatta dall'architetto, con «la figura circolare», «con n. 4 cappelle minori e due laterali maggiori con sua tribuna», «con un ambulacro da una cappella all'altra», «con sue scale a ciociola per salire sopra le 4 cantorie da farsi nell'intermedio delle cappelle minori»[75]. Carlo Fontana nella lettera precisava, altresì, che avrebbe inviato preliminarmente la sola pianta «per correggere se in qualche parte li difficultasse per poi corretta mandare li





Sopra: 8. *Sovrapposizione in scala tra la pianta di progetto di Carlo Fontana e il rilievo attuale della chiesa dei Santi Demetrio e Bonifacio (elaborazione grafica di I. Pontillo).* In alto, a destra: 9. *Sezione longitudinale di una chiesa ad impianto centrico, acquarello, Windsor Castle, Royal Collection, 10343 (Royal Collection Trust/© Her Majesty Queen Elizabeth II 2015).*

profili di tutta l'opera la quale riuscirà soda»[76]. Riguardo alle decorazioni anticipava che la chiesa sarebbe stata «ornatissima per le situationi delli cornicioni con risalti capricciosi già da me fatti» dei quali avrebbe potuto inviare in un secondo momento un modello ligneo «con li reparti dell'ornato di cera con il gusto alla romana»[77]. Si era impegnato ad andare incontro al gusto diffuso nella città di Napoli, dove «bramano le Chiese ornate le quali riescono gioconde quando hanno una bella ossatura e forma composta di tutte belle parti»[78]. Dall'osservazione della sovrapposizione in scala tra la pianta di Windsor e il rilievo della chiesa esistente si può dedurre che l'esecuzione finale di Nauclerio sia fortemente influenzata dall'idea iniziale di Fontana (fig. 8). L'architetto napoletano si limitò in realtà a riplasmare l'impianto per adattarlo a un sito che presentava, tra i non pochi problemi, forti sbalzi di quota. Nell'esecuzione – che corrisponde a quanto ancora oggi possiamo osservare – l'area delle cappelle diagonali scompare sostituita dai mastodontici pilastri, ma l'idea del quadrilobo fontaniano permane, sebbene le curve non siano più semicircolari ma molto meno profonde, mentre la sagoma della curva fontaniana è riproposta dal Nauclerio solo nel retrostante coro. Ciò darebbe ragione a quanti ritengono che l'impianto per i Somaschi sarebbe «inusuale nell'ambito della produzione dell'architetto napoletano»[79]. Già Roberto Pane intravedeva in questo edificio – che fu tra i primi a essere costruiti da Giovan Battista Nauclerio – un'opera «artisticamente inedita» come la più pregevole della sua produzione[80], forse – si può argomentare – perché riflette l'impronta progettuale del Maestro romano. Rispetto alla realizzazione finale, il disegno di Fontana mostra una sensibilità vicina ai progetti di Michelangelo per San Giovanni dei Fiorentini[81], interpretando la centralità dell'invaso attraverso la compenetrazione del quadrato, della croce e dell'ottagono, idee declinate in modi differenti negli impianti centrici della sua produzione, analizzati mirabilmente da Hager in diversi saggi. Basti richiamare alla memoria i progetti per la nuova chiesa da erigersi nel Colosseo come memoriale e simbolo di una *ecclesia triumphans*, elaborati sin dal pontificato di Innocenzo XI (1676-1689), che propongono l'impianto di un *martyrium* circolare[82]; o ancora il disegno per la chiesa del complesso gesuitico di Loyola messo in relazione da Wittkower a Santa Maria della Salute di Longhena (peraltro visitata da Fontana nel 1679)[83]. O ancora accennare al lavoro condotto da Carlo Fontana sul tema dell'impianto perfettamente circolare, sia in sede di restauro (San Teodoro al Palatino per Clemente XI tra il 1702 e il 1704)[84] che in campo progettuale con esempi non realizzati, come il progetto per la Cappella Cybo, o invece eseguiti come la chiesa di Santa Maria dei Miracoli[85] e la già menzionata Cappella dell'Assunta al Clementino (1685), ispirata alla berniniana Cappella del Voto nel Duomo di Siena[86]. L'esecuzione di Nauclerio, dunque, si allontana dagli esempi del Maestro romano, amplificando l'idea della croce greca attraverso l'eliminazione delle cappelle diagonali. D'altro canto, nei progetti per corrispondenza, la realizzazione finale di un'opera finiva con l'essere una sorta di mediazione tra l'idea di partenza e la messa in opera concreta sul cantiere che, attraverso la conoscenza dei luoghi e il contatto con essi, doveva fare i conti con la risoluzione di non pochi problemi, non prevedibili nel progetto a distanza.

Si può supporre, peraltro, che l'architetto ticinese e i collaboratori della sua cerchia abbiano lavorato su questo stesso schema progettuale anche in altri interventi che avevano esigenze simili. Lo dimostra la sezione conservata nella stessa collezione di Windsor[87] (fig. 9), che non può esser messa in relazione all'impianto per i padri Somaschi,

per diversi elementi di difformità. Innanzitutto, in questo disegno campeggiano le armi dello stemma degli Albani inserite al di sopra delle paraste di separazione tra i compartimenti del tamburo; poi, il vano centrale cupolato presenta dimensioni maggiori rispetto alla pianta analizzata in precedenza e, infine, le cappelle assiali sembrerebbero avere una sagoma rettangolare anziché semicircolare. L'alzato interno inoltre mostra, come aveva già intuito Hager[88], notevoli assonanze con un altro edificio religioso costruito nel Settecento a Ravenna. Si tratta della chiesa di Santa Maria del Suffragio, nella cui realizzazione pare fu coinvolto in veste di progettista il figlio Francesco tra il 1701 e il 1705, confermando peraltro l'utilizzazione di questo schema compositivo in più interventi progettuali non solo da parte del Maestro ma anche dei suoi più stretti collaboratori[89].

Note

1 R. Pane, *Ferdinando Fuga*, Napoli 1956, p. 9; cfr. anche Id., *Architettura dell'età barocca in Napoli*, Napoli 1939, *passim*; sulla stessa linea anche F. Bologna, *Francesco Solimena*, Napoli 1958, pp. 107-109.

2 Mi riferisco naturalmente a quella "monografia diffusa" su Fontana elaborata da H. Hager in molti saggi (alcuni citati nelle note a seguire), ai molti studi di G. Curcio e naturalmente ai volumi di «Studi sul Settecento romano» curati da E. Debenedetti. Non essendo possibile citare per esteso una bibliografia molto ampia, mi limiterò a riportare solo qualche testo collettaneo. Cfr. *In Urbe Architectus. Modelli, disegni, misure. La professione dell'architetto, Roma 1680-1750*, catalogo della mostra (Roma, 1991-1992), a cura di B. Contardi e G. Curcio, Roma 1991; *Storia dell'architettura italiana Il Settecento*, a cura di G. Curcio e E. Kieven, 2 voll., Milano 2000; H. Hager, *Carlo Fontana*, in *Storia dell'architettura italiana Il Seicento*, a cura di A. Scotti Tosini, 2 voll., Milano 2003, I, pp. 238-261.Per comprendere la poetica fontaniana si veda pure B. Tavassi La Greca, *Alcuni problemi inerenti l'attività teorica di Carlo Fontana*, «Storia dell'arte», 29, 1977, pp. 39-60; S. Benedetti, *L'architettura dell'Arcadia nel Settecento romano*, Roma 1997.

3 R. Wittkower, *Art and Architecture in Italy: 1600-1750*, Harmondsworth 1958, ed. cons. *Arte e architettura in Italia. 1600-1750*, Torino 1993, p. 321.

4 Ivi, p. 323.

5 P. Portoghesi, *Roma barocca*, Roma-Bari 1992, pp. 330-346, oggi in versione ampliata e riveduta. Si cfr. Id., *Roma barocca*, Roma 2011, pp. 397-395.

6 G. Bonaccorso, *I luoghi dell'architettura: lo studio professionale di Carlo Fontana*, in *Roma, le case, la città*, a cura di E. Debenedetti, «Studi sul Settecento Romano», 14, Roma 1998, pp. 95-125; Id., *Carlo Fontana e la didattica tecnica: regole e consigli per "gli apprendisti" negli scritti di architettura*, in "*L'architetto sia l'ingegniero che discorre*", a cura di G. Mazzi e S. Zaggia, Venezia 2004, pp. 105-124

7 M.G. Pezone, *Nuovi paradigmi nell'architettura del Settecento napoletano: architetti romani ad Aversa*, «Palladio Rivista di Storia dell'Architettura e Restauro», 33, gennaio-giugno 2004, pp. 55-78; Ead., *Carlo Buratti Architettura tardo barocca tra Roma e Napoli*, Firenze 2008, *passim.*

8 Ead., *Legami con Roma nell'architettura napoletana tra Viceregno e Regno autonomo,* «Napoli Nobilissima», VI s., 5, 2014, 1-2, pp. 45-64.

9 Ead., *Carlo Buratti*, cit., *passim.*

10 Mi riferisco in particolare a Giuseppe Lucchese e ad Antonio Guidetti, sui quali ho ancora in corso ricerche di approfondimento che rimanderò ad altra sede editoriale. In particolare Lucchese, «architetto e prima pittore» – come è ricordato nelle fonti – risulta attivo a Napoli e nell'entroterra sino alla morte nel 1724, ma le sue origini sembrerebbero avvolte nel buio e ad oggi non si hanno notizie precedenti al coinvolgimento nella chiesa di San Nicola a Nido nel 1696. Ciò indurrebbe a ipotizzare una sua provenienza esterna al viceregno forse proprio dall'area ticinese, dove è documentata una famiglia di pittori/architetti con tale cognome, originaria di Pambio e con ramificazioni a Melide, i cui esponenti noti però risultano tutti attivi nella Mitteleuropa.

11 C. Celano, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*, con le *Aggiunte* di G. B. Chiarini, 5 voll., Napoli 1856-60, V, t. I, p. 14. L'attribuzione del palazzo a Carlo Fontana senza però citarne la fonte è anche in G. Alisio, *L'ambiente di Piazza Dante in antichi rilievi inediti*, «Napoli Nobilissima», 14, 1965, 5-6, pp. 185-192, p. 188.

12 Cfr. L. Abetti, *Il palazzo napoletano di Fabrizio Ruffo*, in *Il sistema delle residenze nobiliari: Italia meridionale*, a cura di M. Fagiolo, Roma 2010, p. 73.

13 Archivio Storico del Banco di Napoli, Banco del Popolo, Giornale di Cassa, mat. 1892, 5 luglio 1769, partita di d. 30 citato da V. Rizzo, *Ghetti*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 53, Roma 2000, p.191.

14 C. Celano, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*, con le *Aggiunte* di G. B. Chiarini, cit., V, t. I, p. 14; L. Catalani, *I palazzi di Napoli*, ristampa dell'unica e rara edizione del 1945, Napoli 1969, pp. 64-65.

15 Questi è documentato dal 1690 per la costruzione della cappella nel testamento dove si legge «abbellita secondo il concerto, e disegno da me fatto col signor Domenico Lecce, e parere del Magnifico Francesco Picchetti». Cfr. Archivio di Stato di Napoli, *Archivi privati*, Ruffo di Bagnara, III, 4 (4bis o 4ter), copia a stampa del testamento (Notaio Francesco Nicola de Aversana), p. 67. Sulla presenza di Picchiatti, cfr. V. Rizzo in S. Attanasio, *I palazzi di Napoli Architettura e interni dal Rinascimento al neoclassicismo*, Napoli 1999, p. 143; Abetti, *Il palazzo napoletano di Fabrizio Ruffo*, cit., p. 72.

16 Per ricostruire il profilo biografico del priore Fabrizio Ruffo ho consultato: *Il genio bellicoso di Napoli Memorie istoriche di alcuni capitani celebri napoletani ... del frate Raffaele Maria Filamondo*, Napoli, Stamp. Dom. Ant. Parrino e Mich. Luigi Mutii, 1694, pp. 225-233; V. Ruffo, *Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (con lettere di pittori ed altri documenti inediti) (I),* «Bollettino d'Arte», 10, 1916, 1-2, pp. 21-61; C. Argegni, *Condottieri, Capitani, Tribuni*, vol. III (serie XIX della *Enciclopedia biografica e bibliografica italiana*), Milano 1937, p. 66; G. Caridi, *La spada, la seta, la croce I Ruffo di Calabria dal 13. al 19. Secolo*, Torino 1995, pp.148-150; Abetti, *Il palazzo napoletano di Fabrizio Ruffo*, cit., pp. 72-74.

17 *Il genio bellicoso di Napoli*, cit., pp. 225-233.

18 Archivio di Stato di Napoli, *Archivi privati*, Ruffo di Bagnara, III, 1.

19 *Il genio bellicoso di Napoli*, cit., pp. 228-229. Le biografie del Priore riportano l'episodio della conquista di un vascello con straordinarie ricchezze su cui erano imbarcati la gran Sultana con il figlio. La madre dopo poco tempo di prigionia sarebbe morta mentre il figlio entrò nell'Ordine dei Domenicani. Cfr., tra gli altri, C. Celano, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*, con le *Aggiunte* di G.B. Chiarini, cit., V, t. I, p. 14.

20 Caridi, *La spada, la seta, la croce*, cit., p. 150.

21 Archivio di Stato di Napoli, *Notai del Seicento*, Francesco Nicola Dell'Aversana, 482/24, 29 agosto 1684.

22 Caridi, *La spada, la seta, la croce*, cit., p. 150.

23 Archivio di Stato di Napoli, *Archivi privati*, Ruffo di Bagnara, III, 4 (4bis o 4ter), *Testamento dell'eccellentissimo fr. d. Fabritio Ruffo, prior di Bagnara e gran prior di Capua*, copia a stampa, 1692 (Notaio Francesco Nicola de Aversana), pp. 65-66. Altre copie a stampa del suo testamento sono conservate nel Fondo Brancacciana della Biblioteca Nazionale di Napoli e alla Società Napoletana di Storia Patria. Una copia manoscritta (con allegati gli inventari) è anche nei protocolli notarili conservati all'Archivio di Stato di Napoli (*Notai del Seicento*, Francesco Nicola Dell'Aversana, 482/32, 1692, cc. 124 e sgg.,)

24 Ivi, 482/13, cc.21-46, 21 gennaio 1673, c. 23. Dalla lettura di questo e di altri atti precedenti e successivi, si è compreso che Tommaso de Biase, da altri individuato come il mastro muratore

coinvolto (Abetti, *Il palazzo napoletano di Fabrizio Ruffo*, cit., p. 72), era un sacerdote originario di Bagnara Calabra, persona di fiducia di Fabrizio, utilizzata da lui come prestanome nella compravendita del palazzo dai De Angelis, probabilmente per eludere possibili pretese da parte dell'Ordine gerosolimitano sulla proprietà dell'immobile alla sua morte. L'atto di compravendita fu infatti stipulato tra Giovan Battista, Carlo, Aniello, Nicola Filippo De Angelis e Tommaso de Biase; solo successivamente entrò in gioco Fabrizio Ruffo: Ivi, cc. 46v-55, 21 gennaio 1673, atto tra i De Angelis e Fabrizio Ruffo; Ivi, cc. 55v e sgg, 21 gennaio 1673, atto con cui il sacerdote Tommaso de Biase cedette a Fabrizio Ruffo l'usufrutto della casa palaziata fuori Porta Reale dichiarando sotto giuramento che i 12.000 d utilizzati per l'acquisto della casa palaziata gli erano pervenuti dal quondam Antonio de Biase a cui li aveva donati Don Fabrizio Ruffo.

25 Ivi, cc.21-46, 21 gennaio 1673, c. 24.

26 Ivi, c. 25.

27 Ivi, 482/14, cc. 298-300, 9 ottobre 1674, Convenzione tra il falegname Carmine Romano e Tommaso de Biase.

28 Va ricordato che la sua famiglia era doppiamente imparentata con i Boncompagni di Sora. Il fratello Carlo (1616-90) III duca di Bagnara si era unito in prime nozze con Costanza Boncompagni, mentre la sorella Maria (1620-1705) aveva sposato il fratello di Costanza, Ugo Boncompagni IV duca di Sora. Cfr. gli alberi genealogici della famiglia Ruffo Duchi di Bagnara e Principi di Castelcicala in www.sardimpex.com.

29 Lo scrive chiaramente Chiarini quando, ricordando l'intervento del Salomone, riporta che egli «rispettò tutto l'esteriore dell'edifizio, come appartenente alla storia dell'architettura del nostro paese, e si attenne soltanto a variarne il colore, e disegnare le ringhière dei balconi sul gusto del secolo decimo settimo». Cfr. C. Celano, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*, con le *Aggiunte* di G.B. Chiarini, cit., V, t. I, p.14.

30 *Ibidem*.

31 Sui modelli di facciate nei palazzi di Fontana si cfr. il saggio di Tommaso Manfredi in questi stessi atti.

32 Windsor Castle, Royal Library, 9541. Cfr. A. Braham-H. Hager, *Carlo Fontana. The Drawings at Windsor Castle*, London 1977, n. 385.

33 Windsor Castle, Royal Library, 9357, 9358, 9359, 9360, 9361. Cfr. Braham-Hager, *Carlo Fontana*, cit., nn. 101-105 (pp. 65-66), ill. 70-74. Per le immagini e gli approfondimenti si cfr. il saggio di Valentina Russo in questi atti.

34 Cfr. H. Hager, *Fontana, Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 48, Roma 1997, pp. 624-636.

35 Braham-Hager, *Carlo Fontana*, cit., p. 3. Che i cinque disegni in questione siano da riferire all'abside del duomo è fuor di dubbio, ma sarebbe interessante invece valutare la possibilità dell'esistenza di altri disegni della chiesa di S. Domenico Maggiore. Non va sottaciuta, infatti, la singolare circostanza che negli stessi anni dei lavori in Palazzo Ruffo a piazza Dante – precedentemente menzionati – Priore di San Domenico (per due volte dal 1668) fu Tommaso Ruffo di Bagnara, il fratello di Fabrizio. Dagli studi condotti sulla fabbrica, risulta poi che Tommaso Ruffo fu negli anni Settanta committente di un grandioso programma di rinnovamento volto prima alla trasformazione dell'apparato decorativo della chiesa (di cui non è noto il progettista), e poi alla riconfigurazione del convento tra il 1678 e l'82 su progetto di Bonaventura Presti (?-1685). Va ricordato, inoltre, che in questo cantiere risultano attivi anche altri artefici i cui nomi ricompaiono anche in altre opere in cui è coinvolto il Fontana: Giovan Battista Manni, dal 1678 Francesco Antonio Picchiatti sostituito alla sua morte nel 1694 dall'allievo Giovan Battista Nauclerio, che realizza qui proprio nel 1694 la sua prima opera certa nell'altar maggiore e poi la sacrestia nel 1700. Cfr. R. Picone, *Nuove acquisizioni per il complesso di San Domenico Maggiore in Napoli (I)*, «Napoli Nobilissima», 32, 1-2, pp. 33-55; Id., *Nuove acquisizioni per il complesso di San Domenico Maggiore in Napoli (II)*, Ivi, 32, 5-6, pp. 216-225.

36 Windsor Castle, Royal Library, 9357. Cfr. Braham-Hager, *Carlo Fontana*, cit., p. 66.

37 Windsor Castle, Royal Library, 9358. Cfr. Braham-Hager, *Carlo Fontana*, cit., p. 66.

38 Ivi, 9361.

39 Ivi, 9359. L'altro disegno non presenta tombe laterali ma solo un'urna centrale. Ivi, 9360.

40 Per ripercorrerne le vicende sono fondamentali gli studi di Strazzullo: F. Strazzullo, *Le vicende dell'abside del duomo di Napoli*, Napoli 1957, pp. 11-40; Id., *Saggi storici sul duomo di Napoli, Napoli*, Istituto ed. del Mezzogiorno, 1959, pp. 137-209; 250-64; 285-91; 310-11; Id., *Neapolitanae Ecclesiae Cathedralis Inscriptionum Thesaurus*, Napoli 2000, pp. 28-30; pp. 111-112; pp. 117-118; Id., *Restauri del Duomo di Napoli tra 400 e 800*, Napoli 1991.

41 Cfr. F. Castanò, *Gli interventi di Filippo Buonocore e Paolo Posi nella chiesa cattedrale di Napoli*, in *Napoli-Spagna Architettura e città nel XVIII secolo*, a cura di A. Gambardella, Napoli 2003, pp. 191-200.

42 Cfr. R. Di Stefano, *La cattedrale di Napoli. Storia, restauro, scoperte, ritrovamenti*, Napoli 1975, p. 156.

43 Sulla fortuna di questo tipo architettonico e sulle analogie con esempi angioini ancora esistenti si cfr. L. Di Mauro, *Roberto Di Stefano e i restauri nel Duomo di Napoli: "novita" e approfondimenti per la storia dell'architettura*, in *Roberto Di Stefano Filosofia della Conservazione e Prassi del Restauro*, a cura di A. Aveta e M. Di Stefano, Napoli 2013, pp. 149-154.

44 Cfr. Strazzullo, *Restauri del duomo di Napoli*, cit., p. 21.

45 Ivi, pp. 21-41. Per una dettagliata descrizione è importante la lettura di Archivio storico diocesano di Napoli, *Card. Spinelli _carte riservate, Relazione dello stato della Chiesa metropolitana formata a tenore degli ordini di S.E. il Sig. Cardinale Spinelli Arcivescovo nell'istruzione per la S. Visita a 20 Settembre 1741*, riportata in Strazzullo, *Saggi storici sul duomo di Napoli*, cit. pp. 135-209. Su questo restauro cfr. R. Ruotolo, *L'abside del Duomo di Napoli. Il restauro del Cardinale Gesualdo*, in *Scritti di storia dell'arte per il settantesimo dell'Associazione Napoletana per i Monumenti e il Paesaggio*, Napoli 1991, pp. 43-52.

46 Cfr. Strazzullo, *Restauri del duomo di Napoli*, cit., pp. 21-41

47 C. Celano, *Notizie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli*, con le *Aggiunte* di G.B. Chiarini, cit., II, t. I, p. 7.

48 Cfr. Strazzullo, *Restauri del duomo di Napoli*, cit., pp. 99 e sgg.

49 Ivi, p. 101.

50 Uno stralcio è trascritto da Strazzullo, *Restauri del duomo di Napoli*, cit., p. 119, n. 241.

51 Braham-Hager, *Carlo Fontana*, cit., p. 51.

52 Ivi, pp. 56-60.

53 Cfr. H. Hager, *Carlo Fontana and the Jesuit Sanctuary at Loyola*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 37, 1974, pp. 280-289.

54 La notizia è nel ricco profilo biografico di Carlo Fontana redatto da Saverio Sturm in *Studi sui Fontana una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco*, a cura di M. Fagiolo e G. Bonaccorso, Roma 2008, pp. 432-438, p. 437, dove purtroppo non è riportata la fonte.

55 Schiattarella, *La chiesa dei SS. Demetrio e Bonifacio e l'insediamento dei Somaschi nei Palazzi Casamassima e Penna*, in *Restauro tra metamorfosi e teorie*, a cura di S. Casiello, Napoli 1992, pp. 93-113, p. 94.

56 M.A. Fontana, *Le relazioni dell'arch. Carlo Fontana con la città di Como e i Somaschi*, in «Corriere della Provincia», 16 giugno 1980, p. 3.

57 A. Schiattarella, *La chiesa dei SS. Demetrio e Bonifacio*, cit., pp. 93-113, p. 108, n. 42. Ho consultato personalmente e trascritto la relazione per correggere diversi errori nella copia del testo. Oggi è conservata a Roma in Archivio Generalizio dei Chierici Regolari Somaschi, sezione storica, Nap. 153. Ringrazio p. Maurizio Brioli crs direttore dell'archivio per la sua disponibilità e competenza.

58 Windsor Castle, Royal Library, 10344. Cfr. Braham-Hager, *Carlo Fontana*, cit., n. 731, p. 200, ill. 550. Dell'attribuzione del disegno (ma senza approfondire tutti i temi connessi) mi sono già occupata in Pezone, *Nuovi paradigmi nell'architettura del Settecento napoletano*, cit., pp. 55-78; Ead., *Carlo Buratti*, cit., p. 264.

59 Arrivò al Clementino di Roma nel 1669 come prefetto e

maestro di Grammatica; fu ordinato diacono nel 1671. Nel 1674 fu nominato vicerettore e nel 1680 fu confermato in questa carica dal cardinale Decio Azzolino, divenendo poi anche procuratore. Morì nel 1724 dopo aver ricoperto queste cariche per 58 anni. Cfr. Archivio Generalizio dei Chierici Regolari Somaschi, sezione storica, Biografie CRS, n. 388.

60 Archivio Generalizio dei Chierici Regolari Somaschi, sezione storica, Auctores, A-64 (1691-1726), c. 54: «A dì 4 decembre 1699/ Nel giorno sudetto giunse da Bologna a questo collegio il P.re D. Ernesto Galler con obbedienza del P.re Rev.mo generale per Napoli, con il F. Gaetano Sant'omei ferrarese per fare il noviziato in Napoli, per dove partì il 5 detto con il P.re Dominguez». Dallo stesso volume si ricavano anche molte altre notizie sugli spostamenti di Galler.

61 Archivio di Stato di Napoli, *Notai del Seicento*, Andrea Damiani, 572/32, 1706, cc. 412v-413v. In questo atto notarile vengono riportate le donazioni effettuate al collegio «per spenderli, et impiegarli nella nuova fabrica facienda della nuova chiesa del collegio detto, e perché nel tempo, che acquistarono detti d. 4100 vi era impedimento per detta nova fabrica, la onde per non tenerli infruttiferi esso Collegio tutti detti d. 4100 impiegò in compra» di vari beni per metterli a frutto. In questa somma di d. 4100 erano inclusi 500 scudi romani donati dal padre Don Giovanni Ernesto Galler, insieme alle donazioni di Don Antonio d'Aversa (3000 d) e Don Giovanni Antonio Dominquez (550d). Non è specificato in quali anni furono effettuate le donazioni, ma è interessante rilevare che per qualche tempo vi fu «impedimento» nella realizzazione della chiesa.

62 Tra il 1685 e il '94 fu maestro di grammatica al Clementino; tra il '97 e il '99 fu a Bologna, dove ricoprì la carica di vicedirettore dell'Accademia del Porto in Bologna; nel Capitolo Generale celebrato a Milano nel 1699 fu destinato a Napoli con la carica di vicedirettore del collegio di San Demetrio e maestro dei Novizi; nel 1702 fu a Malta; tra il 1714 e il 16 ricoprì la carica di Preposito a Napoli; tra il '18 e il '19 fu vicepreposito. Cfr. Archivio Generalizio dei Chierici Regolari Somaschi, sezione storica, A-71, Atti del Collegio clementino (1654-98); Ivi, A-72, Atti del Collegio Clementino (1698-1721). Per ricostruire la biografia di questo personaggio cfr. Archivio Generalizio dei Chierici Regolari Somaschi, sezione storica, Auctores CRS, P.O. 23, O. Paltrinieri, *Biografia di seicento circa uomini illustri … educati nel Collegio Clementino*, ms, Roma 1840, c. 257; Archivio Generalizio dei Chierici Regolari Somaschi, sezione storica, Biografie CRS, n. 566; *Elogio del nobile e pontificio collegio clementino di Roma*, Roma 1795, p. 71.

63 Archivio Generalizio dei Chierici Regolari Somaschi, sezione storica, A-71, Atti del Collegio clementino (1654-98), c. 87: A dì 10 Marzo 1685/[…] fu fatto l'Istrumento dell'accettazione della donatione fatta dal P.D. Gio. Ernesto Galler rogato per li atti del Pini Notaro dell'E.mo Vicario Carpegna, delli scudi mille per fabricare la Congr.edell'Ass.ta di q.to Coll.o, e di quatro milla altri scudi per fondo del suo livello vita durante à quatro per cento […]; Ivi, A dì 31 luglio 1685, c. 89. Ivi, A dì 5 settembre 1685 / L'Em. mo S.r Card.le Alessandro Crescenzio, che fu somasco, venne a benedire la prima pietra che era di marmo colla croce […] e si pose nel fondamento della Congr.e della B.a V.e dell'Ass.a che si dovea rifabbricare in nova forma a rotunda stante che minacciava cadere per debolezza de' fondamenti antichi […].

64 Su quest'opera scomparsa di Fontana cfr. L. Montalto, *Il Clementino 1595-1875*, Roma 1938, pp. 159 e sgg.; H. Hager, *Un riesame di tre cappelle di Carlo Fontana a Roma*, «Commentari», 27, 1976, 3-4, pp. 252-288.

65 Archivio di Stato di Napoli, *Monasteri soppressi*, 4089, citato da Schiattarella, *La chiesa dei SS. Demetrio e Bonifacio*, cit., p. 108, n. 39.

66 Cfr. Archivio Generalizio dei Chierici Regolari Somaschi, sezione storica, Nap.152L, riportato anche in Schiattarella, *La chiesa dei SS. Demetrio e Bonifacio*, cit., p. 108, n. 40.

67 Antonio Guidetti «che guida detta fabrica» valutò l'acquisto di mattoni nel 1708 come risulta in Archivio di Stato di Napoli, *Notai del Seicento*, Andrea Damiani, 572/34, 1708, c. 344, citato da Schiattarella, *La chiesa dei SS. Demetrio e Bonifacio*, cit., p. 109, n. 51.

68 Cfr. nota 61.

69 Archivio di Stato di Napoli, *Notai del Seicento*, Andrea Damiani, 572/34, 1708, c. 443, citato da Schiattarella, *La chiesa dei SS. Demetrio e Bonifacio*, cit., p. 109, n. 47.

70 C. Celano, *Delle notizie del Bello, Dell'Antico e del curioso della città di Napoli, per i signori forestieri: Date dal canonico Carlo Celano napoletano; in questa seconda Edizione corrette, ed accreciute*, Napoli 1724, IV, p. 23; G. Sigismondo, *Descrizione della città di Napoli e suoi borghi*, 3 voll., Napoli 1788-1789 (consultato online http://www.memofonte.it), II, p. 213; G.A. Galante, *Guida sacra della città di Napoli*, Napoli 1873 (ed an. Napoli 1967), p. 143.

71 Archivio Storico del Banco di Napoli, *Spirito Santo*, gc, m. 926, d. 70, 23 novembre 1709, citato da Schiattarella, *La chiesa dei SS. Demetrio e Bonifacio*, cit., p. 109, n. 44.

72 A. Litta, *Giambattista Nauclerio e la chiesa dei SS. Demetrio e Bonifacio alla via dei Banchi nuovi a Napoli*, Napoli 1974; Schiattarella, *La chiesa dei SS. Demetrio e Bonifacio*, cit., pp. 93-113; T. Colletta, *La chiesa di San Demetrio e Bonifacio*, in *Il patrimonio architettonico dell'ateneo fridericiano*, a cura di A. Fratta, Napoli 2004, pp. 201-224.

73 Windsor Castle, Royal Library, 10344, 10343. Cfr. Braham-Hager, *Carlo Fontana*, cit., n. 731-732, p. 200, ill. 550-551.

74 Sulla pianta non è specificato se siano Palmi Romani o Napoletani, ma nella lettera Carlo Fontana scrive: «si manda con la scala di Napoli». Cfr. Archivio Generalizio dei Chierici Regolari Somaschi, sezione storica, Nap. 153. c. 2. L'unica discrepanza tra la descrizione e la pianta riguarda la misura del vano centrale, poiché nella relazione si parla di un vano di 68 palmi romani, mentre il disegno presenta un vano di 48 palmi.

75 Archivio Generalizio dei Chierici Regolari Somaschi, sezione storica, Nap. 153, c. 1, da cui sono tratte anche le citazioni precedenti.

76 Ivi, c. 1v.

77 Ivi, c. 2.

78 *Ibidem.*

79 G. Amirante, *La pianta centrale nell'architettura barocca e tardo barocca napoletana,* in *Studi in onore di Tommaso Scalesse,* «Opus», 12, 2013, Pescara 2014, pp. 185-200.

80 Cfr. R. Pane, *Il centro antico di Napoli Restauro urbanistico e piano d'intervento*, 3 voll., Napoli 1971, I, pp. 335-336.

81 Il progetto poteva essergli noto attraverso un modello ligneo di Michelangelo, rappresentato nel disegno inciso da Jacques Lemercier a Roma nel 1607 e conservato nell'oratorio vicino alla chiesa sino al 1720 come afferma il Titi nella sua guida. Il mio ringraziamento alla prof.ssa Elisabeth Kieven, per questo suggerimento emerso durante la discussione del convegno. Sul modello cfr. A. Schiavo, *La vita e le opere architettoniche di Michelangelo,* Roma 1953, fig. 53; J. Vicioso, *La Basilica di San Giovanni dei Fiorentini in Roma: individuazione delle vicende progettuali*, «Bollettino d'arte», 72, 1992, pp. 73-114.

82 H. Hager, *Carlo Fontana's Project for a church in Honour of 'Ecclesia Triumphans' in the Colosseum, Rome*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 36, 1973, pp. 319-337.

83 Wittkower, *Arte e architettura in Italia*, cit., p. 322; Hager, *Carlo Fontana and the Jesuit Sanctuary at Loyola*, cit., pp. 280-289.

84 Cfr. Braham-Hager, *Carlo Fontana*, cit., pp. 79-86 e figg. 114-137; L. Finocchi Ghersi, *Particolarità di un "restauro" tardobarocco: il caso di San Teodoro al Palatino*, «Architettura. Storia e Documenti», 1988, 2, pp. 108-120.

85 H. Hager, *Zur Planungs- und Baugeschichte der Zwillingskirchen auf der Piazza del Popolo…*, «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 11, 1967-68, pp. 191-306.

86 Id., *Un riesame di tre cappelle di Carlo Fontana a Roma*, cit., pp. 252-288.

87 Cfr. n. 73.

88 Braham-Hager, *Carlo Fontana*, cit., p. 200.

89 Cfr. E. Coudenhove-Erthal, *Carlo Fontana und die Architektur des Römischen Spätbarocks,* Wien 1930, p. 131 n. 240; *Vita di Carlo Fontana*, a cura di A. Menichella, in L. Pascoli, *Vite de' Pittori, Scultori, ed Architetti Moderni*, ed. a cura di A. Marabottini, Perugia 1992 (1730-1736), pp. 1005-1025: 1020 n. 38.

Un restauro irrealizzato. Progetti per l'abside della Cattedrale di Napoli e il contributo di Carlo Fontana

Valentina Russo

Nonostante l'ampia messe di studi che l'hanno interessata, la Cattedrale di Napoli continua a riservare ampi spazi di approfondimento in relazione alla evoluzione della sua architettura e alla interpretazione delle plurisecolari stratificazioni. La sede della arcidiocesi partenopea è disposta nell'area compresa tra il decumano superiore o *via di Somma Piazza* a nord – l'attuale largo Donnaregina – e via dei Tribunali a sud, delimitata ad ovest dal *vico Gurgite* o *Radii Solis* – l'odierna via Duomo – e, ad est, dal vico di Sedil Capuano. A partire dalla età angioina, il vasto complesso episcopale è edificato affiancando o includendo preesistenti edifici del culto cristiano; tra questi, la basilica-oratorio di *San Lorenzo ad fontes*, così detta per la vicinanza al Battistero maggiore di San Giovanni in fonte (metà VI sec.), il battistero vincenziano detto *ad fontes minores* (VI secolo sec.), il *consignatorum albatorum* (VII sec.) e l'*accubitum* (seconda metà VI sec.). Più in particolare, l'area destinata alla nuova Cattedrale comprenderà le due basiliche di Santa Restituta (IV secolo) e della Stefania (VI secolo) – officiate rispettivamente secondo il culto greco e latino – e il battistero di San Giovanni in fonte[1]. All'indomani della fondazione su preesistenze pagane, la Cattedrale sarà oggetto continuativamente di "aggiornamenti" al gusto dominante, consolidamenti, demolizioni e restauri. In ragione di ciò essa può considerarsi oggi quale un affascinante "libro di pietra", riflesso delle variazioni sociali, delle influenze dell'aristocrazia e, naturalmente, delle relazioni del clero con la classe tecnica locale e nazionale (fig. 1). Lo studio dei disegni conservati a Windsor Castle, già attribuiti da Allan Braham e Hellmut Hager ad un interessamento tardo-seicentesco di Carlo Fontana al restauro della crociera del duomo partenopeo[2], contribuiscono ad accrescere i quesiti circa l'assetto della tribuna precedente i restauri del XVIII secolo nonché circa le relazioni tra l'architetto e la capitale del Viceregno. Privi di datazione oltre che di firma, i grafici contengono, ad una lettura attenta, preziosi informazioni circa l'impianto absidale di fine Seicento, oltre che, naturalmente, riguardo alle intenzioni connesse all'ammodernamento barocco della parte terminale della Cattedrale. Per meglio comprendere queste ultime, appare opportuno tracciare un quadro di riferimento relativo ai più estesi cantieri che avevano coinvolto la tribuna del duomo anteriormente al tardo Seicento, facendo tesoro delle scarne informazioni documentarie e tenendo conto della limitata possibilità, ad oggi, di approfondire le ricerche nell'archivio capitolare della Cattedrale[3]. Edificata tra la fine del tredicesimo e gli inizi del quattordicesimo secolo[4], profondamente danneggiata dalle scosse del 1456, l'abside partenopea fu ampiamente trasformata nel 1484, grazie alla munificenza del cardinale Alessandro Carafa; in tale occasione, come meglio si vedrà in avanti, la dissestata volta angioina fu probabilmente modificata o, piuttosto, sostituita da una nuova copertura[5]. Come apprendiamo da una descrizione del 1741, ovvero appena precedente i restauri ivi condotti da Filippo Buonocore e Paolo Posi negli anni successivi e tale da restituirci l'assetto e le dimensioni della crociera successivamente al 1484, «In mezzo della croce a fronte della nave maggiore alzasi la tribuna, alla quale si ascende per dieci gradini di bianco marmo in altezza di palmi 7, che si eleva dal piano di detta croce. Ha ella la medesima larghezza della nave di mezzo di palmi 53 1/4 e alta palmi 110 nella fronte, ma è assai più alta nel mezzo della cupula, la quale fu rifatta dal cardinale Alessandro Carafa, come dinota una breve iscrizione in marmo che in essa è posta: [...] *Fecit 1483*. E recedendo in forma di semicircolo, ha il suo semidiametro dalla linea della fronte della croce fino al muro palmi 54»[6]. Tra il 1497 e il 1508, come approfondito

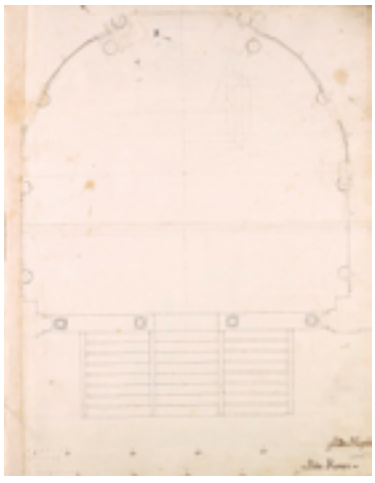
1. *Napoli, Cattedrale. Interno verso l'abside.*

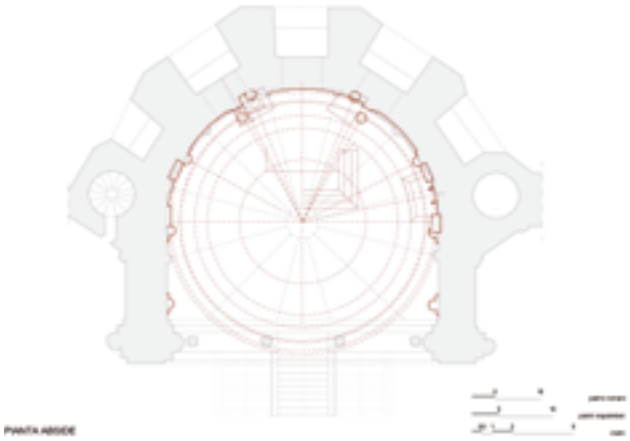
Dall'alto, da sinistra: 2. *M. Naccherino e T. Montano, monumento sepolcrale al cardinale Alfonso Gesualdo (1603). Fu posto in origine nell'abside della Cattedrale e spostato in occasione del rimaneggiamento della zona presbiteriale promosso dal Cardinale Spinelli negli anni Quaranta del Settecento.* 3. *N. di Baccio Bigio e G.D. Bersaglia, monumento sepolcrale al cardinale Alfonso Carafa (1567-1568). Come il precedente, era disposto nella tribuna della Cattedrale e fu spostato nella navatella sinistra nel XVIII secolo.* 4. *P. Posi, progetto di restauro dell'abside del duomo di Napoli (1744), da F. Strazzullo,* Restauri del Duomo di Napoli*, cit., tav. XX.*

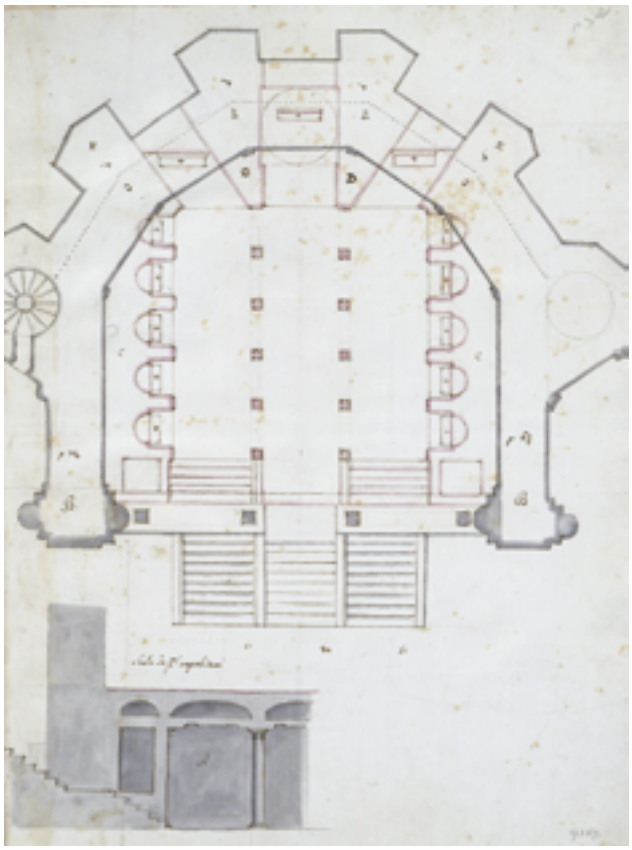
in numerosi studi, l'abside fu interessata dallo scavo necessario per l'edificazione del Succorpo, *Gesamtkunstwerk* in cui i Carafa accolsero, in uno scrigno di architettura in marmo, le reliquie del santo patrono, trasportate a Napoli da Montevergine nel 1497[7]. Sopraelevato il piano absidale di cinque palmi (circa 1.30 metri), lo scavo all'intorno della parte basamentale della struttura gotica ne indebolì la resistenza così da provocare, nei decenni appena successivi, notevoli danni alle murature verticali e voltate. A fronte dei dissesti, i restauri intrapresi per volere del cardinale Gesualdo, arcivescovo di Napoli tra il 1596 e il 1603, comportarono ingenti opere strutturali nella tribuna con la variazione dell'aspetto decorativo e luministico dell'insieme[8]. Spostato l'altare maggiore dal centro del transetto nell'abside e i sepolcri dei reali angioini da quest'ultima sulla contro-facciata con il progetto Domenico Fontana (1599)[9], il miglioramento strutturale della tribuna fu perseguito attraverso il consolidamento delle murature, l'aggiunta di contrafforti e il rimaneggiamento degli alzati. Alla chiusura di due bifore, alla riduzione in altezza di altre tre aperture mutandone l'altezza e il disegno in monofore, e all'apertura di ovali superiormente ad esse, fece seguito il rivestimento delle membrature con stucchi dorati e la decorazione ad affresco della volta e degli alzati per mano di Giovanni Balducci: una teoria di Santi e di Virtù coprì le murature verticali mentre Angeli musicanti decorarono la volta[10]. Il medesimo arcivescovo predispose, inoltre, la collocazione del proprio sepolcro nell'abside (fig. 2), in posizione opposta rispetto a quello del cardinale Alfonso Carafa, ivi posto in opera dal 1567 su disegno di Nanni di Baccio Bigio[11] (fig. 3). Numerose, nella guidistica storica sono le descrizioni di entrambi i monumenti[12]. Ricordiamo, ad esempio, quella di Cesare d'Engenio che, nel 1623, si soffermava sul sepolcro del Gesualdo – attribuito a Michelangelo Naccherino e, per la *Madonna col Bambino*, a Tommaso Montano (1603)[13] – «arricchito di finissimi marmi, e di quattro colonne, due di verde antico, e le altre di alabastro cotignino, e ornato di molte statue fatte da eccellenti scultori»[14]. Ben poche notizie riferiscono circa l'esecuzione di significativi interventi nell'abside durante il secolo seguente. Possiamo, piuttosto, rintracciare nella documentazione d'archivio una successione di ripetute opere di manutenzione della conclusione absidale e del suo rivestimento estradossale. Tra queste, apprendiamo che nell'inverno del 1683 si provvide a riparare il «cupolino dell'altare maggiore» a causa dell'ingresso dell'acqua[15]. Informazione quest'ultima che, unitamente all'esame della cartografia coeva, conferma un disegno della volta absidale – tardoquattrocentesca? – connotato, come vedremo più approfonditamente, dalla presenza di una lanterna in sommità. La copertura dell'abside, inoltre, è generalmente definita «cupola» piuttosto che, come ci si aspetterebbe, «lamia», ovvero *volta*. Consolidata e decorata, dunque, alla fine del Cinquecento e fortemente danneggiata dal terremoto del 1732, l'abside del duomo sarà oggetto, dal 1741, di un intervento ambizioso sia in relazione agli aspetti strutturali sia a quelli ornamentali che rende ben più complesso il riconoscimento della *facies* precedente: per rispondere ad una plurisecolare vul-

nerabilità della struttura, Paolo Posi – e con lui il regio ingegnere Filippo Buonocore, direttore dei lavori dal 1741 – inventerà una scenografica soluzione priva di alcun condizionamento da parte della preesistenza in termini figurativi[16]. In risposta alle spinte trasmesse dalla volta costolonata sulle murature perimetrali, l'architetto senese demolirà la copertura – i cui piedritti sono tutti ancora leggibili – per sostituirla con una volta lignea, più leggera e non esercitante spinte sulle murature adiacenti, decorata da cassettoni all'intradosso e sospesa ad un sistema di travi orizzontali all'estradosso. Un intervento, quest'ultimo, che comporterà, inoltre, l'abbassamento di circa cinque metri dell'arco maggiore e la parziale chiusura del finestrone centrale al fine di collocare la "macchina" dell'Assunta, opera di Posi medesimo e di Pietro Bracci[17]. Trasferito il coro dalla navata centrale entro l'abside, l'architetto progetterà, ancora, il prolungamento del piano di quest'ultima verso il transetto mediante un ricco avancorpo circondato da una balaustra, prevedendo, infine, un nuovo accesso al Succorpo mediante due scalinate simmetriche disposte ad ellisse (fig. 4). Poco più di cinquanta anni prima, ovvero nel dicembre 1687 e quando ancora, dunque, il restauro di Posi e Buonocore non era stato attuato, Antonio Pignatelli era stato eletto arcivescovo di Napoli. Insediatosi nella cattedrale, questi aveva incaricato il canonico Carlo Celano di provvedere alla realizzazione di un ipogeo per la propria sepoltura, escludendo la scelta di un monumento da collocare nell'abside come, invece, effettuato dagli illustri predecessori: «mi comandò – annota Celano nel 1692 – che gli havessi fatto fare il sepolcro nella chiesa; non trovai vacuo che un po' di luogo d'undeci palmi di lunghezza che nel mezzo del coro [*nella navata centrale*, n.d.s.], presso la sepoltura del cardinal Carafa; ed ordinando una scala, per comodamente calare nella cameretta che stava sotto la lapida ornata di bronzo, nel cavarsi si trovò quattro palmi sotto un pavimento fatto de' nostri lapilli battuti, che da noi vien detto d'astrico. E credo bene che era il pavimento fatto in tempo quando da Carlo Primo e Secondo fu fatta fare la nuova chiesa, e che poi fusse rimasto così sotto, quando il cardinal Dezio Carafa alzò il coro. Cavati tre altri palmi, si trovò un altro pavimento di mattoni, larghi più d'un palmo e mezzo in quadro: e questo giudico che fusse stato il pavimento della antica chiesa di Santa Restituta. Cavato poi cinque altri palmi o poco più, che uniti agli già detti venivano al numero di palmi dodeci in circa, vi si trovò un pavimento di marmo cipollazzo e bianco, che da me si stimò essere stato il pavimento dell'antico Tempio d'Apollo»[18]. L'intenzione del Pignatelli, arcivescovo prima e pontefice di lì a breve, era, pertanto, quella di una sepoltura nel sottosuolo della chiesa, quindi fatta realizzare per i propri congiunti e da questi donata al successore arcivescovo Cantelmo[19], come ancora visibile dalla lastra nel pavimento della navata. Possiamo ipotizzare, dunque, che il volere del neo-eletto arcivescovo comportasse il riutilizzo di un vuoto già presente in corrispondenza della navata centrale, della lunghezza pari a circa tre metri e un vero e proprio scavo archeologico, altrettanto profondo, i cui strati alimentarono le congetture storiche del colto canonico. A distanza di pochi mesi, e precisamente il 5 giugno 1688, forti sollecitazioni sismiche investirono la città e, con essa, la cattedrale. A subire i maggiori dissesti fu soprattutto la basilica di Santa Restituta i cui restauri coinvolsero in prima persona Carlo Celano e, come è noto, Arcangelo Guglielmelli[20]. Non abbiamo, al contempo, indicazioni circa i dissesti subiti dall'abside e gli interventi ivi effettuati; è documentato come l'arcivescovo Pignatelli avesse provveduto a fare apporre nella tribuna, quali abbellimenti, ricchi damaschi con trine e frange in oro[21]. Il cardinalato di Antonio Pignatelli a Napoli fu breve, considerato che, alla morte di Alessandro VIII, nel luglio 1691 egli fu eletto al soglio pontificio con il nome di Innocenzo XII. La sua presenza non aveva comportato, secondo quanto emerge dalle fonti e dalle conclusioni capitolari[22], significative variazioni architettoniche della cattedrale di Napoli e dei suoi apparati decorativi. Ben diversamente, il successore Giacomo Cantelmo, coinvolto nella remissione dei danni provocati dal sisma del 1694, fu attivamente impegnato, sul piano architettonico, nei restauri del duomo. Cultore delle antichità, il nuovo arcivescovo[23] concentrò la propria attenzione sulla tribuna con l'idea di rafforzarne il significato di *pantheon* degli arcivescovi partenopei. Con tale obiettivo, nel 1696 commise a Domenico Guidi l'esecuzione di un monumento in ricordo del predecessore Pignatelli, da disporre nella conclusione absidale e scoperto nel dicembre dello stesso anno[24]: «Volendo il signor Cardinal Cantelmo, nostro arcivescovo, fare una memoria in forma di mausoleo al presente pontefice Innocenzio XII, – scriveva il Confuorto nel novembre 1696 – ne ha fatto venire da Roma li materiali lavorati, consistenti in una medaglia di marmo con l'effigie del papa a mezzo busto di rame indorata, sostenuta da alcune

5. D. Guidi, monumento a Innocenzo XII (1696) nella Cattedrale di Napoli. Commissionato dal card. Cantelmo, era collocato nell'abside e fu trasferito nel braccio sinistro del transetto durante il restauro settecentesco della tribuna. 6. C. Fontana (o collab.), rilievo planimetrico della tribuna della Cattedrale e studio per il restauro (s.d. ma fine XVII-ante 1702), china e matita, scala in palmi romani e napoletani, Windsor Castle, Royal Library, vol. 170, fol. 22 (Royal Collection Trust/© Her Majesty Queen Elizabeth II 2015).

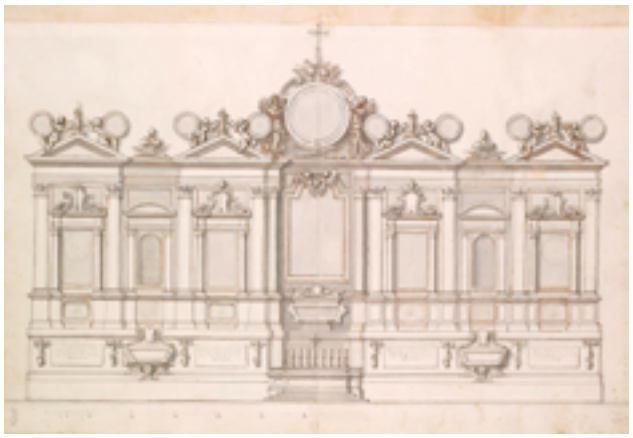


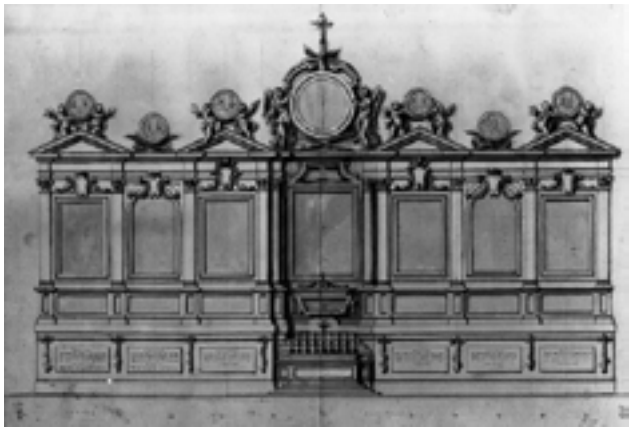


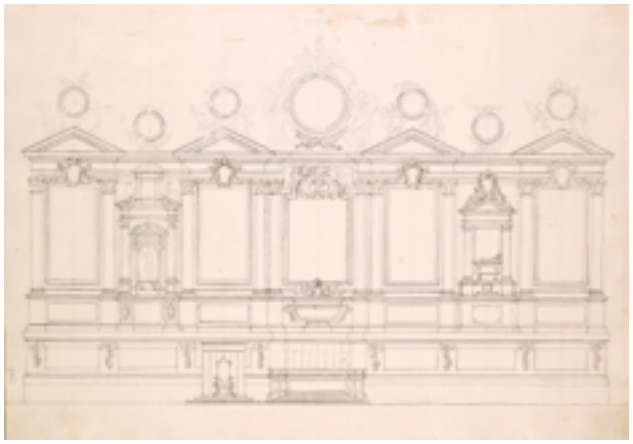


Da sinistra: 7. *Napoli, Cattedrale. Restituzione dello studio elaborato per il restauro della tribuna nell'atelier di Fontana (in rosso) a confronto con la pianta attuale (in grigio) (elabor. S. Pollone, 2014).* 8. *Rilievo planimetrico e dettaglio di sezione longitudinale del Succorpo della Cattedrale di Napoli (s.d. ma fine XVII-ante 1702), china e acquer., scala in palmi napoletani, Windsor Castle, Royal Library, vol. 170, fol. 21 (Royal Collection Trust/© Her Majesty Queen Elizabeth II 2015).*

virtù e puttini di marmo di tutto rilievo con le sue arme pontificie ed iscrizzione, ed attualmente si sta collocando nella tribuna dell'altare maggiore di questa cattedrale appresso il tumulo d'Alfonso Carafa, nipote del Pontefice Paolo IV»[25]. Aggiunto, dunque, un ulteriore monumento – «memoria in forma di mausoleo» – ai due sepolcri già esistenti nell'abside (fig. 5), il cantiere di restauro di quest'ultima proseguì, nell'anno successivo, con opere di cui non è nota l'entità e commissionate ai marmorari Pietro e Bartolomeo Ghetti[26]. Tenuto conto di quanto descritto e rispetto a quanto ad oggi noto, dunque, a cosa si riferiscono i disegni di Windsor? Chi ne fu il committente in assenza, allo stato attuale delle ricerche, di documenti o relazioni che, invece, dovevano accompagnarli? Qual era il loro obiettivo? È possibile ipotizzare che quanto si stesse effettuando con la regía del Cantelmo fosse interno ad un programma più ampio? Potremmo pensare che i grafici – almeno tre dei quali provenienti da Roma e dall'atelier di Carlo Fontana – fossero stati commissionati non dall'arcivescovo Pignatelli, meno interessato al restauro dell'abside napoletana, ma piuttosto dal cardinale Cantelmo attraverso, forse, l'intercessione a Roma dello stesso pontefice Innocenzo XII, illustre committente di Fontana? Al fine di un chiarimento circa l'inedita vicenda tardo-seicentesca, può essere utile riferirsi ad un passaggio della *Relazione ad limina* effettuata nel duomo nel 1747 dal cardinale Spinelli da cui si evince che «Absidem Arae Maximae, quae omni ex parte vitium fecerat, restaurare et in meliorem formam redigere cogiverat Cardinalis Cantelmus, qui propterea ingentem marmorum copiam suo sumptu collegerat ex multis veteribus et subterraneis aedificiis, quae Nolae, Puteolis atque aliis in locis detecta sunt. Verum morte praereptus ne operi quidem manum admovit»[27]. Se l'intenzione di restaurare e condurre «in meliorem formam» la tribuna accompagnò l'arcivescovo Cantelmo nell'ultima fase della propria vita e se, come sembra, tale obiettivo fu interrotto dalla morte di quest'ultimo – «Verum morte praereptus» – avvenuta nel dicembre 1702, dovremmo forse ritenere che la datazione dei grafici conservati a Windsor andrebbe collocata poco prima dello stesso 1702. E ancora, ipotizzare che un programma di un più ampio restauro e consolidamento («quae omni ex parte vitium fecerat») potrebbe essere stato accelerato anche a causa del terremoto del marzo 1702 nonché dell'arrivo in città di Filippo V nel maggio successivo, con visita al duomo. Il *corpus* grafico conservato a Windsor riveste notevole importanza almeno per un duplice ordine di motivi. In primo luogo, questo è, ad oggi, l'unica fonte documentaria che, nonostante la valenza dell'architettura cui si riferisce, presenti un rilievo della tribuna partenopea e, parimenti, con il dettaglio della rappresentazione, arricchisce un campo di studi piuttosto complesso riguardo alle relazioni di Carlo Fontana e allievi con Napoli[28]. Un campo di studi che appare caratterizzato da committenze private – è il caso del progetto per il Palazzo Ruffo di Bagnara[29] – e da incarichi provenienti da ordini religiosi, riferibili a quanto documentato, nel 1698, per i Somaschi di San Demetrio e Bonifacio[30], per la cattedrale e, argomento ancora da indagare, per i Gesuiti[31]. I grafici, in numero di cinque, si dividono in due gruppi, di cui un primo di provenienza "napoletana", ovvero corrispondente a rilievi in pianta effettuati da un tecnico partenopeo (foll. 21-22) ed un secondo, corrispondente a tre alzati provenienti dall'Urbe e in palmi romani (foll. 23-24-25). Tra i primi, il fol. 21, con uso del colore per distinguere le due diverse quote della pianta (Succorpo e crociera superiore) doveva essere corredato

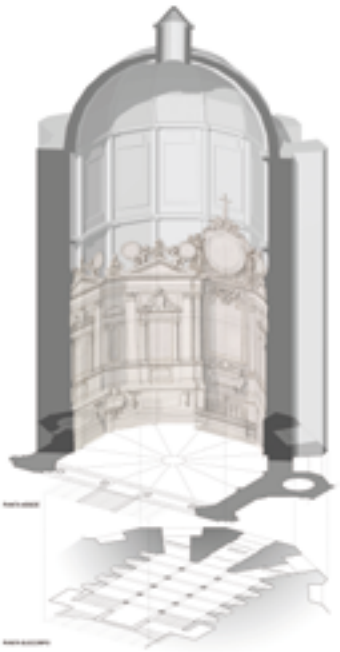






Dall'alto: 9. *C. Fontana (o collab.), alzato di progetto per il restauro della tribuna della Cattedrale di Napoli (prima soluz.) (s.d. ma fine XVII-ante 1702), china e acquer., scala in palmi romani, Windsor Castle, Royal Library, vol. 170, fol. 23 (Royal Collection Trust/© Her Majesty Queen Elizabeth II 2015).* 10. *C. Fontana (o collab.), alzato di progetto per il restauro della tribuna della Cattedrale di Napoli (seconda soluz.) (s.d. ma fine XVII-ante 1702), china e acquer., scala in palmi romani, Windsor Castle, Royal Library, vol. 170, fol. 24 (Royal Collection Trust/© Her Majesty Queen Elizabeth II 2015).* 11. *C. Fontana (o collab.), alzato di progetto per il restauro della tribuna della Cattedrale di Napoli (terza soluz.) (s.d. ma fine XVII-ante 1702), china e matita, Windsor Castle, Royal Library, vol. 170, fol. 25 (Royal Collection Trust/© Her Majesty Queen Elizabeth II 2015).*

da una relazione, cui potrebbero riferirsi le lettere riportate nel disegno. Nel fol. 22 (fig. 6) è delineata, in palmi romani e napoletani, l'icnografia absidale, con un confronto tra assetto preesistente disegnato sulla base di un rilievo in sito, con tratto puntinato, e ipotesi di inserimento di manufatti nella preesistenza, a matita e china. La pianta circoscrive una circonferenza attraverso un dodecagono costolonato, convergente in un centro corrispondente alla lanterna e poggiante su otto semicolonne e tre peducci giacenti sull'arco trionfale. L'abside del duomo di Napoli si configurava, dunque, come uno spazio centrico vicino a soluzioni quali la Cappella Caracciolo del Sole in San Giovanni a Carbonara o a Santa Caterina di Galatina, come anche rilevato in recenti studi[32] e come suggerito dall'incisione di Alessandro Baratta (1629) nonché dalle descrizioni summenzionate. La sua struttura, gotica e ampiamente rimaneggiata nel secondo Quattrocento, prendeva luce da una lanterna e da tre monofore con sovrastanti oculi[33]. Quanto sopra descritto gravava, allora come oggi, sul Succorpo rinascimentale la cui struttura attira, in particolare, l'attenzione del rilevatore (fol. 21) sia in relazione alla pianta che alla sezione. Il grafico (fig. 8), in tal caso in palmi napoletani e risultato, pertanto, di un lavoro eseguito sul campo e inviato a Roma, è corredato da precise indicazioni circa lo spessore delle murature – attento, dunque, a fattori strutturali e all'incidenza di eventuali carichi dall'alto – nonché al rapporto e agli allineamenti tra le parti murarie superiori (in grigio) e quelle del Succorpo (in rosa). Gli alzati interni di quest'ultimo appaiono scanditi ai lati da nicchie con altarini mentre il fronte verso il transetto è occupato dalle scale che conducevano assialmente alla cripta e non, come accadrà dagli anni Quaranta del Settecento, attraverso una scala a tenaglia. Più in basso è rappresentato, ancora a colori, un dettaglio di sezione del Succorpo. Quest'ultimo si dimostra molto significativo laddove delinea la particolarità della copertura dell'ipogeo, costituita da un sistema di travi in marmo, poggianti sulle colonne unite attraverso le lastre cassettonate e, al di sopra, collegate da voltine in muratura. Anche in tal caso, l'obiettivo del tecnico rilevatore appare decisamente proteso a comprendere il comportamento strutturale del manufatto piuttosto che ad indulgere su particolari decorativi, come mostra lo scarno trattamento degli alzati – nessun accenno è presente, ad esempio, riguardo alle preziose decorazioni in marmo – e, con esse, della colonna, indicata di ordine dorico e non, come effettivamente realizzato, composito. Quale è, dunque, l'idea che traspare dai grafici per il restauro dello spazio absidale? Quale è il suo rapporto con la preesistenza? I disegni di provenienza romana aiutano a comprendere ciò. Carlo Fontana o, probabilmente, qualche suo vicino collaboratore disegna tre soluzioni (figg. 9-10-11) in cui una quinta, architettonica e scultorea insieme, si sovrappone all'esistente rivestendolo con sette campate ritmate dall'alternanza tra aggetti e arretramenti e composte secondo un dialogo raffinato ma non imitativo o sottomesso all'antico: l'alzato, composto da marmi e da dipinti già presenti nell'abside, si innesta sulla poligonale angioina per ruotare rispetto ad essa e far corrispondere alla scansione dei piedritti medioevali d'angolo i vertici dei timpani e i punti di raccordo tra le campate stesse. Mantenendo gli affreschi di Balducci, le tre monofore sarebbero



12. *Napoli, Cattedrale. Ipotesi sull'assetto architettonico della tribuna al seguito dell'inserimento di quanto progettato da C. Fontana (o collab.) relativamente alla prima soluzione. Si nota il posizionamento dei due sepolcri cardinalizi entro il nuovo impaginato (elabor. S. Pollone, 2014).*

state occluse dal nuovo alzato modificando le valenze luministiche dell'invaso, come emerge dall'ipotesi ricostruttiva condotta attraverso il confronto tra le dimensioni attuali e le dimensioni riportate nei grafici (figg. 7-12): la luce sarebbe stata diffusa all'interno soprattutto dall'alto, attraverso la lanterna, e dalle tre piccole aperture nella volta. L'idea è, in due delle versioni pervenute del progetto, quella di un recinto arcivescovile in cui accogliere tre sarcofagi e, secondo una raffinata invenzione (fol. 25), riutilizzare quali *spolia* i sepolcri Carafa e Gesualdo, con la statuaria ivi presente. Diversamente, in una delle proposte (fol. 24) tutto l'insieme è semplificato con l'eliminazione dei sepolcri preesistenti e delle nicchie, sostituite da dipinti, e pensato per conferire il massimo risalto ad un unico sarcofago, al centro e sormontato da un'ampia opera pittorica – probabilmente, la tavola del Perugino – nonché da un oculo in sommità. La parete di fondo sarebbe stata arretrata in profondità per collocare, suggestivamente in ombra, la sepoltura di un terzo arcivescovo: Pignatelli? Cantelmo? Nel primo caso, dovremmo ipotizzare, seguendo Braham e Hager, un'intenzione magniloquente che, nel breve arco di tempo di permanenza a Napoli (1687-1691), dovette animare il futuro Innocenzo XII con il conseguente coinvolgimento di Fontana[34]. La seconda ipotesi appare, come si è visto, anche probabile e da approfondire ulteriormente attraverso possibili studi nell'archivio capitolare, considerato come Antonio Pignatelli avesse prediletto, piuttosto, una sepoltura in ipogeo e visto il forte interessamento del Cantelmo per il restauro dell'abside del duomo. Tutte le proposte appaiono animate da un gusto che mescola solidità di impronta romana e ornato di ispirazione partenopea: una teoria di oculi conclude gli alzati per accogliere busti di arcivescovi o coppie di essi (fol. 24), putti e angeli adagiati lungo i timpani e le cornici sommitali. Il risalto conferito agli stemmi cardinalizi conferma l'obiettivo più generale del programma, connesso alla creazione di uno spazio dedicato alla memoria di figure significative della Chiesa napoletana. Nessuna delle soluzioni elaborate nello studio di Fontana troverà compimento e, quando Innocenzo XII e il successore moriranno, rispettivamente nel settembre 1700 e nel dicembre 1702, la tribuna si presenterà occupata dall'altare maggiore e, ancora, dai due sepolcri Carafa e Gesualdo; questi ultimi unitamente alla «memoria al vivente»[35], non contemplata nei grafici descritti e spostata nel 1744 nel transetto sinistro: una «memoria» commissionata, come si è visto, nel 1696 dal cardinale Cantelmo per il pontefice Innocenzo XII, ma assegnabile all'idea di Carlo Maratti[36] piuttosto che di Carlo Fontana e all'esecuzione di Domenico Guidi.

Note

1 *Il Duomo di Napoli. Dal paleocristiano all'età angioina*, a cura di S. Romano e N. Bock, Napoli 2002; V. Lucherini, *L'invenzione di una tradizione storiografica: le due cattedrali di Napoli*, «Prospettiva», 113-114, 2004-2005, pp. 2-31; C. Ebanista, *L'atrio paleocristiano dell'insula episcopalis di Napoli. Continuità d'uso e trasformazioni funzionali*, «Archivio Storico per le Province Napoletane», 123, 2005, pp. 49-92; M. Rippa, *La prima cattedrale di Napoli. Santa Restituta*, «Quaderni dell'Archivio Storico», 2007, pp. 33-112; Id., *Le terme romane al di sotto dell'edificio della Curia arcivescovile di Napoli: una nota*, «Napoli nobilissima», 5-6, 2007, pp. 215-220; C. Ebanista, *L'atrio dell'*insula episcopalis *di Napoli: problemi di architettura e topografia paleocristiana e altomedievale*, in «Tardo antico e alto medioevo. Filologia, storia, archeologia, arte», a cura di M. Rotili, Napoli 2009, pp. 307-375.

2 A. Braham-H. Hager, *Carlo Fontana. The Drawings at Windsor Castle*, London 1977, pp. 65-66 e figg. 70-74 (Windsor Castle, Royal Library, vol. 170, fol. 21-25).

3 Per i documenti ivi contenuti, cfr. F. Strazzullo, *Le "conclusioni" dell'Archivio Capitolare di Napoli*, «Campania Sacra», 1, 1970, pp. 78-142; *L'Archivio capitolare di Napoli. Inventari e regesti*, a cura di G. Müller, Napoli 1996.

4 Entro l'estesa bibliografia, cfr. R. Di Stefano, *La cattedrale di Napoli. Storia, restauro, scoperte, ritrovamenti*, Napoli 1974, passim; C. Bruzelius, *Ipotesi e proposte sulla costruzione del Duomo di Napoli*, in *Il Duomo di Napoli. Dal paleocristiano all'età angioina*, a cura di S. Romano e N. Bock, Napoli 2002, pp. 119-131; Id., *'Le pietre sono parole': Charles II d'Anjou, Filippo Minutolo et la cathédrale angevine de Naples*, in «Le monde des cathédrales», Paris 2003, pp. 145-189; Id., *Le pietre di Napoli. L'architettura religiosa nell'Italia angioina, 1266-1343*, Roma 2005, pp. 94-110; G. Guidarelli, *La ricostruzione angioina della cattedrale di Napoli*, «Italian history and culture», 13, 2008, pp. 187-206; E. Vassallo Zirpoli, *Trasformazioni e restauri di un'architettura stratificata. Il caso della cattedrale di Napoli*, in *Verso una storia del restauro. Dall'età classica al primo Ottocento*, a cura di S. Casiello, Firenze 2008, pp. 333-361; M. Gaglione, *Crolli e ricostruzioni della cattedrale di Napoli nel Trecento*, «Archivio Storico per le Province Napoletane», 126, 2009, pp. 55-72; V. Lucherini, *La cattedrale di Napoli. Storia, architettura, storiografia di un monumento medievale*, Roma 2009.

5 Cfr. B. Chioccarelli, *Antistitum praeclarissimae neapolitanae ecclesiae catalogus: ab apostolorum temporibus ad usque nostram aetatem, et ad annum 1643*, Napoli, Typis Francisci Savii typographi Curiae Arch., post 1643, p. 312 [«Hic (Alexander) quoque fornicem sive testudinem (quam cupolam vulgus vocat) majoris Ecclesiae

labentem restituit ac refecit, ut ex inscriptione in marmorea tabula ibi apposita perspicitur hunc in modum (...)] e G.A. Galante, *La tribuna del Duomo di Napoli*, Napoli 1874, p. 18.

6 Rip. in F. Strazzullo, *Saggi storici sul Duomo di Napoli,* Napoli 1959, p. 144, ripreso in Id., *Restauri del Duomo di Napoli tra '400 e '800*, Napoli 1991, p. 133.

7 Per le diverse attribuzioni, cfr. F. Strazzullo, *La cappella Carafa del Duomo di Napoli in un poemetto del primo Cinquecento*, «Napoli nobilissima», 5, 1966, 1, pp. 59-71; R. Di Stefano, *Tommaso Malvito architetto. Struttura e forma nel succorpo del duomo di Napoli*, in «Scritti in onore di Roberto Pane», Napoli 1972, pp. 275-288; R. Pane, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, Milano 1977, pp. 103-116; D. Del Pesco, *Oliviero Carafa e il Succorpo di San Gennaro nel Duomo di Napoli*, in *Donato Bramante: ricerche, proposte, riletture*, a cura di F.P. Di Teodoro, Urbino 2001, pp. 141-205; A. Dressen, *Oliviero Carafa committente "all'antica" nel succorpo del duomo di Napoli*, «Römische historische Mitteilungen», 46, 2004, pp. 165-200; B. De Divitiis, *Architettura e committenza nella Napoli del Quattrocento*, Venezia 2007, pp. 171-179; A. Pane, *L'antico e le preesistenze tra Umanesimo e Rinascimento. Teorie, personalità ed interventi su architetture e città*, in *Verso una storia del restauro*, cit., pp. 113-117; L. Di Mauro, *Roberto Di Stefano e i restauri nel duomo di Napoli. Novità e approfondimenti per la storia dell'architettura*, in *Roberto Di Stefano. Filosofia della conservazione e prassi del restauro*, a cura di A. Aveta e M. Di Stefano, Napoli 2013, pp. 149-154.

8 F. Strazzullo, *Le vicende dell'abside del Duomo di Napoli*, in «Studi in onore di Domenico Mallardo», Napoli 1957, pp. 147-182; *Restauri del Duomo di Napoli*, cit., pp. 21-41.

9 D. Fontana, *Della trasportatione dell'Obelisco Vaticano...*, Roma 1590, II (1603), fol. 24*v*, cit. in Galante, *La tribuna*, cit., p. 42 e segg.; P. Giusti, *I resti di una sepoltura reale angioina*, in «Scritti di Storia dell'arte in onore di Raffaello Causa», Napoli 1988, pp. 39-45; Strazzullo, *Restauri del Duomo di Napoli*, cit., p. 39 e note.

10 F. Strazzullo, *Affresco del pittore fiorentino Giovanni Balducci nell'antica abside del Duomo di Napoli*, «Arte Cristiana», nov.-dic. 1951, pp. 131-133; S. Musella Guida, *Giovanni Balducci fra Roma e Napoli*, «Prospettiva», 31, 1982, pp. 35-50; Strazzullo, *Restauri del Duomo*, cit., pp. 21 e segg.

11 D. Caldwell, *A neglected papal commission in Naples Cathedral: the tomb of Cardinal Alfonso Carafa*, «Burlington Magazine», 153, nov. 2011, pp. 712-717.

12 Situati in origine nell'abside, vennero spostati nella nave sinistra in occasione del rimaneggiamento della zona presbiteriale promossa dal cardinale Spinelli nel 1744.

13 Strazzullo, *Restauri del Duomo*, cit., p. 41; M. Kuhlemann, *Michelangelo Naccherino. Skulptur zwischen Florenz und Neapel um 1600*, Munster 1999, p. 189.

14 C. D'Engenio, *Napoli sacra*, Napoli 1623, p. 26. Cfr. anche P. Sarnelli, *Guida de' forestieri curiosi di vedere e d'intendere le cose più notabili della regal città di Napoli e del suo amenissimo distretto*, Napoli 1685, I, fol. 60.

15 Strazzullo, *Restauri del Duomo*, cit., p. 89

16 Ivi, p. 130 e segg.; Di Stefano, *La cattedrale di Napoli*, cit., pp. 33-34 e pp. 155-156; F. Castanò, *Gli interventi di Filippo Buonocore e Paolo Posi nella chiesa cattedrale di Napoli*, in *Napoli-Spagna. Architettura e città nel XVIII secolo*, atti del convegno (Napoli, 2001), a cura di A. Gambardella, Napoli 2003, pp. 191-200; V. Russo, *Architettura nelle preesistenze tra Controriforma e barocco. "Istruzioni", progetti e cantieri nei contesti di Napoli e Roma*, in *Verso una storia del restauro*, cit., pp. 172-173.

17 Il catino absidale sarà, ancora, oggetto di interventi nel 1871 quando, con la direzione di Michele Ruggiero, si sostituiranno i lacunari della volta settecentesca con cinque vele concluse da statue di angeli. La copertura lignea del tetto, infine, sarà radicalmente sostituita nel 1969 con il progetto di Roberto Di Stefano: le membrature di imposta dell'antica volta lapidea, ritrovate superiormente al catino di Posi, forniranno lo spunto per il disegno della nuova copertura che trae evidente ispirazione progettuale dalla preesistenza. In tale occasione, verrà posta in opera una struttura a costoloni a sezione scatolare in lamiera saldata, di cui ciascuno corrispondente ad una nervatura della volta gotica e poggiante alla sommità dell'abside su un cordolo anulare (Vassallo Zirpoli, *Trasformazioni e restauri*, cit.; V. Russo, *Il duomo di Napoli. Conoscenza, restauri, valorizzazione nell'attività di Roberto Di Stefano*, in *Roberto Di Stefano*, cit., pp. 309-314).

18 C. Celano, *Notitie del bello, dell'antico, e del curioso della città di Napoli*, Napoli 1692, I giorn., pp. 72-74.

19 Ciò è anche confermato in G. Sparano, *Memorie istoriche per illustrare gli atti della S. Napoletana Chiesa*, Napoli 1768, II, p. 167.

20 G. Amirante, *Innovazione o conservazione: esiti controriformistici nell'architettura napoletana del Seicento*, «Napoli nobilissima», 28, 1989, 1-6, pp. 9-14; Id., *Architettura napoletana tra Seicento e Settecento. L'opera di Arcangelo Guglielmelli*, Napoli 1990, pp. 184-189; G. Fiengo, *Istanze di conservazione dell'antico nella Campania dell'età barocca*, in *Restauro tra metamorfosi e teorie*, a cura di S. Casiello, Napoli 1992, pp. 68-76; V. Russo, *Architecture and Memory of Ancient Times: Renewal, Re-Use, Restoration in Seventeenth Century Neapolitan Churches*, in *Alla moderna. Antiche chiese e rifacimenti barocchi: una prospettiva europea. Old Churches and Baroque Renovations: a European Perspective*, a cura di A. Roca de Amicis e C. Varagnoli, Roma 2015, pp. 83-88.

21 Strazzullo, *Restauri del Duomo*, cit., p. 110, nota 223.

22 Cfr. bibliogr. alla nota 3.

23 Cfr. D.M. Zigarelli, *Biografie dei vescovi e arcivescovi della Chiesa di Napoli,* Napoli 1861, pp. 198-205; F. Strazzullo, *I diari dei cerimonieri della cattedrale di Napoli,* Napoli 1961, pp. 42-48; P. Lopez, *Riforma cattolica e vita religiosa e culturale a Napoli*, Napoli-Roma 1964, pp. 131-140; L. Osbat, *L'Inquisizione a Napoli. Il processo agli ateisti, 1688-1697,* Roma 1974; V.I. Comparato, *Cantelmo, Giacomo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 18, Roma 1975, pp. 267-271.

24 «In tal occasione fu scoverta quella mattina la memoria fatta lavorare da questo signor cardinale in Roma dal scultor Guidi in onor di questo sommo pontefice regnante» (D. Confuorto, *Giornali di Napoli dal 1679 al 1699*, a cura di N. Nicolini, Napoli 1930, II, p. 252, 16 dic. 1696).

25 Confuorto, *Giornali*, cit., II, p. 249.

26 «A 3 luglio 1697 D. Nicola de Cardinis paga Ducati 100 a' mastri Pietro e Bartolomeo Ghetti marmorari a conto di marmi fatti venire per ordine dell'Eccentissimo Cardinal Cantelmo per il lavoro di marmo che haverà a farsi nella Tribuna dell'Altare Maggiore della Chiesa Arcivescovile di Napoli» (rip. in Strazzullo, *Saggi storici*, cit., p. 252).

27 Id., *Restauri del Duomo*, cit., p. 119, nota 241.

28 Per tale aspetto, cfr. M.G. Pezone, *Carlo Buratti. Architettura tardo barocca tra Roma e Napoli*, Firenze 2008, p. 264.

29 *Ibidem*.

30 A. Schiattarella, *La chiesa dei SS. Demetrio e Bonifacio e l'insediamento dei Somaschi nei Palazzi Casamassima e Penna*, in *Restauro tra metamorfosi e teorie*, a cura di S. Casiello, Napoli 1992, p. 98 e nota 42; Pezone, *Carlo Buratti*, cit. p. 264.

31 Cfr. S. Sturm, *Carlo Fontana*, in *Studi sui Fontana. Una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco*, a cura di M. Fagiolo e G. Bonaccorso, Roma 2008, p. 435.

32 Di Mauro, *Roberto Di Stefano e i restauri*, cit., p. 21.

33 Strazzullo, *Saggi storici*, cit., p. 146.

34 Braham-Hager, *Carlo Fontana*, cit., p. 65.

35 «La tribuna fu da Alessandro Carrafa fatta, e la Confessione, o Soccorpo, dal cardinal Oliviero Carrafa, facendo poi motivo, la rifece il cardinal Gesualdo, facendo adornare la tribuna di stucchi, e dipingere dal Balducci, vedendoli sotto l'effigie di San Gennaro, il ritratto di detto cardinale; e qui erano i sepolcri de' sudetti re, come si disse, con le statue trasportati su la porta dall'Olivares. Ora vi sono i sepolcri d'Alfonso Carrafa arcivescovo, lavorato in Roma, e quello del Gesualdo, con statue del Naccarini; vi è collocata una memoria al vivente di Innocenzo XII, già cardinale Antonio Pignatello arcivescovo, con suo mezo busto di bronzo dorato, puttini, statue e fregi di marmi, con l'iscrizzione dell'opere eccelse del detto sommo pontefice – che Dio conservi per beneficio del cristianesimo –, per opera dell'eminentissimo cardinal Cantelmo arcivescovo, che dice […]» (D.A. Parrino, *Napoli città nobilissima, antica e fedelissima, esposta agli occhi et alla mente de' curiosi*, Napoli 1700, I, pp. 385-386).

36 Cfr. F.A. Den Broeder, *A Drawing by Domenico Guidi for a Monument to Innocent XII*, «The Burlington Magazine», 117, 1975, 2, pp. 112-113.

Portale delle Olearie Pontificie del centro Annonario di Termini, Roma. Fotografia P. Portoghesi.

«Per accompagnare l'antico»: Carlo Fontana e il restauro / riuso dei monumenti antichi

Enrico Da Gai

L'analisi del progetto e della realizzazione del granaio realizzato sotto il pontificato di Clemente XI Albani, tra il 1704 e il 1705, da Carlo Fontana sulla piazza di Termini a Roma è particolarmente significativa perché la costruzione è direttamente raffrontabile con le analoghe realizzate sulla stessa area durante altri pontificati[1]. Area nella quale dominavano gli imponenti resti delle strutture antiche delle Terme di Diocleziano che vennero riutilizzati o demoliti o adattati, per la realizzazione dei magazzini per il grano, per nuove chiese, per farne luoghi ameni quali vigne e orti, in ragione del rapporto che nel tempo si instaurava con i resti dell'epoca dei gentili. L'alto numero di disegni e di soluzioni che Fontana elaborò per la costruzione del granaio, numero di varianti davvero straordinario, deriva direttamente da questo attivo e presente retroterra rappresentato dalle opere che hanno preceduto la sua sulla piazza di Termini e con le quali andava ad instaurare un dialogo diretto, non solo architettonico, ma di riferimenti simbolici e di politica culturale. Se andiamo a vedere come si presentava la zona delle Terme di Diocleziano prima dal pontificato di Pio IV (1559-1565) abbiamo una situazione di relativo isolamento del complesso termale, posto nella campagna, nella parte alta e spopolata compresa tra l'abitato di Roma e le mura Aureliane[2]. La vasta area compresa tra le mura di Roma e il Quirinale era costellata di orti e vigne, luoghi *amoenissimi* dei quali quello del cardinale Jean du Bellay

1. *É. Du Pérac, Veduta di Roma, 1577.*

era certamente il più noto e occupava l'area dell'Esedra del recinto termale (fig. 1). «Con il rettifilo tangente della strada Pia il complesso delle Terme di Diocleziano entrava a far parte della città o dei suoi prevedibili sviluppi»[3]: sono infatti gli interventi di Pio IV a dare avvio al riuso dei ruderi con il trasferimento in esse della Certosa, con la trasformazione in chiesa della grande aula centrale[4], con la regolarizzazione e sistemazione dell'antica *Alta Semita* che prende il nome di Strada Pia e con l'apertura di una nuova porta, porta Pia, in asse con la nuova percorrenza. Questa prima metamorfosi e/o alterazione degli antichi ruderi crediamo debba essere letta, e doveva esserlo ancor più allora, ideologicamente audace. L'imperatore Diocleziano non godeva di buona fama in ambito cristiano e la trasformazione in chiesa delle murature di un edificio destinato al lusso dei pagani avvenne secondo un'ottica di consacrazione esorcistica, testimoniata altresì dall'anatema presente dietro l'altare della chiesa di santa Maria degli Angeli: *Quod fuit idolum nunc est templum virginis*[5].

Il Granaio di Gregorio XIII

In vista del giubileo del 1575, Gregorio XIII (1572-1585) dispose di dotare la città di una scorta alimentare cospicua e permanente e ordinò quindi la costruzione di un adeguato magazzino pubblico. L'area prescelta fu quella del colle Viminale, all'interno del recinto delle Terme di Diocleziano: in alto rispetto all'abitato, la zona era al sicuro dalle frequenti inondazioni del Tevere, meno umida e ben ventilata, condizioni indispensabili per la conservazione del cereale. In questa prima realizzazione annonaria è riconoscibile la definizione dell'impianto tipologico che sarà replicato nelle successive fabbriche. Un disegno attribuito a Martino Longhi il Vecchio illustra il progetto, teso a completare e riattare tre delle aule termali comprese tra l'attuale ingresso di santa Maria degli Angeli e l'aula ottagonale, più nota come ex Planetario[6]. Gran parte dei muri perimetrali di quello che avrebbe costituito l'involucro del magazzino era ancora in piedi: il riadattamento avrebbe consentito una consistente economia di denaro e di tempi di esecuzione. Inoltre, come appare evidente nel disegno di Martino Longhi, le preesistenze non ponevano vincoli condizionanti alla realizzazione di simile impianto. Il progetto prevedeva, infatti, la completa pilastratura degli ambienti sui quali tessere i nuovi solai[7]. Nell'adottare un simile impianto strutturale in ciascuna delle aule termali, l'architetto non tenne in nessun conto le diverse planimetrie, limitandosi piuttosto a posizionare i pilastri in relazione alle esigenze poste dall'ampiezza delle campate delle travi in legno e degli arconi murari di

Sopra: 2A. *G.A. Dosio,* Parte Delle Therme Diocletiane, *Firenze, Uffizi, n. 2573.* Sotto: 2B. *F. Juvarra, Veduta da su est della piazza di Termini, Torino, collezione Tournon, T005 (da H.A. Millon,* Filippo Juvarra, Drawings from the roman period 1704-1714, *I, p. 70).*

collegamento che egli pensava di realizzare. La necessità di sfruttare, per l'asciugatura del grano, le favorevoli condizioni climatiche del sito, imposero l'apertura di numerose finestre, che il Longhi ottenne sfondando in più punti l'involucro termale in corrispondenza di ogni interasse compreso tra le file interne di pilastri. Per ognuna delle aule trasformate in granaio, l'architetto di Viggiù predispose una porta aperta direttamente sulla Piazza di Termini, mentre l'intercomunicabilità interna era assicurata dalle aperture originarie esistenti tra le aule a piano terra, da replicare ai piani superiori, sfondando le murature.

Interventi Sistini e Clementini

Nel successivo pontificato (1585-1590), Sisto V mette in atto una serie importante di interventi sulla piazza di Termini, tutti ben noti e documentati: il completamento della conduzione dell'Acqua Felice con la sua Mostra e la costruzione del fronte laterale opposto a Strada Pia, con una serie di fabbricati sul confine della sua villa, alla quale si accedeva dalla porta Viminalis posta sull'angolo della piazza. Nessun rudere delle Terme venne riutilizzato, se non per mero scopo utilitaristico, mentre sono ampiamente e minuziosamente attestate le imponenti demolizioni delle antiche murature[8]. Nel 1598, durante il pontificato di Clemente VIII (1592-1605), la Rotonda esistente dell'angolo nord orientale del recinto termale reduce dall'antichità in buone condizioni strutturali, venne trasformata da Caterina de' Nobili Sforza in chiesa di San Bernardo[9] (fig. 2A-B).

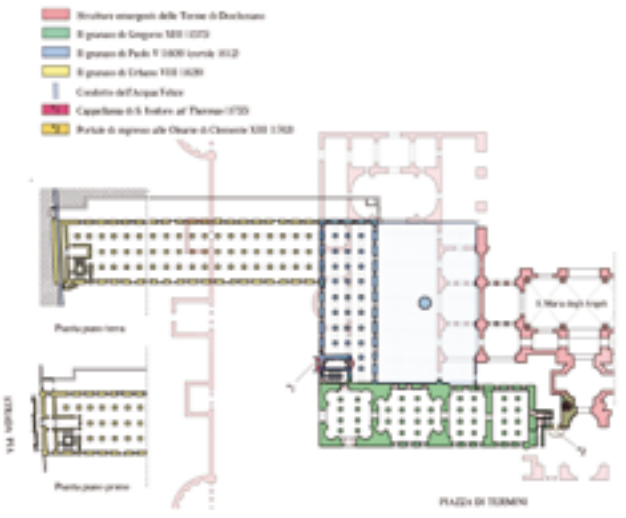
Il Granaio di Paolo V

Nel 1609 Paolo V (1605-1621) promosse l'edificazione di un nuovo granaio, o meglio di un ampliamento di quello di Gregorio XIII, come attesta una delle due iscrizioni ancora presente sul posto. La nuova fabbrica che incorporava ulteriori porzioni dei ruderi termali, venne collocata in posizione adiacente all'aula ottagonale e perpendicolarmente ad essa, consolidando la vocazione urbana dell'area come centro annonario della città. L'impianto non presenta alcuna modifica sostanziale rispetto al granaio gregoriano: in una piccola sala adiacente alla grande aula ottagonale venne collocata la cordonata, mentre i pochi vincoli imposti dalle preesistenze vennero eliminati o adattati senza troppi problemi: la parte curva della muratura aggettante sull'attuale via Parigi, oggi visibile perché ricostruita nel secondo dopoguerra, a fianco dell'iscrizione paolina, venne infatti spicconata per allineare il muro della facciata e rincocciata all'interno per appoggiarvi le travi dei solai; anche in questo caso, per realizzare le aperture in asse con le campate interne, vennero sfondate le murature in più punti.

Il granaio di Urbano VIII

Un ulteriore ampliamento dei magazzini annonari venne attuato nel 1639 da Urbano VIII (1623-1644), con il prolungamento della fabbrica paolina fino a Strada Pia e la costruzione, su questa, di una piccola facciata architettonicamente definita, in netta contrapposizione a quelle austere e seriali delle due precedenti realizzazioni, sebbene il lungo corpo di fabbrica retrostante la facciata, prospettante direttamente sulla piazza di Termini, fosse a questi completamente assimilabile. Al nuovo deposito di grano, collegato perpendicolarmente al granaio paolino, venne conferito il medesimo impianto a navate strutturato su tre piani. Il muro del recinto termale, la cui giacitura tagliava trasversalmente la novella fabbrica, non pose alcun vincolo alla nuova costruzione e fu eliminato per le parti che ancora emergevano dal terreno (fig. 3). Se non per qualche interasse irregolare delle finestre, rispetto alla serialità dei prospetti dei magazzini, dovuto alla presenza delle ampie arcature di scarico della murature termali, nei tre granai nulla lasciava intravedere dalla piazza che parti di essi, come abbiamo visto, inglobavano ampie parti delle antiche strutture.

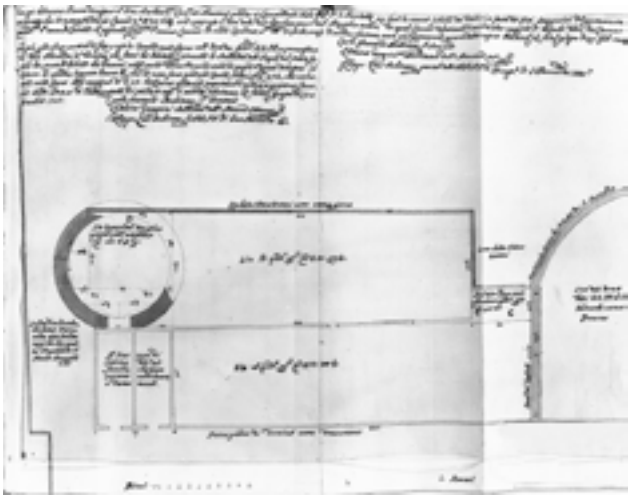
3. *Ricostruzione del centro annonario di Termini dopo la costruzione dei granai di Gregorio XIII, Paolo V e Urbano VIII con l'impianto delle Terme di Diocleziano (disegno dell'autore).*

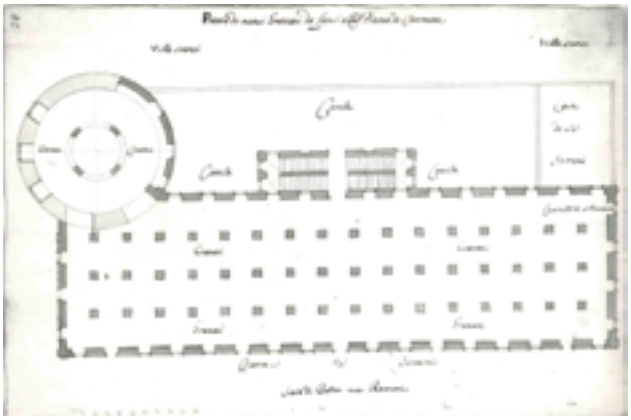


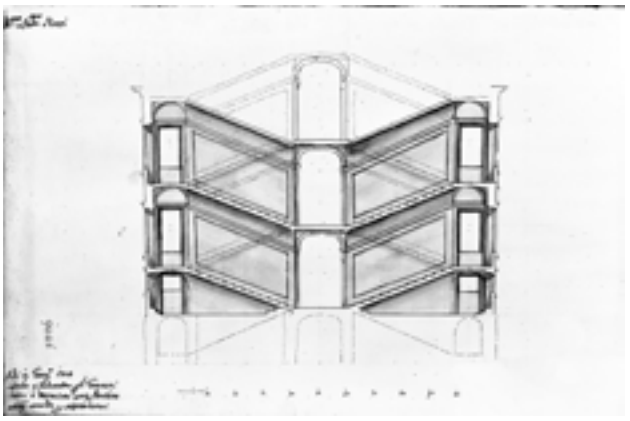
Piuttosto, come abbiamo visto, la preesistenza era stata abilmente occultata come nel caso del granaio paolino dove venne eliminata un'esedra, o in quello Gregoriano, dove le mensole sommitali del muro in travertino vennero scalpellate e coperte dal nuovo intonaco.

Il Granaio di Clemente XI

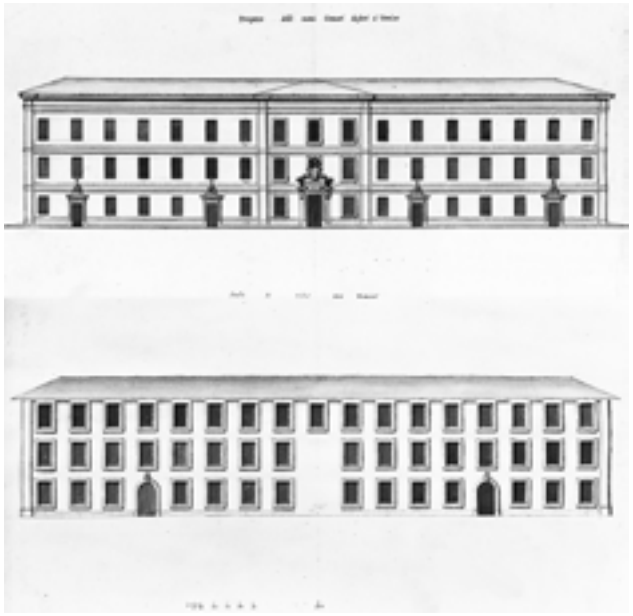
A Carlo Fontana venne commissionato l'ultimo granaio pubblico della città di Roma. Secondo quanto affermato nella perizia di compravendita del terreno – redatta congiuntamente da Carlo Fontana e Ludovico Gregorini per l'Annona e da Filippo Leti per i monaci di san Bernardo che ne erano i proprietari – la scelta del sito sarebbe stata fatta su preciso ordine del pontefice, dal prefetto dell'Annona Ferdinando Nuzzi; stando a quest'ultimo, il sito prescelto, offriva il «commodo» della vicinanza con gli altri granai[10]. Oltre alla documentazione completa sulla costruzione della fabbrica, custodita presso l'Archivio di Stato di Roma[11], si sono conservati i progetti di Fontana: ventotto disegni sono a Windsor Castle (16 pubblicati da Braham e Hager)[12] e altri due sono presso la *Bibliothèque du Ministére de la Guerre* al castello di Vincennes presso Parigi[13]. Nonostante fossero oramai consolidati e confermati i criteri distributivi e funzionali delle precedenti realizzazioni, vi erano alcuni problemi determinati dalla presenza sul terreno di un rudere a pianta circolare, leggermente arretrato rispetto all'allineamento che avrebbe dovuto tenere il granaio sulla piazza di Termini (fig. 4). Si trattava di una porzione delle murature del cilindro di base della Rotonda termale corrispondente a quella trasformata in chiesa di san Bernardo nel 1598. Porzione di muro semicilindrico, ossia di una geometria estranea all'impianto codificato della nuova fabbrica: malconcio e in posizione arretrata rispetto al filo della piazza determinato dal muro di confine degli Orti bellejani, limite consolidato nei secoli, tanto che è ancora oggi esistente. È subito chiaro, osservando la pianta del primo progetto per il nuovo granaio, n. 9422, che vi sono novità, quantomeno rispetto agli interventi precedenti[14] (fig. 5). Il progetto nella sua prima stesura, mostra immediatamente un elemento di discontinuità. Appare chiara la volontà di riutilizzare la malconcia porzione di Rotonda, sebbene ciò determini un'evidente modifica nel rigoroso impianto funzionale del magazzino oramai codificato. Nonostante ciò la soluzione appare brillante nella giustapposizione dei due volumi che si intersecano, peraltro, in una posizione geometricamente piuttosto anomala. Manca, tra i pur molti disegni, sia una sezione, sia un prospetto di questo progetto, che avrebbe consentito di valutare la soluzione in alzato. Ad ogni modo, il rudere non solo non è eliminato o escluso dall'impianto, ma è ricostruito nelle parti crollate (sebbene con una sezione muraria ridotta rispetto ai quasi quattro metri di quella del «mausoleo»), per richiudere il cerchio e realizzare al suo interno un «Granaro Circolare»; assoluta novità rispetto alle precedenti realizzazioni. Per la tessitura di solai radiali, un secondo cilindro murario ad arcate era previsto al centro della Rotonda e tre sfondamenti murari, anch'essi radiali, erano praticati sullo spessore del muro verso via Strozzi (attuale via del Viminale), con aperture corrispondenti sul cortile interno nel muro reintegrato. A questa soluzione progettuale corrisponde la sezione dello scalone, doppio, posto nel cortile in aderenza alla facciata posteriore della fabbrica, ma in asse e direttamente collegato con il portale principale sulla piazza di Termini (fig. 6). Sempre a questa soluzione corrispondono il prospetto principale sulla piazza di







Dall'alto: 4. *C. Fontana (e L. Gregorini?), Planimetria del sito, Archivio di Stato di Roma, Notai Segretari e Cancellieri RCA, AstolphusGallopphus, n. 856, c. 369.* Nel mezzo: 5. *C. Fontana*, Pianta delli nuovi Granari da farsi alla Piazza de' Termini, *Windsor Castle, Royal Library, 9422; foto Bibliotheca Hertziana.* In basso: 6. *C. Fontana, Sezione della scala a cordonata, Windsor Castle, Royal Library, 9446; foto Bibliotheca Hertziana.*



Dall'alto: 7A. *C. Fontana, Prospetto sulla piazza di Termini, Windsor Castle, Royal Library, 9426; foto Bibliotheca Hertziana.* 7B. *C. Fontana, Prospetto sulla piazza di Termini, Windsor Castle, Royal Library, 9427; foto Bibliotheca Hertziana.* Nel mezzo: 8. *C. Fontana, Abaco delle articolazioni architettoniche e di porte e finestre, Windsor Castle, Royal Library, 9441; foto Bibliotheca Hertziana.* In basso: 9. *Ipotesi ricostruttive per il prospetto laterale del granaio con la Rotonda termale, disegno dell'autore.*

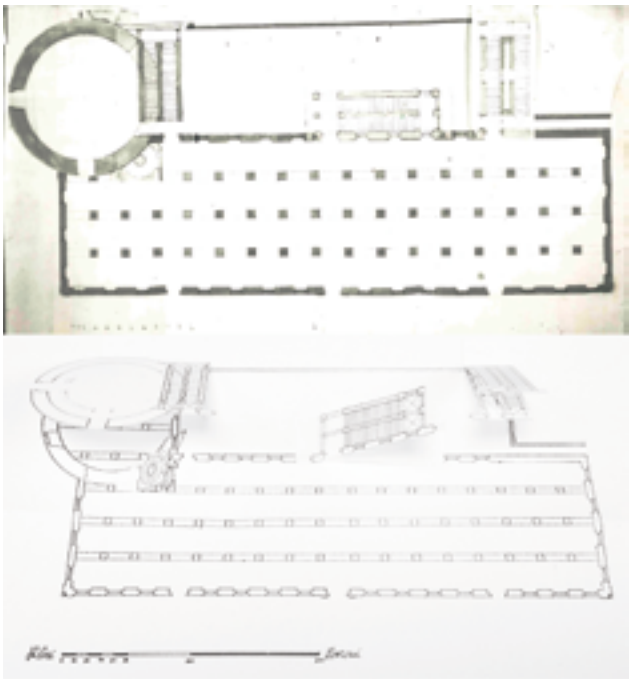
Termini, purtroppo mancante nel lato sinistro, della parte arretrata che ci avrebbe consentito di vedere la soluzione elaborata da Fontana per l'alzato della Rotonda (fig. 7A); e poi l'abaco delle articolazioni architettoniche cantonali, dei marcapiano, dei portali e delle finestre (fig. 8). Si sono dunque ipotizzate le soluzioni possibili per l'alzato e si è ritenuto credibile scartare l'ipotesi che l'architetto abbia potuto intendere di ricostruire la cupola per riproporre il *pendant* con san Bernardo, non perché gli mancassero le competenze[15], ma perché nessuna congettura di questo tipo troverebbe senso compiuto; a tale considerazione di buon senso viene incontro la constatazione dello spessore ridotto della muratura di reintegrazione prevista, assolutamente incompatibile con una cupola. Le due soluzioni che qui si propongono, naturalmente con personali elementi di arbitrio, mi paiono possibili: l'una che aggiunge ad ognuno dei tre piani canonici del deposito un «Granaro circolare» e che prevede oltre la reintegrazione planimetrica, anche un rialzo del muro cilindrico; l'altra che prevede l'estensione del granaio per il solo piano terreno e quello «di mezzo»[16]. L'ipotesi della copertura a capanna pare quindi molto verosimile (fig. 9). In ogni caso, qualunque fosse la soluzione in alzato, risultava evidente la presenza e l'integrazione della muratura cilindrica della Rotonda termale nel nuovo impianto. Dai disegni sopra descritti, si può riscontrare chiaramente, sia attraverso l'elegante soluzione dell'impianto planimetrico, sia dal monumentale scalone e sia dall'articolazione architettonica, una qualificazione importante della fabbrica, in contrapposizione con gli alzati delle precedenti realizzazioni, salvo naturalmente quella realizzata sotto Urbano VIII, la cui definizione architettonico-celebrativa era legata all'affaccio su Strada Pia[17]. Occorre azzardare una spiegazione per questo repentino cambio di atteggiamento rispetto alle realizzazioni dei precedenti pontefici. È stato efficacemente esaminato come il pontificato di Clemente XI segni un punto di svolta nella tutela delle antichità ed in particolare nella gestione di esse come strumento di legittimazione storica[18]. Pochi mesi dopo l'elezione del nuovo pontefice, infatti, allo scopo di porre un freno al vasto flusso di opere d'arte che migrava da Roma verso l'estero, il primo luglio 1701, venne ripubblicato un editto del 1646 che ribadiva il divieto di esportazione. Il ribadire questa vecchia disposizione aveva evidentemente un carattere transitorio, in attesa dell'opportuno inquadramento della questione. Nel settembre 1704[19], infatti, è pubblicato un nuovo editto, con il quale si intendeva promuovere «la stima, magnificenza e splendore di Roma appresso le nazioni straniere» nel momento in cui essa «conferma ed illustra» una storia che muove sui due versanti del sacro e del profano[20]. Ma il 1704 è anche l'anno in cui Clemente XI decide di costruire il nuovo granaio: emerge chiaramente, dall'ambizioso progetto, la celebrazione della conservazione e messa in valore delle vestigia dell'antichità e soprattutto, cosa più importante, la loro perfetta complementarietà con la corrente storia di Roma, la politica culturale e il tempo di papa Albani. Anche solo tale accenno chiarisce subito la magniloquenza della prima soluzione progettuale, che tanto si differenziava dagli austeri magazzini prece-

dentemente realizzati, tanto da promuovere «la stima, magnificenza e splendore di Roma appresso le nazioni straniere». Ma quanto detto, nel processo di riduzione che subirà questo progetto, troverà ancora più interessanti spiegazioni perché tenterà di mantenere lo stesso concetto con l'utilizzo di mezzi molto meno eclatanti, che tuttavia daranno voce ad un'eccezionale acutezza progettuale. Ma andiamo per gradi. Il progetto di Fontana è datato all'inizio del 1704 e dai conti della fabbrica veniamo a conoscenza che il cantiere ha preso in quei mesi avvio. Abbiamo peraltro un'importante e autorevole testimonianza, quella di Filippo Juvarra che giunge allo studio del Fontana proprio in quell'anno e documenta il cantiere in un disegno della piazza[21] (fig. 2B). Qui la fabbrica è costruita fino al secondo piano e si vede già uno dei due portali laterali del futuro granaio, ancora oggi esistenti. Il disegno di Juvarra e il prospetto di Windsor n. 9427 sembrano già mostrare una repentina riduzione dell'articolazione architettonica rispetto all'ipotesi iniziale (fig. 7B). A tale versione progettuale sono direttamente associabili diversi schizzi del Fontana, dove la celebrazione della costruzione e del pontefice è affidata all'apparato del solo portale sulla piazza di Termini con la lapide il cui testo, ancora presente sul posto, è il seguente: CLEMENS XI PONT MAX . COMMODIORI PVB FRVMENTI CVSTODIAE . CVI PROXIMA HORREA . A GREG XIII PAVLO V AC URBANO VIII . CONSTRUCTA . SATIS ADHVC NON ERANT . NOVIS HVIVS AEDIFICI ACCESSIONE . CONSVLIT . ANNO SAL MDCCV PONTIF . V .[22] (fig. 10). Pubblico beneficio propagandato anche con l'emissione della medaglia annuale con l'effige del magazzino che, con la dizione ADDITO ANNONAE PRAESIDIO, celebra il cantiere in corso, il quale condurrà all'aumento degli spazi dei depositi annonari[23] (fig. 11A). Cosa può aver condotto ad una riduzione così drastica del progetto iniziale? E ci riferiamo qui al solo apparato architettonico, affronteremo in seguito la questione della Rotonda. Una ragione può esser ravvisata nell'economia della soluzione: è chiaro, infatti, il risparmio rispetto alla prima stesura. Sono tuttavia altrettanto molto convincenti le ragioni di opportunità che si celavano dietro la realizzazione di un edificio che si proclamava a tutela del pubblico sostentamento. Il magazzino per il grano era in sostanza una fabbrica rurale e va da se che in quanto tale non facesse sfoggio di un lusso nel quale lo Stato pontificio certo, non navigava. Utilità, pubblico benessere, ma anche sobrietà erano caratteri specifici dello spirito caritativo dello Stato pontificio[24] e in ciò sembra proprio di ravvisare le motivazioni legittime al messaggio trasmesso dalla nuova fabbrica, la quale peraltro, si sarebbe trovata faccia a faccia con le medesime di tre illustri predecessori, ponendosi in maniera quantomeno inopportuna (fig. 12). Relativamente alla Rotonda, tra i disegni di Windsor si conserva una planimetria (n. 9445) che è possibile attribuire sia a una prima stesura progettuale, nella quale si abbozza quella che sarà la soluzione che si è illustrato, sia a uno studio per una maggiore efficienza per la ventilazione del «granaro Circolare» della medesima soluzione. Vi è poi un interessantissimo disegno, il n. 9443 (fig. 13A). Al foglio base sono applicate ben sei bandierine e l'apertura o chiusura delle quali riproduce diverse soluzioni per l'impianto planimetrico (fig. 13B). Tutte prevedono utilizzi per la Rotonda e qui si mostra l'elenco completo delle soluzioni che propone con le sue combinazioni (fig. 14). Alcune di esse inseriscono, diremo "a forza", l'impianto tradizionale strettamente ortogonale e funzionale dei granai, nella porzione di rudere della Rotonda che si prevede di integrare, dal lato del cortile, con due muri, anche essi rettilinei. La doppia cordonata monumentale è sparita e se ne cerca una posizione ade-

Dall'alto, a sinistra: 11A. *H. Hamerani, rovescio della medaglia annuale del 1704; foto Bibl. Apostolica Vaticana.* In alto, a destra: 11B. *H. Hamerani, rovescio della medaglia commemorativa emessa per l'inaugurazione del granaio nel 1705; foto Bibl. Apostolica Vaticana, medagliere.* In basso: 11C. *G.N. Nasini, Granaio di Clemente XI alle Terme di Diocleziano, affresco nella Gran sala del Palazzo della Cancelleria; foto Bibliotheca Hertziana.*

10. *Portone principale del granaio sulla piazza di Termini; a sinistra e al centro i disegni di C. Fontana nn. 9440 e 9434 (Windsor Castle, Royal Library), a destra, il portale nello stato attuale; foto S. Cestra.*

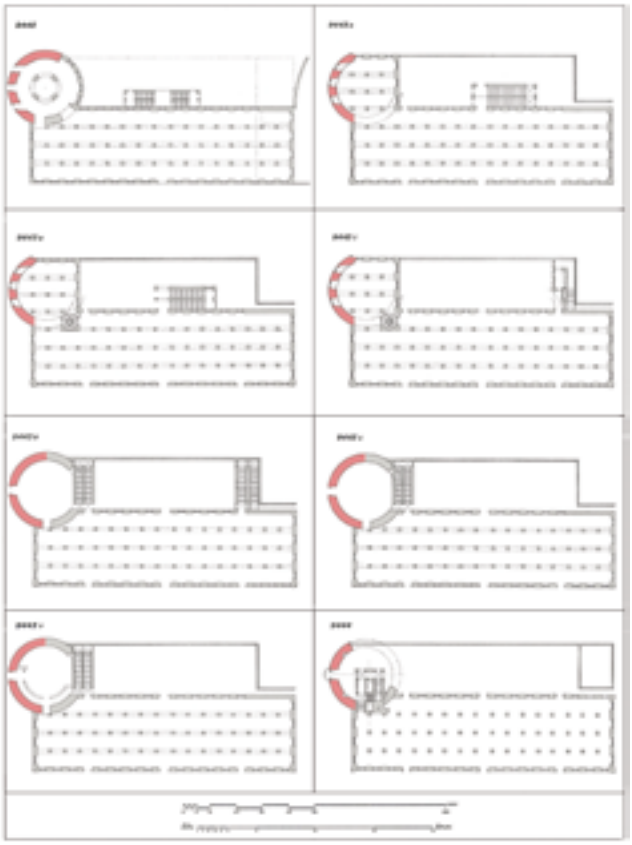
12. *G.B. Falda, Veduta di Roma, 1676 e nell'aggiornamento del 1767 dove compaiono anche i «granari novi della Camera».*



Dall'alto: 13A. *C. Fontana, Disegno con soluzioni diverse per la posizione della cordonata e per l'uso della Rotonda, Windsor Castle, Royal Library, 9443; foto Bibliotheca Hertziana.* In basso: 13B. *Ripresa fotografica della ricostruzione del disegno di Windsor Castle, Royal Library, 9443 che ne evidenzia l'articolazione; ricostruzione e foto dell'autore.*

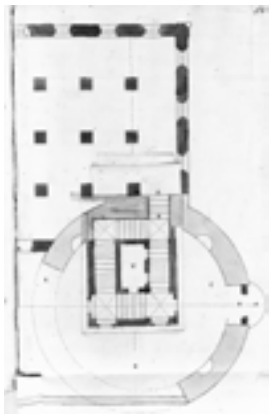
guata e funzionale per una unica, da posizionare sempre nel cortile. Nelle ipotesi dove la Rotonda non è riutilizzata quale granaio se ne prevede un uso quale cortile, separato da quello retrostante il corpo principale della fabbrica dal volume della cordonata; in un altro caso, con leggero tratto a matita, è previsto un deambulatorio semicircolare che attraverso l'apertura di un portale su via Strozzi avrebbe condotto o alla cordonata, oppure al piano terreno. Una serie di disegni mostrano l'accantonamento anche di tutte le ipotesi del n. 9443 e testimoniano l'impegno di Fontana nello studiare il modo di collocare la cordonata entro il vuoto della Rotonda, direttamente accessibile dalla strada laterale, mediante un portone aperto sul muro del «Mausoleo»[25] (fig. 15A). Questa soluzione, che verrà realizzata, è quindi uno sviluppo non compreso tra i pur numerosi del Windsor 9443 ed è documentata da tre disegni della cordonata, con i vari livelli applicati a bandiera sui fogli base[26] (fig. 16). Va precisato che l'analitico esame dei conti relativi alla costruzione[27], rapportati ai disegni di sviluppo esecutivo di questa nuova cordonata, fanno emergere in quale guaio si fosse cacciato Fontana nel collocarla all'interno della Rotonda, cercandone una giustapposizione geometrica e altimetrica che non era possibile avere[28] (fig. 17). La cordonata fu trasformata in un volume a pozzo con quattro rampe su base rettangolare; lo sviluppo lineare delle rampe, rispettando le pendenze canoniche per le cordonate, ben rappresentate in alto nelle due sezioni di Windsor[29], non consentiva l'apertura della porta sul Mausoleo in asse con l'«entrone» e la prima rampa solo intaccando la muratura interna della Rotonda per trovare il posto per una colonna di pianerottoli. Aspetto emerso puntualmente durante l'elaborazione degli esecutivi dove nel n. 9429 Fontana indica gli allineamenti da tenere, inserendo la leggera traslazione di 2 palmi e mezzo dell'asse di accesso alla cordonata rispetto al «Portone verso Strozzi» (fig. 18). Il disassamento planimetrico era infatti necessario al Fontana «[…] per non havere a tagliare muri antichi […]» e realizzare le rampe di cordonata come rappresentato, ossia senza la necessità di intaccare in nessuna parte la circonferenza interna della muratura della Rotonda[30]. Con rampe di lunghezza prefissata e dovendo rispettare le pendenze, inoltre, era ricorso da subito all'artificio di realizzare piccoli tratti di esse anche all'interno dello spessore del muro della Rotonda per superare i dislivelli mancanti e raggiungere i vari piani del granaio. Nonostante questo livello di dettaglio esecutivo e di approfondimento davvero inusuale nel panorama dei disegni dei secoli passati giunti fino a noi, vedremo che il cantiere riserverà altre sorprese al Fontana. Dai conti della fabbrica risultano, infatti, problemi realizzativi soprattutto per l'accortezza di non danneggiare strutturalmente la Rotonda, tagliando le arcate di scarico presenti sulla muratura del cilindro in

corrispondenza degli sfondamenti di collegamento cordonata-granaio: ciò determinò la variazione delle rampe durante la costruzione, con il volume della cordonata, bloccato dai mille vincoli sopra rappresentati, che si dovette adattare proprio nella posizione che si voleva evitare, ossia quella che prevedeva che una colonna di pianerottoli fosse di forma irregolare, nonostante l'arretramento dell'accesso alla cordonata rispetto al cilindro che si realizzò, determinando anche il disassamento del portale su via Strozzi, oggi bene evidente (fig. 15B e 15C). In sintesi: un'infinità di complicazioni tecniche, strutturali e geometriche che rendono manifesta la volontà di riutilizzare il rudere a qualunque condizione. Ma un ultimo disegno, il n. 9425 di Windsor, che rappresenta la soluzione realizzata, confrontato con i conti della fabbrica e quanto rimane di essa ancor oggi, mostra palesemente quella che potremmo definire l'integrazione della nuova fabbrica con la Rotonda termale attraverso un evidente artificio. Il portone su via Strozzi venne, infatti, collegato con il volume della scala attraverso un «entrone», ossia corridoio voltato e coperto da un tettuccio a doppia falda; in tal modo la percezione di chi avesse varcato il portale, sarebbe stata quella di entrare in un corpo di fabbrica contenuto all'interno della Rotonda e non in un cortile, come rappresentato in tutti i numerosi disegni descritti, e come era in effetti (fig. 19). A questo punto, quindi, il muro del «Mausoleo» fu oggetto di numerose opere di restauro[31]: venne ripulito dalla vegetazione infestante, ossia furono «levato tutti li ciocchi, ruchi et altre radiche attorno e sopra il detto muro del mausoleo»; vennero realizzate due «fodere» di «tevolozza» al filo interno e a quello esterno, riempiendolo con spezzoni di tufo «per porlo in piano dove era derupato»; venne pavimentato con una «cortellata di mattoni stuccata in faccia dalla parte di dentro e fuori» e restaurata la superfici del rudere, sia interna e sia esterna. Gli operai «con scommodo sopra le bilance» si appesero alla sommità della Rotonda «scalzando […] con il scalpello diverse crepature dentro e fuori detto mausoleo», così che le crepe e i buchi furono «murati con calce sottile con mattoni, stuccate in faccia a cortina, fatto lo stucco con colore per accompagnare l'antico»; infine ai «rappezzi» dei muratori sul «torione», l'imbiancatore diede «il colore di mattoni per accompagnare la cortina vecchia […] tanto dentro quanto fuori».



Sopra: 14. *Grafico di sintesi dei progetti di Fontana: in alto a sinistra uno studio o un'elaborazione della prima stesura (n. 9445); in basso a destra la soluzione definitiva (n. 9444); tutte le altre soluzioni sono contenute nel n. 9443.*

Sotto, da sinistra: 15A. *C. Fontana, Portale sulla Rotonda, Windsor Castle, Royal Library, 9433; foto Bibliotheca Hertziana.* Al centro: 15B. *Portale di accesso alla cordonata del granaio nello stato attuale.* A destra: 15C. *Portale di accesso alla cordonata del granaio: evidenziazione della sua posizione disassata rispetto al diametro della Rotonda; foto S. Cestra, elaborazione dell'autore.*



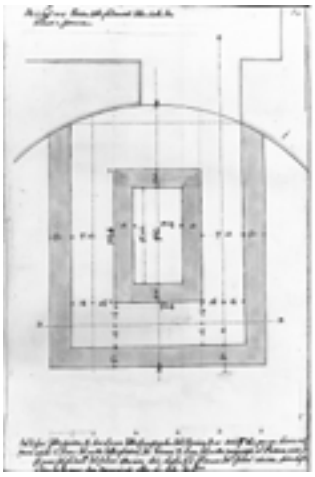
A sinistra: 16. *C. Fontana, Pianta della cordonata all'interno della Rotonda, Windsor Castle, Royal Library, 9444; foto Bibliotheca Hertziana.* A destra: 17. *C. Fontana, Sezione della cordonata all'interno della Rotonda, Windsor Castle, Royal Library, 9432; foto Bibliotheca Hertziana.*

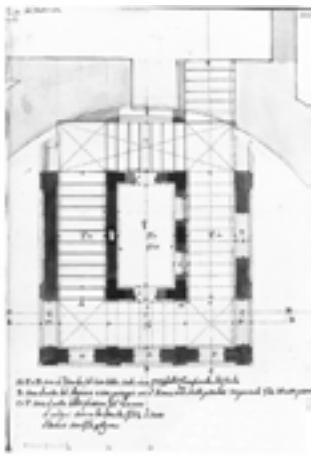
Conclusioni

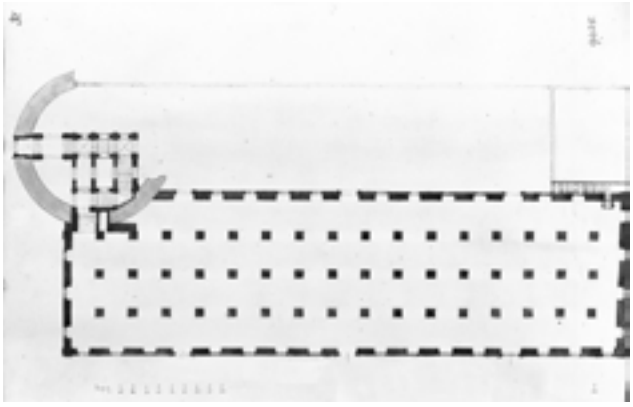
Emerge distintamente la questione simbolica posta dalla presenza del rudere della Rotonda, il cui riutilizzo nell'iter progettuale fontaniano non è mai stata messo in dubbio come, tantomeno, la sua parziale o totale eliminazione, perché d'impiccio. E va ancora rimarcato che nelle precedenti realizzazioni, quasi nulla lasciava vedere dalla piazza di Termini che questi magazzini inglobavano murature delle antiche Terme le quali vennero, a più riprese, come abbiamo visto, massicciamente demolite per le parti che non erano utili al loro stretto riuso. L'analisi dei progetti, con le numerose varianti per il riuso della Rotonda termale quale magazzino per il grano, evidenzia chiaramente il cambiamento "istituzionale" di politica delle antichità che Fontana è chiamato ad interpretare. Se la celebrazione della fabbrica rappresentata nella medaglia nel 1704 (annuale) era stata quella tradizionale e paternalistica, in quella dell'anno successivo si è passati alla rappresentazione di uno Stato moderno, funzionale e prodigo con i sudditi, oltre che aperto alle politiche culturali e di tutela delle antichità, tanto da presentarsi alle «straniere nazioni» senza complessi rispetto al passato, bensì mostrando una disinvolta continuità con esso. Indicativo di tale cambiamento è dunque l'immagine ufficiale che passa dalla medaglia annuale del 1704 a quella emessa per l'inaugurazione del 1705, nella quale in un improbabile scorcio fa capolino la muratura restaurata del torrione, che fa *pendant* con quello di San Bernardo, che non si manca di rappresentare in lontananza (fig. 11B). Immagine ufficiale che, ampiamente diffusa, compare anche nella sala Riaria del Palazzo della Cancelleria a Roma (fig. 11C) e nel frontespizio del poema redatto da Francesco Posterla, chiamato a celebrare in prosa l'evento. Cambiamento istituzionale che diviene manifesto nell'iscrizione celebrativa ancora affissa nella Rotonda termale in cui il messaggio, del quale si dà qui una traduzione, è del tutto unico e inequivoco: CLEMENTE XI PONTEFICE MASSIMO EBBE CURA CHE IL MONUMENTO DELLE TERME DI DIOCLEZIANO SOPRAVVISSUTO AL TEMPO FOSSE PUNTELLATO CON I GRANAI DA LUI STESSO EDIFICATI AFFINCHE' I NUOVI EDIFICI DELLA CITTA' NON TOGLIESSERO NULLA DELL'ANTICO SPLENDORE. ANNO DI GRAZIA 1705 V DEL PONTIFICATO[32]. Nel componimento stilato da Francesco Posterla per l'inaugurazione del granaio, le prime cinque quartine (in prosa AB-AB) sono dedicate all'esaltazione degli antichi monumenti e alla constatazione della loro rovina con l'incipit che segue: *Terme superbe, et Edifici Alteri / Di Romana grandezza avanzi illustri / Or servite d'inciampo in su' i sentieri / Fatti ludibrio vil di tanti lustri.* Ma si esalta anche la meraviglia del loro stato di rudere: *E se il Veglio Crudel vi fece guerra / Si che il tutto ne abbatte e ne dissolve, / pur siete prodigiosi anche sotterra. / spirate Maestà pur tra la polver.* Le successive sette quartine sono dedicate a Clemente XI per la sua opera di pubblico beneficio: *Ei sempre acceso da Paterno Amore / Quanto può dar al Gregge suo ne dona / E a consolar di più Mendici il Cuore / Erge Palaggi alla copiosa Annona.* Due quartine sono anche dedicate al prefetto Nuzzi e poi ben cinque a Carlo Fontana, con il quale Posterla aveva un amichevole rapporto[33] e che glorifica pubblicamente così: *Gloria al tuo saggio e spiritoso Ingegno / Carlo, che*

Sotto, in alto, a sinistra: 18A. *C. Fontana, Disegni esecutivi per la cordonata all'interno della Rotonda: «Pianta delli fondamenti …», Windsor Castle, Royal Library, 9428; foto Bibliotheca Hertziana.* A destra: 18B. *C. Fontana, Disegni esecutivi per la cordonata all'interno della Rotonda: pianta del piano terra, Windsor Castle, Royal Library, 9429; foto Bibliotheca Hertziana.*

In basso: 19. *C. Fontana, Pianta della soluzione definitiva realizzata, Windsor Castle, Royal Library, 9425; foto Bibliotheca Hertziana.*







sublimò l'eccelsa Mole / Per cui ti fai veder figlio ben degno / Delle Latine e delle Greche scuole. E poi: *Tu' col Saper ch'a' ogni saper prevale / Di Benefica Stella ai lieti influssi, / Dove pria s'innalzò Bagno reale, / Cangi di Roma in Benefici i Lussi.*

Al fine cosa propone questa fabbrica? Se non è un inganno forse è almeno un artificio: il muro è ridotto ad una quinta senza alcuna funzione, se non quella di muro di recinzione del cortile che già aveva prima. Ma come abbiamo visto, sotto l'iscrizione celebrativa, passato il portale di ingresso sull'attuale via del Viminale, la percezione era quella di entrare all'interno di un'antica Rotonda restaurata, inglobata in una fabbrica per il pubblico beneficio. Altro, quindi, che il *Cangi di Roma in Benefici i Lussi* sventolati da Posterla. Se la cordonata, come abbiamo visto, fosse stata prevista in qualunque altro punto, non avrebbe determinato i problemi che ha dato: ma non si è voluta perdere l'occasione e le opere di restauro delle superfici – come oggi si direbbe – messe in atto sul rudere, insieme all'apertura del portale con il suo artificio e all'apparato propagandistico, hanno consentito di mantenere in essere, teatralmente, l'ambizioso programma iniziale.

Appendice documentaria

PER LA SONTUOSA FABRICA / DE I NUOVI / GRANARI / Eretti nel sito dell'Antiche Terme Diocleziane / per Ordine / Della Santità di N. S. Papa / CLEMENTE XI / CON NOBILE DISEGNO, E SINGOLARE INVENZIONE / DELL'ILLUSTRISSIMO SIGNORE CAVALIERO/ CARLO FONTANA / ODE / DI FRANCESCO POSTERLA ROMANO / DEDICATA ALL' ILLUSTRIS., E REVERENDISS. SIGN. MONSI / FERDINANDO NUZZI PRESIDENTE DELL'ANNONA. / in Roma / MDCCV. /
Nella Nuova Stamperia di Giuseppe Nicola de Martiis.
CON LICENZA (foglio lacunoso)

Terme superbe, & Edifici alteri, / Di Romana Grandezza Avanzi illustri, / Or servite d'inciampo in sù i sentieri / Fatti ludibrio vil di tanti Lustri.
Fra le Moli Tarpee, frà l'Aventine / Cerco i vostri vestigi, e non sò come, / Io non trovo di Voi se non Ruine, / e di Voi non ascolto altro che il Nome.
Giove, Marte, Vulcan più non impetra / Profani Templi al variar degl' Anni, / Cadeste è ver, nè à sublimarvi all'Etra / Riedon sul Trono à dominar Tiranni.
Ma pur, benché sepolti, ò antichi Sassi / Mi costringete ad inarcar le Ciglia, / Intorno à Voi già fermo immoti i passi / Che ogni vostra caduta è meraviglia.
E se il Veglio crudel vi fece guerra, / Ei che il tutto ne abbatte, e ne dissolve, / Pur siete prodigiosi anche sotterra. / Spirate Maestà pur tra la Polve.
Ma qual sovra di Voi Mole Sublime, / TERME fastose, anche col Ciel garreggia ? / Par che tenti oscurar con l'alte cime / Del Portator del dì l'inclita Reggia.
Chì sù i prischi Edifici oggi pretende / Un sollevarne con maggior decoro ? / Chi ad onta degli Augusti oggi ci rende / Opre grandi in idea, grandi in lavoro.
Non più stupori, ò Carmi, ha che mi è noto / Chi à Impresa si gentil volse la Mente; / M'oda il Mondo vicin, m'oda il Remoto, / E adori il nome eccelso, Ei fu CLEMENTE.
Ei sempre acceso da Paterno Amore / Quanto può dare al Gregge suo nè dona, / E à consolar di più Mendici il Cuore / Erge Palaggi alla copiosa Annona.
Roma non teme più che avare, e triste / Sian le Raccolte in frà gl estivi lampi, / Se à conservar le già feconde Ariste / Nell' istessa Città s'aprono i Campi.
Cerere già abbandona in quest'Istante / Della bella Trinacria il lido ameno, / Sù i colli di Quirin drizza le Piante, / Ch' hà più fertile albergo al Tebro in seno.
Da CLEMENTE apprendete ò Grandi ò Regi, / Volgere a prò d'altrui tutti i Consigli; / Questi di quel gran Cuor son veri pregi / Far de' sudditi sui propri i Perigli.
Grazie a Te gran FERNANDO, Onor d' Astrea / Specchio d' alto Saper, Norma del Foro / A Tè che a quella maestosa idea / Desti con la tua Cura almo decoro.
Roma t'offre gl'applausi, e impaziente / Attende il giusto Premio a' tuoi Sudori; / Se ben tu sai con l'elevata Mente / Farti maggior de i meritati Onori.
Gloria al tuo saggio e spiritoso Ingegno / CARLO, che sublimò l' eccelsa Mole, / Per cui ti fai veder Figlio ben degno / Delle Latine, e delle Greche Scuole.
Spira per Tè decoro à parte à parte / L'alto Edificio, e di vedere già parmi / Estatica in mirarlo ancora l'Arte, / Resa immobile Pietra infrà quei Marmi.
Tù col Saper, ch'a ogni Saper prevale / Di Benefica STELLA ai lieti influssi, / Dove pria s'inalzò Bagno Reale, / Cangi di Roma in Benefici i Lussi .
Da un'Opra così illustre a Te ne viene / Fama immortal, che per il Mondo s'ode, / Mentre anche Tù vegliando all'altrui Bene / Scopo ti fai d'ogni ben giusta Lode.
Ah potess'io di quei tuoi Sassi in fronte / Della Clemenza coronata in Terra / Incider l'Opre più sublimi, e conte / Che fan contro l'Oblio perpetua guerra.
L'Arti più belle, ed i più chiari Studi / Da Lei si ben promossi in sul Tarpeo (1) / Carchi di Premio, e non già abietti, e ignudi / Esprimere vorrei quasi un trofeo.
Poscia i prischi Delubri,i Sacri Tempi / Già ridonati al lor primier decoro, (2) / Che ai Grandi sevivan d'illustri Esempi, / E mostreran come s'impiega l'Oro.
Indi i Zelanti Messagger divoti / Da Lei spediti à chiamar'Alme al cielo (3) / Per cui saranno i Popoli Remoti / Pria Figli della Fè, poi del suo Zelo.
Ma folle ove mi guida un van desio, / S'ogni Lode à CLEMENTE anche e molesta, / E perch' han l'Opre sue, per fine Iddio, / Schiva Encomio terren l'Alma modesta.
Or se perdono il basso Stile impetra, / Scusa il canoro ardir, Sacro Pastore, / Che se di Tè non può cantar mia Cetra, / Renderò col tacer fecondo il Cuore.

IL FINE

INDICE

1. Lo Studio di Pittura, Scultura e Architettura da Sua Santità generosamente fatto ogn'anno premiare nel Campidoglio.
2. L'antiche Basiliche e le Chiese dirute per il Tempo, ristorate, e riabellite dalla sua Generosità.
3. I Missionarii spediti in diverse parti per la Conversione degli Infedeli dal suo gran Zelo.

Note

Ringrazio Orante Paris, Stefano Cestra, Caterina Genna per le elaborazioni grafiche e Margherita Fratarcangeli per i preziosi consigli.

1 Per una più dettagliata analisi del granaio posto sulla piazza di Termini sono costretto a rinviare ad alcune mie pubblicazioni le quali hanno tutte origine dagli studi messi in atto per la mia tesi di laurea tenuta nel marzo del 1991, relatore Mario Manieri Elia e correlatore Giovanna Curcio: E. Da Gai, *I «granari dell'Annona»*, «Dimensioni e problemi della ricerca storica», 3, 1991, 2, pp. 185-222; Id., *L'architetto dell'Annona*, in *«In Urbe Architectus». Modelli, disegni, misure: la professione dell'architetto a Roma 1680-1750*, catalogo della mostra (Roma, 1991-1992), a cura di B. Contardi e G. Curcio, Roma 1991, pp. 291-295; Id., *I magazzini del grano in Civitavecchia e l'Annona di Roma*, «Rivista Storica del Lazio», 2, 1994, 2, pp. 157-169 e 182-188 (illustrazioni); Id., *Pubblica utilità, cura delle anime e autorappresentazione: la costruzione dell'Oratorio di S. Isidoro nei granai pontifici alle Terme di Diocleziano*, «Architettura storia e documenti», 1991-1996, pp. 152-174; Id., *Architettura dell'Utile di Urbano VIII: pubblica prosperità e presentazione pubblica*, in *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, atti del convegno (Roma, 2004), a cura di L. Mochi Onori, S. Schütze, F. Solinas, Roma 2007, pp. 547, 562; Id., *Struttura e tipo edilizio dei «granari» dell'Annona di Roma*

(1575-1705), «Mélanges de l'Ecole française de Rome-Italie et Méditerranée» (MEFRIM), 120-2 (2008), pp. 595-606; ID., *Un granaio per scuderia: Valadier nelle Terme di Diocleziano*, in *Dal cavallo alle scuderie. Visioni iconografiche e architettoniche*, atti del convegno (Frascati, 2013), a cura di M. Fratarcangeli, Roma 2014, pp. 21-35; ID., *Il centro annonario pontificio alle Terme di Diocleziano*, in *Le Terme di Diocleziano. La certosa di Santa Maria degli Angeli*, a cura di R. Friggeri e M. Magnani Cianetti, Milano 2014, pp. 314-331.

2 Per un'idea generale della struttura urbana di Roma protrattasi fino al secolo XIV: R. KRAUTHEIMER, *Roma, profilo di una città, 312-1302*, Roma 1981, pp. 383-402.

3 G.C. ARGAN-B. CONTARDI, *Michelangelo architetto*, Milano 1990, p. 303.

4 A.F. CAIOLA, *Santa Maria degli Angeli e dei Martiri da Antonio Lo Duca a Michelangelo e a Vanvitelli. Un riepilogo degli studi*, in *Le terme di diocleziano*, cit., p. 264.

5 ARGAN-CONTARDI, *Michelangelo architetto*, cit. p. 309.

6 J. WASSERMAN, *Ottaviano Mascarino and his drawings in the Accademia Nazionale di S. Luca*, Roma 1966, p. 83; Archivio Accademia Nazionale San Luca, Roma, *Fondo Mascarino*, n. 2367.

7 Si veda in part. nella bibliografia data alla prima nota qui sopra: DA GAI, *Struttura e tipo edilizio dei «granari»*, cit.

8 Per le demolizioni si rinvia a R. PARIBENI, *Le Terme di Diocleziano e il Museo Nazionale Romano*, Roma 1928, pp. 41 ss. Si deve segnalare che anche Sisto V utilizzò un nicchione del recinto termale inglobandolo nel fronte di fabbricati che realizzò sulla piazza di Termini dal lato della sua villa. Il nicchione, con adiacente cordonata fu utilizzata come granaio, che risulta affittato all'Annona nel 1704: Archivio di Stato di Roma, *Presidenza dell'Annona*, n. 1777, 15 sett. 1704. La pianta del granaio ci è nota attraverso quella del *Pianterreno della Stazione provvisoria* di Termini conservata in Archivio di Stato di Roma, *Collezione di Disegni e Piante*, I, cart. B1, n. 317.

9 S. ORTOLANI, *San Bernardo alle Terme e le distrutte chiese di S. Ciriaco e S. Caterina in Thermis*, Roma 1924.

10 Archivio di Stato di Roma, *Notai Segretari e Cancellieri della RCA*, notaio Astolphus Gallopphus, vol. 856, c.369.

11 Archivio di Stato di Roma, *Presidenza dell'Annona*, n. 1454 e qui i saggi citati nella nota n. 2, con ampi riferimenti archivistici e bibliografici.

12 A. BRAHAM-H. HAGER, *Carlo Fontana. The Drawings at Windsor Castle*, London 1977.

13 A. BARGHINI, *Juvarra a Roma, disegni dall'atelier di Carlo Fontana*, Torino 1994, in part. pp. 191-204

14 Nel *corpus* dei disegni fontaniani di Windsor relativi al Granaio si conservano tre piante praticamente identiche di questa versione, oltre a quella indicata nel testo, le nn. 9423 e 9424.

15 H. HAGER, *La crisi statica della cupola di Santa Maria in Vallicella in Roma e i rimedi proposti da Carlo Fontana, Carlo Rainaldi e Mattia de Rossi*, «Commentari», 24, 1973, 4, pp. 300-318.

16 Si fa qui riferimento ai tre piani canonici dei granai: «granaro terreno», «granaro di mezzo» e «granaro di cima»; cfr. DA GAI, *Struttura e tipo edilizio dei «granari»*, cit., pp. 600-606.

17 Cfr., tra quelli indicati nella nota 1, *Architettura dell'Utile di Urbano VIII: pubblica prosperità e presentazione pubblica*, cit.

18 Moltissima, naturalmente, la bibliografia sulla politica culturale di Clemente XI e un quadro generale è rappresentato dai saggi contenuti nel volume *Papa Albani e le arti a Urbino e a Roma 1700-1721*, catalogo della mostra (Urbino, 2001-2002), a cura di G. Cucco, Venezia 2001.

19 A. EMILIANI, *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi stati italiani, 1571-1860*, Bologna 1996, pp. 61-69.

20 Il *corpus* dei disegni di Carlo Fontana conservati a Windsor Castle, nel quale si alternano, alle nuove opere pubbliche e di carattere sacro anche i restauri delle antiche chiese, è certamente rappresentativo di quanto affermato, almeno per la parte architettonica.

21 H.A. MILLON, *Filippo Juvarra. Drawings from the roman period 1704-1714*, Roma 1984, pp. 70 e ss.; 219 e ss.

22 I disegni per l'apparato del portale sono i seguenti: nn. 9434, 9435, 9436, 9437, 9439 e 9440. Per l'iscrizione vedi, anche, V. Forcella, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edificii di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri*, Roma 1879, n. 374, p. 186.

23 F. BORTOLOTTI, *La medaglia annuale dei Romani Pontefici da Paolo V a Paolo VI, 1605-1967*, Rimini 1967.

24 Su questo argomento è particolarmente illuminante il saggio di G. CURCIO, *La città e le Case nel XVIII Secolo*, in *L'Angelo e la Città*, catalogo della mostra (Roma, 1988), Roma 1988, II, in part. pp. 19-26.

25 Le dizioni, «Rotonda, Mausoleo, Torrione», qui di volta in volta utilizzate sono tutte tratte dai documenti e dai disegni e mi pare interessante utilizzarle, variandole di volta in volta come risulta appunto dagli stessi documenti.

26 I disegni sono i nn. 9442 e 9444 di Windsor e il n. 25r del volume della *Bibliothèque du Ministère de la Guerre* (g.b. 25) di Vincennes; per quest'ultimo si veda cfr. BARGHINI, *Juvarra a Roma,* cit., scheda 25r e p. 113.

27 Cfr. Archivio di Stato di Roma, *Presidenza dell'Annona*, n. 1454, Terzo conto dei lavori di muro delli mastri Giuseppe Fontana e Gio Batta Ingani (dal 1 ottobre a tutto il 19 novembre 1705).

28 I disegni di sviluppo in pianta della cordonata sono i nn. 9428, 9429 e 9430 di Windsor; della sezione della cordonata sono conservati tre copie quasi identiche, due a Windsor nn. 9431 e 9432 e una nel volume di Vincennes al foglio 51r; cfr. BARGHINI, *Juvarra a Roma,* cit. p. 123; si deve qui segnalare che le sezioni sono tuttavia riferite alla versione definitiva della cordonata come riscontrabile dall'attenta analisi dello sviluppo delle rampe, dai conti della fabbrica e da quanto rappresentato in avanti nel saggio.

29 Nel disegno n. 9432 è riportato l'interessante metodo di costruzione grafica delle pendenze per le cordonate nelle quali si leggono chiaramente le inclinazioni canoniche per una «loggia», per una «Armaria» e quella per i «Granari», la minore di tutte.

30 Cfr. le note sulla «Pianta delli fondamenti della scala de granari a Termine» n. 9428 e quella del n. 9429 di Windsor Castle.

31 Le citazioni che seguono sono tratte dal conto dei lavori di muratura: Archivio di Stato di Roma, *Presidenza dell'Annona*, n. 1454.

32 Il testo dell'iscrizione ancora presente sopra al portale sulla rotonda termale, sebbene illeggibile a causa del degrado, è il seguente: THERMARVM DIOCLETIANARVM . AEVO SVPERSTES MONUMENTVM . NE QVID VETERI MAGNITVDINE . NOVA VRBIS AEDIFICIA ABOLERET . CLEMENS XI PONT MAX . HORREIS A SE CONSTRUCTIS . FVLCIRI CVRAVIT . ANNO SAL MDCC PONTIFIC. Cfr. FORCELLA, *Iscrizioni delle chiese*, cit., n. 375, p. 186.

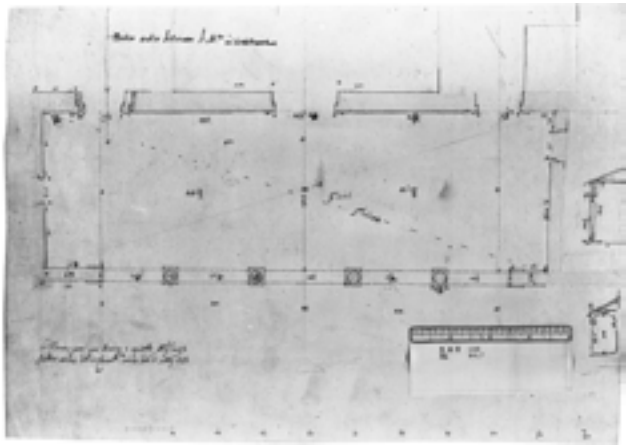
33 G. BONACCORSO, *L'architetto e le collaborazioni letterarie: Carlo Fontana, Francesco Posterla e Carlo Vespignani*, in *Studi sui Fontana. Una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco*, a cura di M. Fagiolo e G. Bonaccorso, Roma 2008, pp. 141-170.

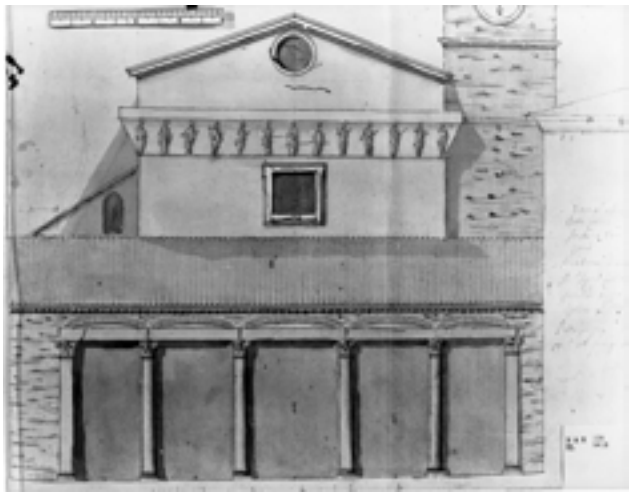
Particolarità e "incongruenze" del portico settecentesco di Santa Maria in Trastevere

Maria Vitiello

Il portico che attualmente contraddistingue la basilica romana di Santa Maria in Trastevere é un'opera voluta da papa Clemente XI. Egli non appena salito al soglio pontificio incarica Carlo Fontana di redigere un nuovo fronte per la chiesa trasteverina e con quest'opera sembra dare materialmente avvio alla campagna di interventi per la cura della città e la salvaguardia del patrimonio artistico e archeologico romano, fornendo l'esempio per nuove ed auspicate "riparazioni" all'antico (fig. 1). Le ragioni di quest'azione repentina promossa dal pontefice per la cura della basilica trovano vigore nella politica di tutela che egli inaugura presso lo Stato Pontificio, ma sono legate anche alle condizioni di degrado nelle quali oggettivamente versava la fabbrica in quegli anni[1]. L'attività progettuale ordinata da Carlo Fontana per l'impostazione del nuovo fronte è preceduta da un attento esame delle strutture architettoniche esistenti. Egli si sofferma a misurare dettagliatamente la compagine edilizia e ogni elemento è minuziosamente analizzato nella qualità dimensionale e descritto graficamente. La valutazione accurata della preesistenza che ci è pervenuta sotto forma di schizzi, annotazioni e rilievi, in pianta, in elevato e in sezione, consente di ricomporre caratteri assunti dalla struttura nella sua conformazione innocenziana, ma soprattutto evidenzia il bisogno dell'architetto di comprendere la logica costruttiva dell'edificio sul quale ha la necessità di intervenire con la ricostruzione dell'avancorpo (fig. 2). Egli perviene alla conoscenza del testo architettonico in tutte le sue particolarità attraverso la lettura del dato formale, che gli consente di decifrare i principi strutturali e formativi che legano i diversi elementi della costruzione, oltre che alla precisa definizione della consistenza fisica della realtà fattuale. Dalle numerose elaborazioni grafiche che ci sono pervenute è possibile, infatti, individuare l'indicazione dello sviluppo in verticale dei piedritti, l'altezza complessiva dell'ordine fino all'attacco con il sistema di copertura, lo schema strutturale delle capriate (segnato in un piccolo schema della sezione dell'avancorpo). È annotato anche l'avvallamento del terreno in corrispondenza dell'apertura centrale e vi è una registrazione precisa delle dimensioni delle colonne, delle basi, dei capitelli, degli intercolumni oltre che dell'esatta geometria degli elementi

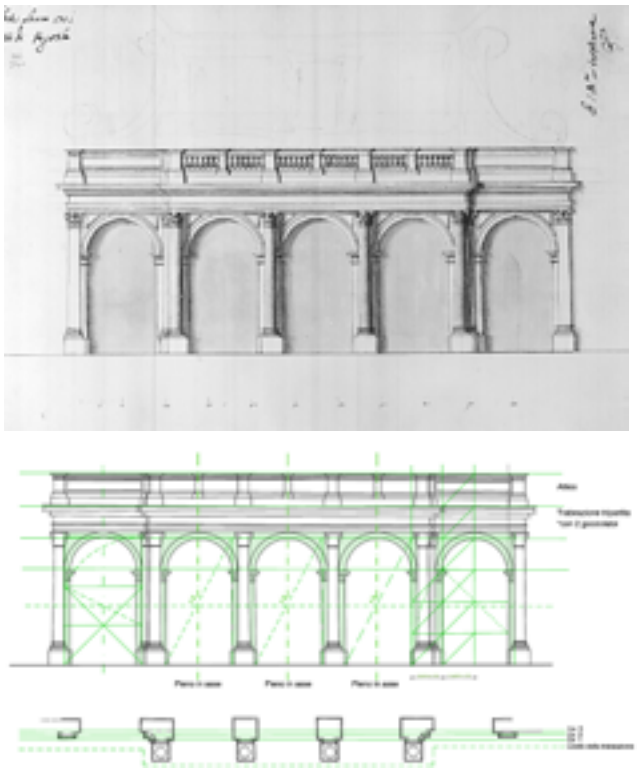
In basso: 1. *C. Fontana, facciata di Santa Maria in Trastevere (1701-1702).* A destra, dall'alto: 2. *C. Fontana, Rilievo del fronte medievale di Santa Maria in Trastevere, 1701, Windsor Castle, Royal Collection, Pre-RL, 9417.* 3. *C. Fontana, Rilievo planimetrico del portico medievale di Santa Maria in Trastevere, 1701, Windsor Castle, Royal Collection, Pre-RL, 9418.*





4. *G.B. Falda,* Piazza di Santa Maria in Trastevere ampliata da N.S. papa Alessandro VII, *in* Nuovo Teatro delle fabbriche, et edificii, in prospettiva di Roma moderna sotto il felice pontificato di N.S. Alessandro VII, *De Rossi,1669.*

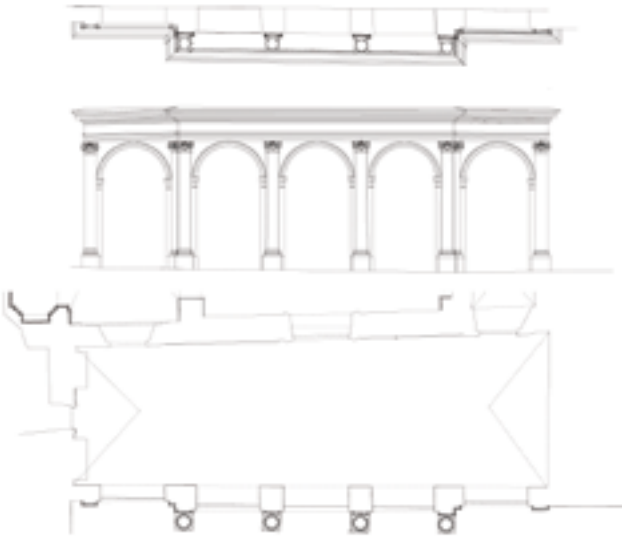
murari dei quali sono evidenziate talune incongruità, come l'apertura non in asse dell'ingresso laterale sinistro o il maggior dimensionamento dell'ala sinistra del portico[2] (fig. 3). Inoltre è interessante osservare come manchi completamente la definizione decorativa della trabeazione, che nei disegni è raffigurata con le sole piattabande (segno evidente dell'interesse per l'apparato costruttivo della fabbrica originaria), mentre da taluni rilievi seicenteschi, oltre che dalla descrizione contenuta nella relazione che l'architetto redige a seguito delle scelte progettuali, la stessa sembra ancora conservare i caratteri di una cornice a modiglioni[3] (fig. 4). Nel ragguaglio che accompagna il nuovo progetto, infatti, la struttura dell'avancorpo esistente è descritta con la presenza di un partito architettonico architravato composto da colonne granitiche «con basi in terra», al di sopra delle quali s'impostavano capitelli «di varia forma e di goffa maniera» sormontati da «alcuni pezzi di marmo, avanzo di frammenti dell'antichi edifici, di pessimo disegno e di varie forme, che facevano l'offizio d'architrave»[4]. La presenza di questa particolare articolazione dell'ordine architettonico costituisce un importante elemento di continuità tra la definizione del partito architettonico interno alla basilica e la caratterizzazione del suo fronte verso la città; un legame espresso non solo attraverso i rapporti formali strettamente decorativi della cornice, ma anche dalle cadenze spaziali e dalle destinazioni funzionali. L'articolazione degradante dei cinque intercolumni, infatti, determina sia una modulazione chiaroscurale, e quindi una tensione dell'edificio verso l'elemento centrale della composizione, sia la generazione di una sorta di osmosi per la quale è possibile leggere dall'esterno la cadenza ritmica degli interni dell'edificio e ciò rappresenta l'esito figurativo proprio di un'interpolazione fra la dimensione urbana e quella propriamente architettonica della chiesa. Questo carattere di reciprocità tra l'edificio e la spazialità ad esso antistante costituisce un legame che rimane sempre vivo nel corso dei secoli; un tratto distintivo che andrà ad influire sia sulle scelte inerenti l'organizzazione della piazza, sia su quelle riguardanti il corpo strutturale dell'edificio; una particolarità compresa e rispettata nella progettazione settecentesca seguita da Carlo Fontana. È la mattina del 27 giugno 1701 quando con la demolizione dell'esistente si avvia il cantiere per la realizzazione del nuovo portico. Francesco Valesio nel suo *Diario* a racconta questo avvenimento: «[Giugno 1701], Lunedì 27. Si è in questa mattina dato principio alla fabbrica del portico di S. Maria in Trastevere con la demolizione del vecchio e questa sarà la prima fabbrica che fa sua beatitudine, che, dopo aver veduti molti disegni, si è appresa ad uno del Cavalier Fontana, quale è di mediocre spesa»[5]. L'evento, dunque, come si evince dalla cronaca, è preceduto da un'intensa attività progettuale che è documentata da numerosi studi e elaborazioni grafiche prodotte da Carlo Fontana, le quali restituiscono l'attenta disamina e la predisposizione di molte variabili compositive allestite dall'architetto con l'obiettivo di pervenire con maggiore coscienza e condivisione con il committente, alla precisazione dei tipi decorativi e strutturali più adeguati da dare alla nuova formulazione architettonica. Il tema della facciata che è sperimentato all'interno delle numerose proposte progettuali pensate dall'architetto, appare molto lontano dai modelli a fronte unitario ampiamente forniti dalle esperienze di epoca tardo-cinquecentesca e barocca. Al nuovo corpo, infatti, non sembra essere richiesto di divenire una struttura fragrante di modernità, bensì un impianto capace di rispondere correttamente alla ricomposizione delle esigenze figurative dell'esistente, con il quale è ricercato un dialogo stretto e una piena integrazione fra le parti. La soluzione compositiva, di conseguenza, si muove esclusivamente all'interno di una progressiva semplificazione delle forme e nel solco di un impianto che contempli la possibilità proseguire con le nuove architetture l'impostazione originaria del fronte, configurandosi come una scelta "conservativa" orientata verso il mantenimento delle configurazioni tipologiche e degli elementi decorativi medievali che contraddistinguono e danno valore alla preesistenza. Tale opzione conduce Carlo Fontana verso una progettazione densa di tutte quelle problematicità che ineriscono la connessione tra i due registri della facciata: quello inferiore del portico e quello superiore del coronamento; difficoltà che riguardano sia il corretto proporzionamento tra i diversi ordini, ovvero la determinazione dello sviluppo in altezza del portico rispetto alla dimensione dell'intero fronte, sia nei giusti rapporti di visibilità che la chiesa deve avere all'interno del contesto urbano. Le ragioni di questa predilezione per un modello che comporta il mantenimento dello slittamento del profilo della facciata ai fini della conservazione dei mosaici presenti nel guscio di coronamento, preferenza che implica un'elaborazione progettuale più imbrigliata e per questo più complessa e meno rispondente ai canoni figurativi del tempo, non sembra si possano riferire all'architetto, bensì alla committenza. Ciò lo rivela proprio Fontana nella relazione, già menzionata, che accompagna la stesura finale del progetto per il nuovo portico. Nel testo è possibile leggere un richiamo importante e chiaro ai vincoli imposti alla progettazione sia dalle



Dall'alto: 5. *C. Fontana, Progetto del portico di Santa Maria in Trastevere, prospetto, 1701, Lipsia, Museum der Bildenden Künste, Bd.26.S.72.* 6. *Elaborazioni grafiche sul medesimo disegno di progetto di C. Fontana per il portico di Santa Maria in Trastevere.*

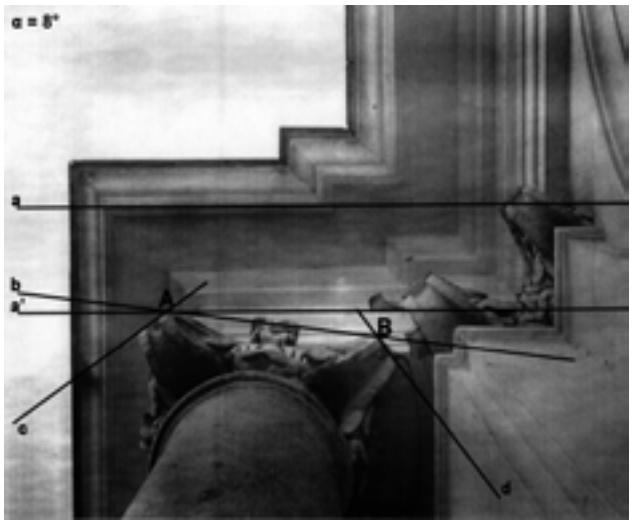
irregolarità geometrico-dimensionali rilevate sull'esistente, «[…] la Chiesa e il portico, con il pessimo contorno della facciata con infinite irregolarità nelle misure […]», sia dalle esigenze rappresentate dal pontefice, «[…] con lasciare illesi quei musaici con precetto della poca spesa […]»[6]. In sostanza, come egli stesso precisa, l'impaginazione della nuova facciata per la basilica trasteverina costituisce il frutto del bilanciamento dei molti limiti posti alla progettazione dal committente: ci sono quelli relativi ai costi, che dovevano essere contenuti, e soprattutto quelli connessi al bisogno di conservare e celebrare, con l'aggiunta del nuovo, le decorazioni musive medievali. La salvaguardia delle quali esprime non solo un'importante forma di culto devozionale per l'iconografia mariana, quanto la volontà di perpetuare il fasto di uno spiritualismo antico che ha reso magnificenza alla Chiesa Cattolica alla quale il pontefice all'interno del suo programma pastorale e culturale vuole fare esplicito richiamo. Tuttavia, all'interno della vicenda costruttiva del portico settecentesco non può essere del tutto tralasciato l'aspetto inerente il ridotto impatto economico derivante dal mantenimento dell'impostazione tipologica della facciata spezzata. Questa soluzione, infatti, pur nell'ambito di un aggiornamento figurativo del fronte, consente la riedificazione del solo avancorpo e non il rifacimento dell'intero fronte, permettendo un risparmio considerevole sui costi generali del restauro. La necessità di un intervento sobrio è in una qualche misura ribadita anche dal chirografo del 14 ottobre 1701, con il quale il Clemente XI autorizza il reimpiego di una parte del materiale proveniente dallo smantellamento del campanili di San Pietro all'interno della fabbrica trasteverina. Nel testo si legge l'ordine di: «Far consegnare senza verun pagamento a Giovanni Antonio Tedeschi, capo mastro scalpellino, n° 21 pezzi di travertino lavorato, riposto in maggiore quantità nel voltone della basilica di S. Pietro da 50 e più anni sono, in occasione che fu tralasciato l'opera del campanile per la costruzione del quale eran destinate, i quali devono servire per la fabbrica del portico di S. Maria in Trastevere, ordinata da detto pontefice»[7]. Non è facile asserire quanti e quali elementi dei «21 pezzi di travertino lavorato» provenienti dai cantieri berniniani possano essere stati davvero impiegati nella fabbrica di Santa Maria. In questa generica descrizione si può ravvisare tanto l'indicazione di lastre, quanto quella dei balaustrini o delle cimase o di altri componenti l'ordine architettonico del fronte. Senz'altro, però, sono da escludere i capitelli ionici posti e le 4 colonne granitiche, le quali provengono dalla struttura originaria dell'avancorpo e si configurano come la continuità figurativa nel reimpiego dei materiali della struttura medievale[8]. Ad un anno dall'avvio del cantiere, nel 1702, l'opera è già finita[9]. La nuova architettura si propone alla città con un'impaginazione complessiva di una certa semplicità. Espunti i tratti più convulsi presenti in talune proposte legate ad una tettonica compositiva inutilmente artificiosa (Museum der bildenden Künste, Leipzig, Bd.26. S. 70; Bd.26. S. 69), e abbandonata, in parallelo, l'eccessiva elementarità di altre formulazioni (Museum der bildenden Künste, Leipzig, Bd.26. S. 71; Bd.26. S. 72), nella soluzione finale sembra essere recuperata una definizione maggiormente sensibile ai caratteri propri delle preesistenze (fig. 5).

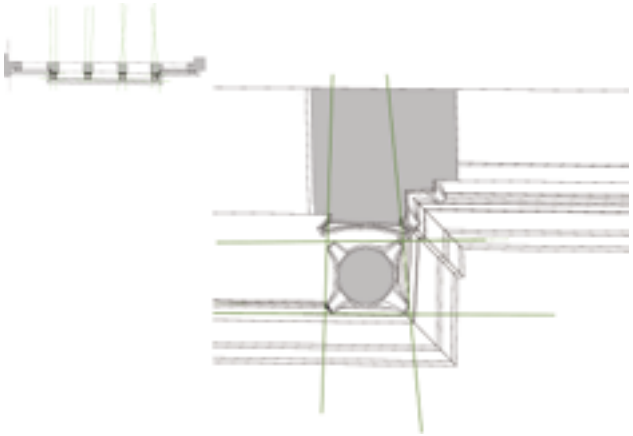
Nell'impaginazione generale dell'avancorpo, quindi, è possibile distinguere tre livelli strutturali, che sono anche funzionali e percettivi: vi è quello degli archi d'ingresso, che connettono percettivamente le nuove architetture ai volumi laterali, quello relativo alle paraste che definiscono l'aggetto del corpo centrale, infine quello delle colonne che offrono spessore chiaroscurale all'insieme; mentre l'interconnessione tra tali livelli è regolata funzionalmente dalle cinque archeggiature dimensionalmente identiche (fig. 6). Nonostante la presenza di un apparato scultoreo sistemato *en plain air* sulla balaustra che corona il prospetto la facciata, si propone nell'invaso urbano della piazza senza troppo slancio e con una certa anonimità. Questa anche se osservata dall'ottica del funzionalismo e della semplificazione formale, che rappresenta un momento vitale nella formatività dell'architetto, non offre elementi strutturali nuovi tali da poter ribaltare quel giudizio di convenzionalità e di inespressività accademica che pesa, in generale, su tutta l'architettura di Carlo Fontana[10]. Per comprendere l'originalità estetica del nuovo portico è necessario distaccarsi dai canoni comunemente adottati per le sue architetture e cominciare ad osservare questa particolare esperienza progettuale secondo nuove modalità, ripartendo cioè dalla lettura diret-



7. Santa Maria in Trastevere, Stralcio del rilievo effettuato sulla consistenza attuale del portico. Disegno dell'autrice.

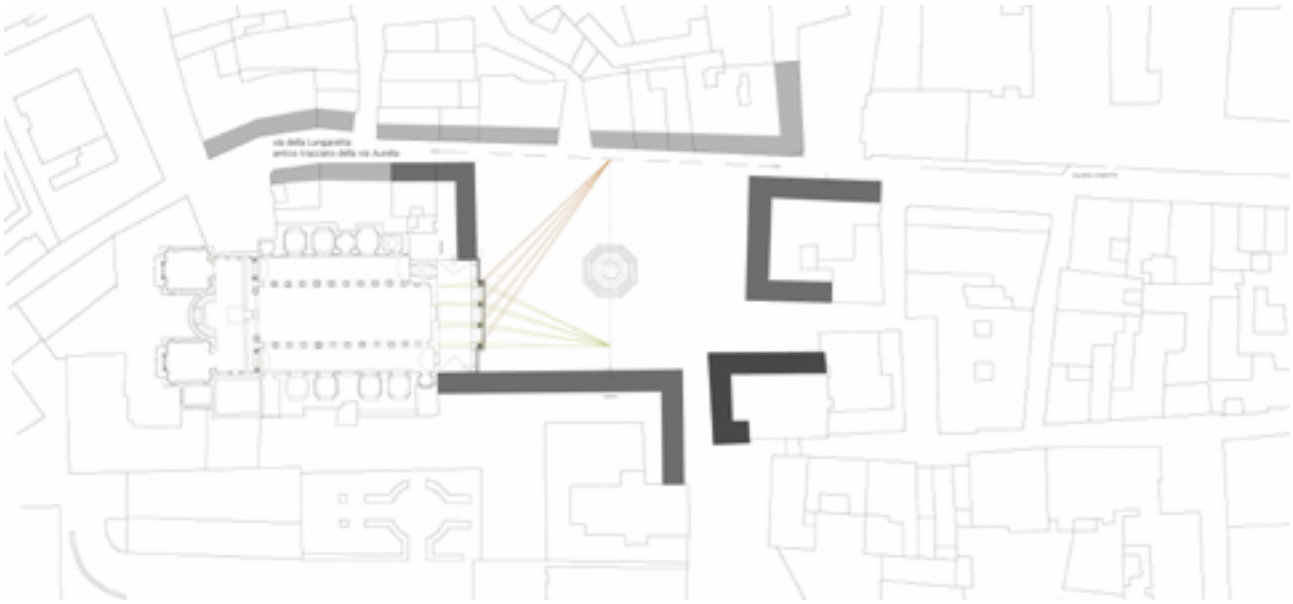
ta del monumento. Il rilievo attento del portico, unitamente a quello degli edifici che concorrono a determinare le quinte urbane della piazza, ha, infatti, messo in luce numerose particolarità dell'opera del Fontana. In questa la convenzionalità geometrica è solo apparente e costituisce la simulazione di una regola universalmente accettata, ma negata nella definizione del singolo dettaglio. Analizzando la composizione, difatti, è stato possibile individuare numerose anomalie, strani espedienti e accomodamenti formali che fanno sì che anche lo schema simmetrico dell'impianto architettonico generale diventi solo un'apparenza. Tali elementi, che possono essere definiti come delle vere e proprie irregolarità della configurazione del portico, alla luce delle analisi fino ad ora condotte sul monumento si possono ritenere non dei meri e dozzinali errori accorsi nella realizzazione dell'opera, bensì il frutto sia di una chiara volontà figurativa, sia di una costruzione geometrica piuttosto complessa giocata in modo da giungere a costituire un reticolo molto intricato di legami dimensionali e prospettico-spaziali tra l'architettura e il suo contesto urbano. «[…] usassimo molti ripieghi nella disposizione per occultare all'occhio quell'errori primieri […]»[11] scrive Carlo Fontana nella sua relazione più volte menzionata. È possibile allora credere che questa testimonianza rappresenti il filo conduttore intorno al quale deve essere affrontata la lettura del portico di Santa Maria in Trastevere, affinché la negatività del giudizio che la critica fino ad oggi ha riconosciuto per quest'opera possa essere finalmente superata. Ricostruire la trama che regola le molteplici variazioni geometriche rilevate nell'avancorpo settecentesco necessita innanzitutto la ponderazione delle rispettive consistenze, poi la comprensione dei legami di interdipendenza, perché la ricomposizione della sequenza delle modificazioni indotte nella regola serve a comprenderne la reale valenza formativa delle stesse. Prestando uno sguardo rapido all'architettura emerge con immediatezza che la relazione instaurata dal portico con la costruzione preesistente è stabilita sul sistema a simmetria bilaterale che il nuovo corpo o stabilisce con la chiesa, poiché il suo asse di simmetria è coincidente, a non tener conto delle irregolarità, con quello dell'intero organismo chiesastico. A questa prima relazione, immediatamente evidente e tutto sommato prevedibile, se ne possono aggiungere altre meno comprensibili con immediatezza pure se possono essere ugualmente esprimibili come vincoli geometrici semplici. Tali legami sono riferibili all'impianto architettonico nel suo insieme, letto sia in pianta sia in alzato, e concernono lo stretto rapporto geometrico e percettivo che il nuovo portico instaura con le preesistenze. Data la complessità dello studio è sembrato opportuno procedere con la scomposizione e l'analisi d'ogni singola "infrazione" riscontrata (fig. 7). Esaminando attentamente lo sviluppo della trabeazione si sono potute accertare diverse stranezze. Questa, in effetti, è caratterizzata da moti di rotazione presenti sia sul piano orizzontale, sia su quello verticale. Innanzitutto è da evidenziare il disallineamento tra i segmenti che la compongono. La sezione corrispondente alle tre arcate centrali del portico, infatti, non mostra un andamento parallelo allo sviluppo della canonica, ma non appare nemmeno allineata con il fronte antico della chiesa, ma esibisce invece una sensibile rotazione che consiste in un movimento relativo quantificabile in una rotazione rispetto al piano di fondo di circa due gradi in direzione del Palazzo di San Callisto. I due segmenti posti in corrispondenza della prima e dell'ultima parasta, invece, sono contrassegnati da una rotazione sul piano verticale che determina un'inclinazione piuttosto marcata. Questa sembra essere dovuta al minore sviluppo in altezza delle paraste terminali, più basse di circa dieci centimetri rispetto a quelle che definiscono il partito architettonico dell'avancorpo. Per la definizione formale dei capitelli ionici a quattro facce posti al di sopra delle colonne di granito provenienti dallo smantellamento del portico innocenziano Carlo Fontana propone delle soluzioni insolite. L'analisi di tali elementi ha consentito di precisare gli schemi geometrici intorno ai quali i capitelli sono formati o, che dir si voglia, deformati. Ognuno di questi, infatti, è impostato su un abaco non quadrato, bensì trapezoidale sempre diverso e sembra che la forma legittima sia stata prima regolarmente definita, poi sottoposta ad una distorsione. Il procedimento impiegato potrebbe essere quello descritto da Juan Caramuel de Lobkowitz nel suo trattato *L'Architettura Civil Recta y Obliqua,* dove sono indicate con precisione le regole per piegare i capitelli *recti* in *obliqui*, adatti, cioè ad un'architettura posta non su una superficie retta, ma curvata[12]. Eppure la deformazione imposta dall'architetto alla matrice regolare dell'abaco non è univoca, nel senso che le distorsioni indotte producono delle forme sempre diverse alle quali è difficile trovare un univoco processo geometrico di alterazione che sia interno all'intero sistema (figg. 8-9). Così, se nel capitello posto all'estremità nord dell'avancorpo l'effetto manipolatorio del modulo ortogonale appare con





Dall'alto: 8. *Santa Maria in Trastevere, Particolare del capitello d'angolo.* 9. *Santa Maria in Trastevere, Particolare del capitello d'angolo. Rilievo. Disegno dell'autrice.*

maggiore evidenza, poiché alla voluta ionica esterna è dato un particolare sviluppo, una simile anomalia geometrica trova ragioni nell'antichità, dove sono diffusamente applicate le correzioni ottiche suggerite da Vitruvio, non è possibile individuare una spiegazione altrettanto razionale e circoscritta anche per gli altri esemplari. Neanche l'apparente omogeneità delle forme, raggruppabili due a due – il quarto ed il secondo capitello sono caratterizzati dall'avere una deformazione asimmetrica, mentre il primo ed il terzo hanno una deformazione tendenzialmente simmetrica – riesce ad aprire la strada per una possibile interpretazione globale[13]. Per valutare con correttezza questo genere di architetture ricche di molteplici infrazioni alla regola, vuole dire comprendere le scelte che ne sono alla base e quindi ampliare i riferimenti formali, andando oltre il disegno del portico e leggendo l'architettura rispetto al contesto urbano all'interno del quale è inserita. Che le ambiguità descritte rappresentino l'esito di relazioni volute, quindi l'indizio di nessi consapevolmente costruiti non deve apparire pletorica, poiché Carlo Fontana è cresciuto professionalmente in un'epoca in cui le raffinatezze formali costituiscono un *modus operandi* e il relativismo prospettico è salutato come un atto autorizzativo alla deroga dei rigidi canoni rinascimentali imposti agli ordini architettonici, i quali, al bisogno, possono essere deformati o distorti in coerenza con uno schema di riferimento più ampio. Questa convinzione induce una buona parte della cultura architettonica barocca ad ideare proprio uno spazio urbano che potremmo definire "obliquo", ovvero arricchito di nuove sensibilità e conoscenze prospettico-matematiche che si applicano alla nota *scaenographia* vitruviana conducendola verso inaspettati aggiornamenti[14]. È proprio sullo sfondo di questo clima culturale che è necessario ricominciare a leggere l'architettura del portico settecentesco di Santa Maria in Trastevere. L'analisi attenta della preesistenza architettonica effettuata dall'architetto prima di iniziare la progettazione della nuova struttura ha rivelato una serie di irregolarità che nell'impianto planimetro del nuovo avancorpo hanno dovuto trovare una compensazione. Le singolarità relative alla chiesa, però, non si esauriscono nell'atipicità della struttura edilizia, ma si ritrovano anche nell'invaso urbano rispetto al quale la basilica non riesce a stabilire un rapporto di viva contrapposizione. Questa, infatti, risulta chiusa in un angolo della piazza, schiacciata dagli imponenti volumi del Palazzo di San Callisto e della Canonica, bloccata visivamente dalla posizione della fontana che funge da perno intorno alla quale si svolgono tutti i possibili percorsi di conoscenza dell'invaso della piazza. Tale collocazione effettivamente svantaggiosa della chiesa diventa per Carlo Fontana un pretesto per accentuare proprio il salto di scala esistente fra le componenti dell'architettura e quelle della città, stringendo un legame tra la nuova facciata e la piazza, facendone un vero e proprio "teatro". L'architetto, che nella progettazione del portico doveva necessariamente confrontarsi con questi due aspetti psico-percettivi, sembra risolvere il problema delle forme impiegando gli strumenti propri della visione prospettica interpretata in senso altamente scenografico. Ovviamente, parlando di prospettiva ogni possibile riflessione, generalmente, confluisce verso il concetto di costruzione "legittima" rivelato nel Rinascimento, ma il barocco è il tempo in cui grazie all'opera di personaggi come Descartes (1596-1650), Desargues (1593-1662), Galileo (1564-1642), Pascal (1623-1662) nascono le premesse teoriche ed operative per lo sviluppo di molte discipline scientifiche, tra queste anche la geometria si avvia al raggiungimento di nuovi traguardi. In particolare l'introduzione da parte di Keplero (1571-1631) del concetto di infinito costituisce l'inizio di un processo che, nel corso di due secoli, porta alla rimodulazione dello spazio euclideo, pervenendo alla codificazione delle qualità proiettive della visione. È proprio in questo ambito che si affina gradualmente la pratica pittorica che immagina le forme nel loro processo di trasformazione e tende a creare effetti illusionistici, conducendo ad una concreta maturazione «[…] la riflessione sul tema della corrispondenza tra figure, tra spazio finito e spazio infinito, che, prima ancora di trovare espressione scientifica nella definizione di



10. *Piazza Santa Maria in Trastevere. Rilievo della piazza e studio dei canali percettivi del portico. Disegno dell'autrice.*

omologia, stimolerà una fervida sperimentazione sulle forme e i tracciati regolatori dell'architettura, immaginata o costruita»[15]. Allora le anomalie del portico trasteverino possono essere inquadrate proprio all'interno di delle ricerche seicentesche sviluppate intorno alla scenotecnica, quindi, lette alla luce di un sapere scientifico per il quale l'«equivalenza architettonica non significa necessariamente somiglianza fisica»[16]. I presupposti dai quali è necessario avviare una nuova interpretazione del portico, si devono, dunque, spostare all'interno della considerazione dello «spazio psico-fisiologico» al quale è in una certa misura legato anche il concetto di "spazio obliquo", analogo a quello di "prospettiva obliqua", che implica l'abbandono dell'ortogonalità della visione così come è esemplificata nella costruzione "legittima" rinascimentale[17]. Gli sviluppi della ricerca geometrica e matematica in epoca barocca conducono verso una nuova consapevolezza e una capacità di controllo dello spazio concreto della città di ingannare l'occhio dell'osservatore, promuovendo nuove strategie percettive o correggendo quelle esistenti. Si assiste, cioè, ad una sublimazione di un'idea già praticata nella pittura, ma che viene sperimentata nella concretezza dell'architettura, per generare degli spazi effettivamente costruiti "in prospettiva", nei quali le variazioni formali e dimensionali sono determinate dalla posizione dell'occhio dell'osservatore. La struttura di questo processo de formativo si basa sul concetto di "campo visivo" che progressivamente si va a sostituire a quello di "centro visivo", che corrisponde graficamente alla proiezione delle immagini non sul piano di quadro, bensì su una superficie concava (in quanto è il nostro occhio a percepirle come delle curve). Se nel passato recente la curvatura dell'immagine visiva è stata osservata da psicologi, da matematici e ripresa nel Cinquecento da trattatisti come Albrecht Dürer o Sebastiano Serlio, per l'antichità classica tali deformazioni rappresentavano argomenti del tutto inequivocabili. Tutte le particolarità dell'architettura antica sono dovute alle cosiddette "correzioni ottiche" nate da riflessioni intorno alla differenza fra realtà oggettuale e realtà percepita, e si fa qui riferimento alla curvatura delle colonne imposta dall'entasi, alla curvatura imposta allo stilobate, a tutti quegli accorgimenti formali descritti anche da Vitruvio, i quali trovano fondamento nella configurazione sferica del campo visivo. Se si comincia ad osservare il fronte di Santa Maria in Trastevere secondo i principi della prospettiva *naturalis*, «[…] in cui le grandezze visive non sono determinate dalle distanze, bensì dagli angoli visivi […]»[18], si può verificare che la definizione progettuale elaborata da Carlo Fontana per il nuovo fronte di Santa Maria in Trastevere parta proprio dal concetto di "obliquità" che coinvolge lo spazio costruito, divenendo un vero e proprio strumento di definizione del progetto architettonico. Se proviamo a proiettare i capitelli ionici su alcuni punti scelti intorno alle direttrici di percezione del portico, infatti, è possibile verificare che gli angoli definiti dalle rette proiettanti i due vertici del trapezio entro il quale può essere inscritto il capitello sono tutti uguali. Vale a dire che mentre i segmenti derivanti dalla proiezione piana sono diversi, i segmenti derivanti dalla proiezione sferica sono uguali, quindi i lati dei capitelli che dimensionalmente sono diversi uno dall'altro, nella realtà visiva sono uguali. Questa relazione si è potuta verificare su entrambe le direzioni di avvicinamento al portico; ma, mentre lungo l'asse visivo disegnato dalla via Lungaretta questa condizione si verifica solo dopo aver oltrepassato la fontana (nel momento in cui, cioè, si può percepire il portico nella sua interezza e in un modo più ravvicinato), lungo l'asse visivo determinato dal percorso derivante da via di San Callisto, questa circostanza si è verificata sempre (fig. 10). Ovviamente, rispetto ai due

canali percettivi cambiano i lati di riferimento dei capitelli, che siano quelli laterali o frontali a seconda della prevalenza di veduta. Alla luce dei principi della prospettiva *naturalis*, si potrebbe trovare una giustificazione anche allo slittamento osservato nel rilievo dei piedistalli. Il progressivo avanzamento del piedistallo rispetto ad una retta di riferimento, consente, infatti, di compensare la percezione arcuata delle orizzontali. Il mantenimento del parallelismo della base al piano di rotazione della trabeazione, rappresenta un successivo, ulteriore aggiustamento della forma, che per non contrastare audacemente con il piano visivo di riferimento dell'ordine architettonico, ne segue l'andamento. Anche la rotazione impressa alla trabeazione risponde alle problematiche proprie della percezione sferica delle superfici piane. La particolarità del caso in esame comporta che le deformazioni geometriche rilevate pur trovando fondamento nello stesso principio sono impiegate in modo diverso. Mentre per i capitelli i due aspetti della percezione del portico convivono generando delle forme fuori dal comune, nella conformazione dei piedistalli e della trabeazione l'architetto ha frazionato il problema. Da una parte ha considerando per i piedistalli una percezione prevalentemente tangenziale compensata dallo slittamento delle basi, dall'altra per la trabeazione ha valutato una percezione prevalentemente frontale. Il movimento impresso alla struttura in aggetto, inoltre, compensa il restringimento del canale visivo imposto al percorso dalla fontana e geometricamente definito da un asse parallelo al fronte del Palazzo di San Callisto. Anche in relazione a possibili interpretazioni dei caratteri analizzati per gli alzati, si deve fare ancora una volta riferimento sia alle condizioni preesistenti il nuovo portico del Fontana, sia ad aggiustamenti delle forme in senso percettivo. L'attenzione, dunque, deve essere richiamata sulla particolare condizione del terreno in prossimità del portico. Dalle misure riportate nei rilievi di Carlo Fontana, infatti, si può notare un avvallamento del piano di calpestio in corrispondenza dell'interasse centrale. Questa particolare condizione avrebbe generato un'impressione visiva che avrebbe ulteriormente sminuito un prospetto già poco sviluppato in altezza. L'espediente di porre i piani di raccordo dell'avancorpo in diagonale avrebbe dovuto compensare il *minus* prospettico ai danni della facciata indotto dall'avvallamento del terreno. L'artificio prospettico è facile da svelare, due pareti divergenti fanno apparire gli oggetti più vicini, quindi più grandi; ma non si tratta solo di questo. L'andamento divergente della trabeazione conferisce al profilo dell'architettura, ancora una volta, una conformazione curvilinea; è la teoria degli "*scamilli impares*" vitruviani, applicata, però, non allo stilobate bensì alla trabeazione. Quest'insieme di accorgimenti prospettici, dunque, potrebbe essere stato escogitato per ottenere un innalzamento del fronte dell'avancorpo che, attraverso il progressivo incremento dello sviluppo dei sostegni in senso verticale, avrebbe dovuto far sembrare più alto il fronte dell'avancorpo, senza impedire la visione da vicino dei mosaici del coronamento medievale che, per volontà del pontefice, dovevano "rimanere illesi"[19]. La progettazione del nuovo fronte per la basilica di Santa Maria in Trastevere dunque sembra costruirsi intorno ad un'idea di architettura che non mira ad impressioni spaziali dinamiche tipicamente barocche, ma si pone come un'ulteriore evoluzione dello "spazio obliquo", nel quale viene inserito il principio di integrazione scenografica tra le parti componenti l'opera. Nella configurazione dello spazio architettonico Carlo Fontana, infatti, non valuta solo gli elementi specificamente strutturali dell'edificio, ma li relaziona al contesto urbano dal quale derivano i canali visuali che dominano la percezione dell'architettura stessa. In altri termini, il carattere prospettico del portico di Santa Maria trova fondamento nell'idea scenografica dello spazio percepibile, stabilito sull'unificazione di ambiti differenziati attraverso la predisposizione di effetti ottici che hanno lo scopo di connettere visivamente delle cellule concluse. L'attenzione rivolta dall'architetto alla componente urbana dell'opera, però, non deve essere interpretata come un rimando e quindi come una prosecuzione dei fasti e delle suggestioni barocche, piuttosto come la possibilità di porsi col nuovo rispetto al tessuto edilizio esistente in un dialogo fecondo, non di viva contrapposizione formale e spaziale. La rilevanza posta dall'architetto al contesto urbano all'interno della formulazione della proposta progettuale, cioè, implica la profonda comprensione del concetto di continuità della città e della sua storia, all'interno della quale ogni nuovo intervento più che imporsi formalmente e visivamente, si lega scenograficamente all'esistente sfruttando le potenzialità spaziali di ciascun invaso urbano. Questo interesse per la città trova uno stretto riferimento nel clima arcadico che segna la cultura architettonica settecentesca e di cui Carlo Fontana era fortemente partecipe. Il legame esistente tra la città e la natura nel mondo arcadico non deve essere interpretato esclusivamente all'interno del singolo elemento naturalistico, deve essere invece indagato nei suoi fini etici, ovvero nel saper guardare la città da un punto di vista "naturalistico". Il che non significa univocamente interpretarla come un organismo vivente, piuttosto riscoprirne la storia attraverso le case, le strade e le piazze; vuole dire osservarne i valori che in queste sono espressi o semplicemente posti in uno stato latente che è nelle capacità progettuali dell'architetto far emergere con chiarezza, senza mai sovrapporsi al passato. Allora, dunque, anche le "anomalie" emerse dall'analisi del portico di Santa Maria in Trastevere possono trovare fondamento e una ragion d'essere nell'interpretazione prospettica di quel particolare brano dell'organismo urbano, nella considerazione delle preesistenze edilizie e urbane come valori da vivificare ed all'interno dei quali innestare la nuova costruzione che prende forza e vigore formale proprio dall'esperienza del confronto e della continuità della visione prospettica. Gli aspetti pratici di relazioni funzionali, della poetica arcadica del "comodo" e del "necessario" giustamente rilevati da Tavassi la Greca[20] e da Benedetti[21] non sono in contrasto con questa definizione dell'ar-

chitettura, ma rappresentano, piuttosto, un movente interno all'architettura costruita, nella quale, cioè, trova fondamento la volontà di raggiungere un'estrema semplificazione formale.

Note

1 In proposito si rimanda a G. Curcio, *Lo Stato della Chiesa. Roma tra il 1700 e il 1730*, in *Storia dell'Architettura Italiana. Il Settecento*, a cura di G. Curcio e E. Kieven, vol.1, Milano 2000, pp. 146-183. Sulla figura di papa Clemente XI si rinvia a *Papa Albani e le arti a Urbino e a Roma, 1700-1721*, catalogo della mostra (Urbino, 2001-2002), a cura di G. Cucco, Venezia 2001.

2 I disegni di rilievo elaborati da Carlo Fontana sono divisi tra il fondo Albani delle Collezioni della Regina Elisabetta II custodite presso il Castello di Windsor e quelle del Museo delle Arti di Lipsia. Si rimanda a H. Braham-H. Hager, *Carlo Fontana. The Drawings at the Windsor Castle*, London 1977; M. Vitiello, *L'attività di Carlo Fontana nel primo Settecento romano: i disegni per il portico trasteverino*, «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», 41, 2003 (2004), pp. 89-96.

3 Per i disegni seicenteschi si rimanda a M. Vitiello, *La facciata barocca di Santa Maria in Trastevere: appunti su uno sconosciuto progetto secentesco*, «Strenna dei Romanisti», 65, 2004, pp. 635-645 e al più recente testo di S. Pasquali, *Una nuova facciata per S. Maria in Trastevere: storia di disegni*, in *La festa delle arti. Scritti in onore di Marcello Fagiolo per cinquant'anni di studi*, a cura di M. Bevilacqua, V. Cazzato e S. Roberto, 2 voll., Roma 2014, I, pp. 470-473.

4 «*Rinnovazione del portico e facciata avanti la Basilica di S.ta Maria in Tra:re, Disegno del Cav. carlo Fontan. Cap. 137*». Windsor Castle, Royal Collection, PRE-RL, 9416 *r* e *v.* La relazione è stata trascritta e pubblicata da Braham-Hager, *Carlo Fontana,* cit., p. 79.

5 F. Valesio, *Diario di Roma,* a cura di G. Scano, 6 voll., Milano 1977-1979, I (1977), p. 410.

6 «*Rinnovazione del portico e facciata avanti la Basilica di S.ta Maria in Tra:re, Disegno del Cav. carlo Fontan. Cap. 137*». Windsor Castle, Royal Collection, PRE-RL, 9416 *r* e *v.* La relazione è stata trascritta e pubblicata da Braham-Hager, *Carlo Fontana,* cit., p. 79.

7 S. Fraschetti, *Il Bernini, la sua vita, la sua opera, il suo tempo*, Milano 1900, p. 169, n.1.

8 Per questi si può escludere con un certo margine di certezza la provenienza dai cantieri petriani, poiché dall'apparato iconografico ad oggi disponibile ed in particolare dell'incisione eseguita dallo stesso Carlo Fontana è possibile intuire che per nessuno dei livelli di cui si componevano i campanili, Bernini volle un ordine colonnare con capitelli ionici a quattro facce. Sia nei due livelli realizzati, sia in quello terminale – le cui parti sono state probabilmente eseguite, ma mai collocate in sito – sono chiaramente indicati dei capitelli corinzi o compositi più o meno aggettivati.

9 Valesio, *Diario di Roma,* cit., I, p. 547.

10 «[…] nel portico di S. Maria in Trastevere, a pochi anni di distanza, dopo molti tentativi nemmeno legati da una precisa volontà autocritica, egli adopera l'ordine ionico con tanta inespressiva anonimità da prefigurare il linguaggio sterile dell'eclettismo ottocentesco.» P. Portoghesi, *Roma Barocca*, Roma-Bari 1982, p. 333.

11 Relazione manoscritta di Carlo Fontana, in: Braham-Hager, *Carlo Fontana*, cit., p. 79.

12 «Constata pure, amico lettor, che come i quadrati, che nella seconda figura sono perfettamente degenerati nella terza e passano a otto grandi quadrati, così nel medesimo modo i cerchi che nella seconda figura sono perfettamente traslati nella terza, non lo sono, fino a degenerare in un altro genere di forma rotonda, come la medesima delineazione con chiarezza è qui rappresentato. Con la medesima arte per mezzo della quale si delineano le basi, si possono disegnare i capitelli di tutti gli ordini dell'architettura: però siccome l'ordine corinzio ha nel capitello molte particolarità sulle quali lavorare, dico ancora, che mi appare il migliore per dare una dimostrazione.» J. Caramuel, *Architectura Civil Recta Y Obliqua*, Vigevano 1678, Lamina XLV.

13 In vero non si è scartata da principio l'ipotesi che i capitelli fossero stati progettati con una dimensione prevalente del lato frontale e che, quindi, vi fosse solo un errato posizionamento del primo e del secondo capitello che, rispettivamente, ruotati ed invertiti, disegnavano una fronte impostata secondo un asse di simmetria centrale in cui i capitelli esterni presentavano la voluta marginale più sviluppata. Questa soluzione, infatti, offre la risposta solo alla ricerca di una possibile logica comune a tutte le deformazioni dei capitelli, lasciando, però, maggiormente oscure tutte le altre 'ambiguità' che si sono in precedenza trattate.

14 L'uso del termine "obliquo" in età barocca si indicano non solo configurazioni piane o spaziali che devono essere osservate da un determinato punto di vista, bensì, coerentemente con il significato più generale del termine, sono da intendere con questo termine tutte quelle partiture architettoniche disegnate in piano e successivamente curvate nello spazio. Sulla definizione di 'obliquo' si rimanda O. Pianigiani, *Vocabolario Etimologico della Lingua italiana*, Milano 1936, *ad vocem*.

15 S. Iurilli, *Trasformazioni geometriche e figure dell'architettura. L'architettura Obliqua di Juan Caramuel de Lobkowitz*, Firenze 2014, p. 15.

16 Ch. Norberg-Schulz, *Architettura Barocca*, Milano 1979, p. 20.

17 La definizione di prospettiva che dà Panofsky è la seguente: «[…] una intersezione della cosiddetta "piramide visiva", che è determinata dal fatto che io considero il centro visivo come un punto e lo connetto con i singoli punti caratteristici della forma spaziale che intendo raffigurare» in E. Panofsky, *Die Perspective als "Simbolische form"*, Vorträge 1924-25, trad. it. *La prospettiva come "forma simbolica"*, Milano 1961, p. 37.

18 *Ibidem*

19 Il *plus* prospettico escogitato dall'architetto evidentemente non ha potuto bilanciare nel complesso una situazione fortemente compromessa dall'imponenza delle facciate dei palazzi confinanti la chiesa ed il giudizio dei contemporanei è stato grave ed inappellabile. Francesco Valesio nel 1702 scrive: « […] è ridotto quasi a compimento[…] », ma, come aggiunge lo stesso, «[…] con poca soddisfazione universale come troppo basso e poco magnifico». Vedi Valesio, *Diario di Roma*, cit., I, p. 547.

20 B. Tavassi la Greca, *Alcuni problemi inerenti l'attività teorica di Carlo Fontana*, «Storia dell'Arte», 29, 1977, pp. 39-59.

21 S. Benedetti, *L'architettura dell'Arcadia: Roma 1730*, in *Bernardo Vittone e la disputa fra classicismo e barocco nel Settecento*, atti del convegno (Torino, 1970), I, Torino 1972, pp. 377-391; Id., *Architettura in Arcadia: poetica e formatività*, in *Atti e memorie. Convegno di Studi, III Centenario dell'Arcadia*, Roma 1991-94, pp. 355-365.

Carlo Fontana architetto per la Reverenda Fabbrica di San Pietro

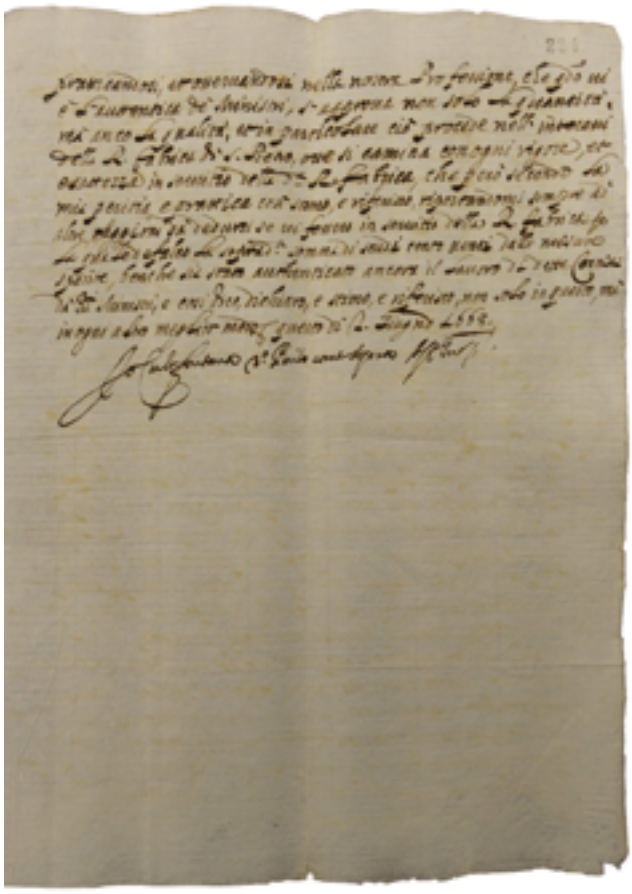
Marcello Villani

È un Fontana appena ventisettenne quello che nel giugno del 1665 riceve un pagamento, peraltro di modesta entità (tre scudi e quindici baiocchi), per aver disegnato «l'intaglio della reliquia della Sedia di S. Pietro»[1]: esordio in tono minore, dunque, dei rapporti tra Carlo, comunque a quella data già apprezzato disegnatore, e la Reverenda Fabbrica di San Pietro, ben diverso da quello del *cavalier* Bernini che, alla stessa età, era alla direzione della grande impresa del Baldacchino petriano. E, forse, quella del paziente avvicinamento all'agognata meta finale appare la chiave di lettura maggiormente indicata per sintetizzare il cinquantennale sviluppo delle relazioni tra l'architetto ticinese e l'organo istituzionalmente responsabile dei lavori della Basilica Vaticana. Una storia complessa, comunque: ben più articolata rispetto a quelle ricostruzioni che vorrebbero il talento del futuro architetto della Reverenda Fabbrica presto riconosciuto (e gratificato), anche per l'intervento dello stesso Bernini; e, come vedremo, scandita da episodi controversi, dai quali emerge un percorso che, per giungere al felice esito conclusivo, deve passare anche attraverso qualche sconfitta.

La prima fase. Fontana versus *Bernini*

Sarà lo stesso Carlo, verso la conclusione della propria vita, a datare al 1664 l'inizio del proprio rapporto con la Reverenda Fabbrica[2]: al di là del modesto episodio dell'anno seguente, precedentemente richiamato, la prima fase della presenza fontaniana si svolge all'insegna dell'attività, forse oscura ma non trascurabile, di misuratore o, meglio, di «revisore delle misure». Compito in cui il giovane Fontana ha modo di affinare le proprie competenze specifiche; ma anche, in modo meno prevedibile, di confrontarsi apertamente con il maggiore dei suoi maestri. Il 1668 è un anno importante per il trentenne Fontana: dal punto di vista umano, per la nascita del figlio Francesco, ma anche, professionalmente, per ciò che concerne i rapporti con la Reverenda Fabbrica di San Pietro. Il 2 giugno Carlo viene chiamato dal cardinale Flavio Chigi, nipote di papa Alessandro VII scomparso poco più di un anno prima (22 maggio1667) e membro influente della Sacra Congregazione, come terzo perito in una spinosa controversia relativa al Colonnato della piazza vaticana che oppone la Reverenda Fabbrica ad Andrea Appiani, uno degli appaltatori dell'opera[3]. Oggetto del contendere è la riduzione unilaterale del pagamento dovuto allo stesso Appiani, «in vigore d'una relatione fatta dall'Architetto della R.a fabrica, che non sia conforme all'istromento, et obligo fatto»; in altri termini, la Reverenda Fabbrica accusa l'appaltatore di aver realizzato il portico meridionale, insieme agli altri responsabili del lavoro, in maniera difforme rispetto a quanto concordato ed al modello a suo tempo mostrato, in particolare per ciò che concerne la qualità del travertino utilizzato: convinzione fondata appunto sul memoriale, estremamente critico, redatto dall'architetto della Fabbrica, Giovan Lorenzo Bernini. La riduzione prospettata è tutt'altro che indolore per l'Appiani: secondo il Bernini, apparirebbe giustificato un «defalco» di 20 scudi a colonna, oltre ad ulteriori riduzioni relativamente alle trabeazioni. Diametralmente opposta è la posizione del Fontana: Carlo trova «secondo la mia peritia, e prattica essere il Lavoro uniforme al modello, stimandolo molto per la puntualità, e diligenza» (fig. 1). L'architetto sostiene di aver eseguito un accurato sopralluogo per verificare la qualità dell'opera («con essermi portato sù il proprio luogo à vedere ocularmente»), maturando il proprio

1. *Perizia autografa di C. Fontana relativa al portico meridionale del colonnato di piazza San Pietro (2 giugno 1668) (Archivio della Fabbrica di San Pietro, Arm. 11, G, 49, cc. 233r-234r).*



convincimento «havendo minutissimamente osservato il Lavoro, e la materia» (e, si potrebbe affermare, in quel «minutissimamente» c'è già tutto il futuro Fontana…). Al di là dell'episodio che, nei suoi dati esterni, appare tutt'altro che raro nella Roma barocca – come è ben noto, diatrìbe e controversie legali in merito a lavori edilizi erano quasi nell'ordine delle cose – la vicenda merita di essere ricordata in virtù della sorprendente indipendenza del giudizio fontaniano, tanto più significativa qualora si rifletta sull'enorme divario, in termini di prestigio personale e peso professionale, che a quella data potevano vantare i due architetti: da una parte Bernini, che aveva da poco completato le due grandi imprese vaticane (Colonnato e Cattedra) e lavorava alla trionfale riqualificazione del ponte Sant'Angelo; dall'altra un giovane architetto con un *curriculum* non del tutto insignificante, ma ovviamente lontanissimo da quello dell'avversario. E che appare degna di nota, in secondo luogo, anche per la precedente vicinanza operativa tra Bernini e Fontana, soprattutto nei cantieri chigiani di Ariccia.

Un architetto per tutte le occasioni

Sebbene il cantiere petriano fosse, per sua natura, estremamente articolato, colpisce la diversificazione degli incarichi assolti dal Fontana, soprattutto in considerazione dell'assenza di uno specifico ruolo fino al marzo 1697, ad esclusione di quello, peraltro di significato circoscritto, di revisore delle misure. In altri termini, dalla documentazione emerge un contesto nel quale il Fontana, dopo la morte del Bernini (1680), figura come responsabile di lavori dal carattere decisamente eterogeneo; ed è proprio da questo dato che, come vedremo, bisognerà partire per comprendere la sua nomina ad architetto Supremo della Reverenda Fabbrica di San Pietro. Il 27 gennaio 1671 Fontana tara il conto del ferraro Ascenzio Latini, relativo alle forniture del periodo 18 giugno - 24 novembre 1670; la riduzione dell'importo da poco meno di 750 scudi a 575 circa si deve a Bernini, Benedetto Drei e, appunto, Fontana (rispettivamente architetto, soprastante e misuratore)[4]. Sempre come misuratore, Carlo presenterà una relazione sui conti del lapicida Sebastiano Bianchi, come risulta dal verbale congregazionale del 25 settembre 1686[5]. Tra il 1696 e l'anno seguente si svolge invece la vicenda relativa al monumento al defunto Alessandro VIII. Il 25 gennaio 1696, il cardinale Pietro Ottoboni richiede alla Sacra Congregazione l'autorizzazione di procedere alla «constructionem Depositi sive Sepulcri nobilis structurae» al defunto Alessandro VIII, suo zio, a lato dell'altare di San Leone Papa (ovvero del grande bassorilievo dell'Algardi), cioè «in loco alias» rispetto a quanto concordato in precedenza[6]. Viene incaricato il cardinale Pamphilj di verificare la possibilità di spostare senza conseguenze la «picturam ibid. existentem in Pariete» (quindi, un affresco), in considerazione della debolezza della parte di supporto. Poco più di un mese dopo (14 marzo 1696), una nuova, insistente richiesta del cardinale Ottoboni («Em.mo Card.le Otthobono instanti removeri omnia impedim.a ad effectum proseguendi nobile monumentum S.m. Alexandri Octavi in loco alias illi destinato») determina un primo coinvolgimento di Fontana, chiamato ad esaminare la questione insieme a Sanmartino, autore del progetto del monumento[7]. Appare evidente come quest'ultimo rappresenti gli interessi dell'Ottoboni, mentre Carlo sia stato chiamato a difendere quelli della Reverenda Fabbrica. La vicenda conosce il suo epilogo il 6 giugno seguente, quando l'autorizzazione viene infine concessa «stante relatione Equitis Caroli»[8]. Ed è dunque il memoriale fontaniano, che dimostra la possibilità di intervenire sull'affresco senza causare danni, a risolvere la diatrìba. Pochi mesi dopo (23 gennaio 1697), ormai quasi alla vigilia della sua nomina ad architetto della Reverenda Fabbrica, Fontana sarà incaricato di studiare una limitata ornamentazione per la Cappella della Madonna della Febbre, peraltro con un impegno di spesa estremamente contenuto (« Em.mi DD. deputarunt Equitem Carolum Fontanam ad faciendum d: ornatum cum impensis Scutorum centum non exceden. in omnibus, et per omnia»)[9]. Ormai assunta la carica di architetto della Reverenda Fabbrica, Fontana si interesserà in una qualche misura, come è noto, della selezione e sistemazione delle statue da sistemare sopra i Bracci di collegamento tra il Colonnato beniniano e la facciata della Basilica, ma anche di quelle dei Santi fondatori degli Ordini religiosi da collocare nelle nicchie della navata principale di San Pietro[10], trovando anche modo di relazionare sull'inutilità per la Reverenda Fabbrica del travertino che, per ordine del papa Clemente XI Albani (1700-1721), quest'ultima avrebbe dovuto cedere al cantiere, anch'esso fontaniano, del nuovo portico di Santa Maria in Trastevere (14 dicembre 1701)[11]. Sorprendentemente limitato appare l'apporto di Fontana in occasione dell'Anno santo del 1700; assistito dal soprastante Domenico De Rossi, fratello di Mattia e dal figlio Francesco come «deputato», Carlo sottoscrive ad esempio i conti relativi alla rinettatura dei pilastri della Basilica e della Porta Santa, alle iscrizioni di quest'ultima: quasi che le due grandi opere iniziate negli anni Novanta del secolo precedente, la cappella del Fonte Battesimale (cominciata ancor prima di diventare architetto Supremo della Reverenda Fabbrica nel marzo del 1697) e il monumento alla regina Cristina di Svezia (messa in cantiere invece immediatamente dopo), avessero esaurito una buona parte delle iniziative della committenza[12]. Scarso rilievo non possono che avere lavori minori per il Fonte Battesimale («Fù ordinato al Sig.r Cav.r Carlo Fontana, che faccia fare il Sacrario, et il Sportello per l'olio Santo in loco proporzionato nella Capella del Fonte Batismale; et anco fù ingiunto al med.o Sig. Cav. Fontana, che faccia fare una vaschetta proporzionata per l'acqua Santa al med.o Fonte Batismale», 23 giugno 1700)[13] e l'imbiancatura della Sagrestia dei Canonici («Ordinarono gl'Em.mi Sud. Cardinali, che la R. Fab.a facesse imbiancare la Sagrestia de Sig.ri Can.ci di S. Pietro presupponendosi, che ogn'Anno Santo sia stata imbiancata», 20 maggio 1699)[14]; di maggior rilievo, forse, i trenta nuovi confessionali per la Basilica[15].

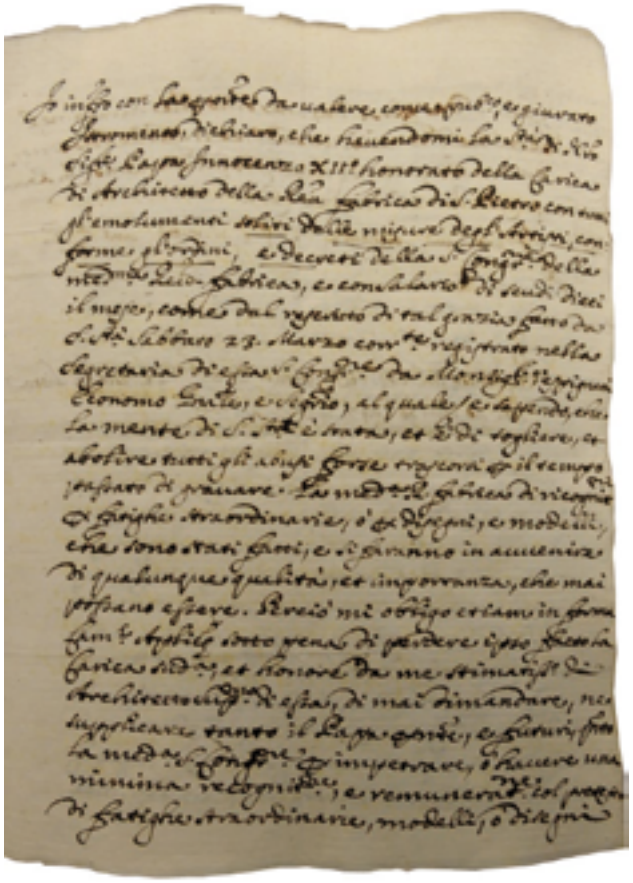
Tappe di un'ascesa professionale: da revisore delle misure ad architetto Supremo

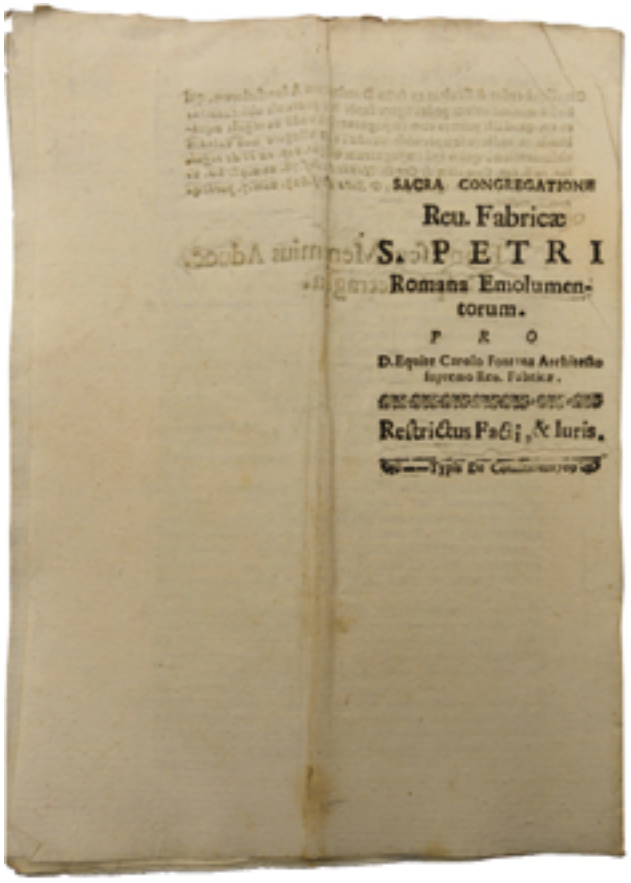
Come sarà ricordato dallo stesso architetto molti anni dopo, il riconoscimento ufficiale di Fontana come misuratore va ricondotto ad Alessandro VII («dalla S. Mem: d'Aless.o 7° fù dichiarato con special Chirografo

in vita p.mo delli 2 Mis.ri della R. C. con la provisione di s.di 5 il mese… e con li soliti emolumenti di s.di 2 per Cento per la tara de Conti, che pagano gl'Artisti, quali s.di 2 si dividono per metà per ciaschedun Misuratore»)[16]. E come revisore delle misure, lo si è visto, Fontana compare anche nei rapporti con la Reverenda Fabbrica; ruolo che, tuttavia, ben presto si allarga fino a comprendere la collaborazione con l'ormai anziano Bernini («Attesa la vecchiaia del Cav.r Bernini fu imposto dal Sommo Pontef.e Ministri Cam.li al Cav. Fontana che dovesse come Coadiutore esercitare anche la Causa d'Architetto, come fece»)[17]. Come confessato in seguito dallo stesso Fontana, l'opera prestata a fianco di Bernini era in realtà finalizzata, nelle aspirazioni dell'ambizioso giovane, ad ereditarne carica ed emolumenti («Indi intenzionato nella futura successione della Carica, come delle Provisioni dopo la morte del d.o Bernini, e con tale speranza operò con ogni puntualità e diligenza sino alla morte del prefato Cav.e. Morto che fu il sud.o Bernini non mancò il Fontana di fare istanza per la surrogazione, e pagamenti»)[18]. Speranza tuttavia, andata delusa negli anni immediatamente posteriori alla morte di Bernini e destinata infine a concretizzarsi unicamente per la parte relativa all'attribuzione della carica. Come è noto, la responsabilità a livello generale deve essere ricondotta al nuovo orientamento promosso dall'austero Innocenzo XI Odescalchi (1676-1689), inflessibile fautore di una politica di serrato contenimento dei costi, in particolare per ciò che concerneva l'attività architettonica; ma in considerazione del salario non certo eccessivo riconosciuto nella seconda metà del Seicento all'architetto della Reverenda Fabbrica (poco meno di 17 scudi al mese), appare del tutto evidente il significato simbolico, più che materiale, della mancata attribuzione della prestigiosa carica. Al tempo stesso, sembra plausibile che, esauriti ormai in gran parte i grandi lavori del cantiere petriano, la costante presenza in qualità di soprastante della Reverenda Fabbrica di uno sperimentato professionista come Mattia De Rossi (per di più, a lungo allievo e collaboratore del Bernini), apparisse una soluzione più che accettabile in termini di affidabilità operativa: tale comunque da far considerare non opportuno, o comunque non urgente il rinnovo della carica (tab. 1). L'ascesa del cardinale veneziano Pietro Ottoboni (1610-1691), eletto al soglio pontificio con il nome di Alessandro VIII nel 1689 e figura caratterialmente molto diversa da quella del predecessore, innesca una significativa evoluzione dei rapporti di Carlo Fontana con la Reverenda Fabbrica di San Pietro. Dopo l'attività come revisore delle misure durata, con fasi alterne, per oltre venti anni, si dovrà infatti all'Ottoboni un fondamentale riconoscimento del ruolo di Fontana nell'ambito petriano, che assumerà i termini di una gratificazione economica, ma anche professionale. Il 15 marzo 1690 la Sacra Congregazione della Reverenda Fabbrica delibera infatti di concedere al Fontana *una tantum* la somma di sessanta scudi[19]; la decisione fa seguito ad una precedente richiesta di Carlo di ricevere un emolumento proporzionato a quello degli altri «offitiali» della Fabbrica; sebbene la decisione finale spetti ovviamente alla Sacra Congregazione, la richiesta è in una qualche misura appoggiata dal papa, come chiarito nello stesso verbale congregazionale: l'esito positivo appare dunque scontato. Si tratta comunque solo del primo passo. Esattamente otto mesi dopo (15 novembre 1690), ancora la Sacra Congregazione ratifica infatti una decisione fondamentale: Carlo Fontana è ammesso tra i «provisionati» (cioè fra i salariati fissi) della Reverenda Fabbrica di San Pietro con lo stipendio mensile di 10 scudi[20]. Anche in questo caso, l'intervento del pontefice viene esplicitamente ricordato nel verbale («iuxta ord.e, et mente SS.mi»); è dunque Alessandro VIII a spingere affinché Carlo Fontana, dopo un quarto di secolo di collaborazione 'esterna' seppure progressivamente ampliata e diversificata negli incarichi, entri ufficialmente nei ruoli fissi della Reverenda Fabbrica; l'attribuzione retroattiva del salario, riconosciutogli dal 16 settembre precedente, viene peraltro a confermare il particolare favore papale. Se dunque dal novembre del 1690 Carlo Fontana figura ufficialmente tra i «provisionati» della Reverenda Fabbrica[21], la singolarità della sua posizione deriva dall'assenza dell'indicazione di una qualifica specifica, mancante nei puntuali resoconti retributivi della Fabbrica stessa: una situazione che differenzia Carlo dal resto del personale, anche se è possibile che, almeno implicitamente, la qualifica fosse ancora quella di revisore delle misure. Per valutare correttamente l'importanza del passaggio che, almeno dal punto di vista formale, è tutt'altro che un semplice aggiustamento burocratico, basti ricordare come nel citato verbale del marzo del 1690, cioè appena otto mesi prima la delibera congregazionale, il nome del Fontana fosse inserito nell'elenco dei semplici «manuali», retribuiti a prestazione. Da questo momento (novembre 1690), dunque, Fontana riceverà dunque regolarmente il salario di dieci scudi al mese, spesso accreditati, come per gli altri «provisionati» della Reverenda Fabbrica, ogni due-tre mesi[22]. Naturalmente, questo emolumento fisso si somma ai pagamenti riconosciuti al Fontana come misuratore; questi ultimi tuttavia, come da consuetudine, legati all'occasione particolare e calcolati a percentuale. Ad esempio, il 26 settembre 1691 Carlo Fontana riceve (insieme al soprastante Mattia De Rossi) 119 scudi e 50 baiocchi «per loro emolumento delli due per cento per la misura de Lavori fatti dal q.m Pietro Jacomo Borzatti Capo M.ro muratore per serv.o della nostra Rev. Fab.a di San Pietro dalli 30 giugno 1679 à tutto li 30 giugno 1686 come da due conti consegnati in Comp.ria»[23]. Sebbene sia ragionevolmente ipotizzabile, a partire dal 1690, la

tab. 1. *Schema riepilogativo dei «provisionati» della Reverenda Fabbrica di San Pietro con i relativi salari in scudi (27 gennaio 1683).*

NOME	QUALIFICA	PAGA MENSILE
Giovanni Carlo Vespignani	Economo e Segretario	30
Ludovico Leonetti	Procuratore fiscale	4
Marco Riccardi	Computista	12
Filippo de Carolis	Sollecitatore	2 1/2
Mattia de Rossi	Soprastante	10 (+ 4)
Giacomo Balsimelli	Fattore	6
Gregorio Camassi	Addetto cancelli e pulizia	10
Angelo Piersanti	Custode	0,75
Filippo Arata	Custode	0,75
Antonio Filippini	Cappellano	4,16 1/2
Giovanni Battista Bonaiuti	Cappellano	4,16 1/2





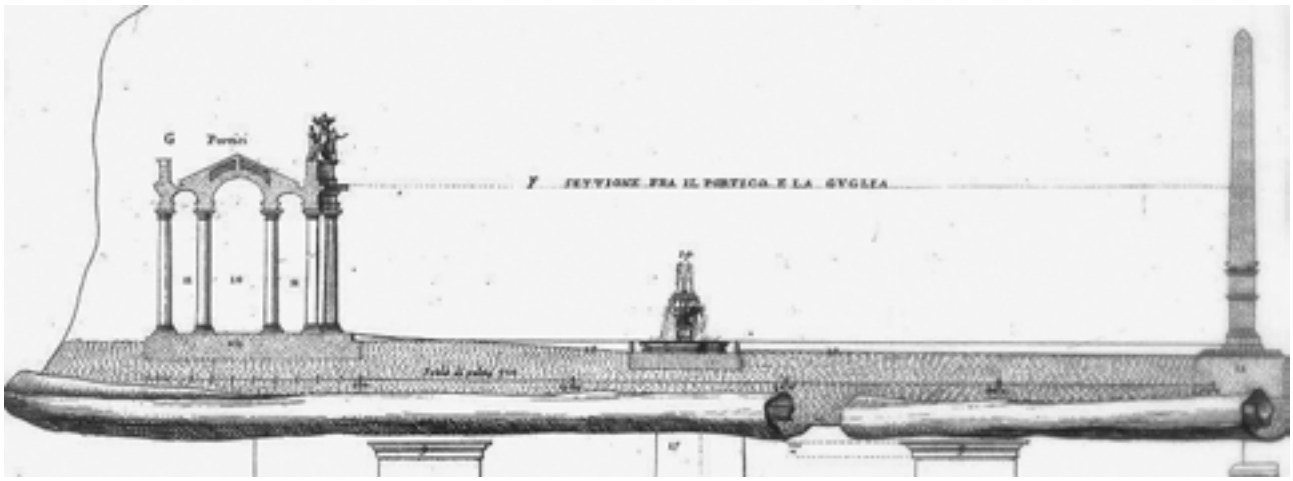
Da sinistra: 2. *Dichiarazione autografa di C. Fontana di rinuncia ad eventuali compensi per le opere prestate a favore della Reverenda Fabbrica di San Pietro (26 marzo 1697) (ARFSP, Arm. 42, G, 38, cc. nn.).* 3. *Testo a stampa che raccoglie diversi memoriali relative alla nomina di C. Fontana ad architetto della Reverenda Fabbrica di San Pietro (1709) (Archivio della Fabbrica di San Pietro, Arm. 50, B, 14).*

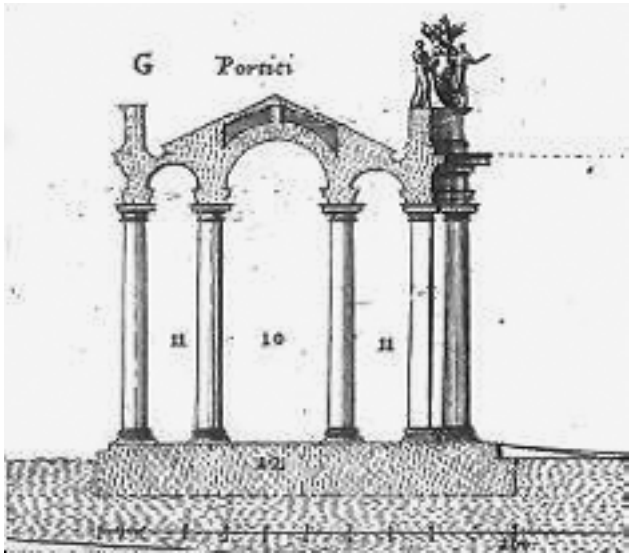
ragionevole speranza di Fontana di assumere in tempi brevi la carica di architetto della Reverenda Fabbrica (vacante ormai da dieci anni, cioè dalla scomparsa di Bernini), Carlo sarà costretto invece ad aspettare oltre sei anni: sarà infatti solo nel marzo del 1697 che la Sacra Congregazione reintrodurrà la carica affidandola a Fontana, facendo seguito, ancora una volta, ad una decisione riconducibile al papa, dal 1691 Innocenzo XII Pignatelli[24]. Comunque, un riconoscimento fondamentale dal punto di vista professionale; non altrettanto da quello economico, visto che da architetto della Reverenda Fabbrica il salario di Fontana rimarrà inalterato (10 scudi mensili), anche se è da evidenziare la contemporanea decisione di assumere il figlio Francesco come revisore delle misure, al posto del padre e con retribuzione di pari entità (dieci scudi al mese). Eppure, quando l'8 maggio seguente Carlo, come gli altri salariati fissi della Fabbrica, riceverà la «provisione» relativa ai mesi di aprile e maggio, l'importo sarà pari a trenta scudi e non venti, in conseguenza del desiderio espresso dal figlio Francesco di rinunciare a cinque scudi mensili del suo stipendio di misuratore a favore del padre: volontà finalizzata a rimarcare la prevalenza della posizione di quest'ultimo nei propri confronti e, più in generale, nei ranghi dei «provisionati»[25]. Ai fini di questo passaggio fondamentale, che segna il coronamento dell'ascesa professionale fontaniana, è stato talvolta sottolineato il ruolo svolto da monsignor Giovanni Carlo Vespignani. Un'indicazione senz'altro condivisibile, ma non esauriente: nessun dubbio che, rivestendo la carica di Economo e Segretario (la più alta, e meglio retribuita, tra quelle dei «provisionati» della Reverenda Fabbrica), Vespignani occupi nella scala gerarchica della Sacra Congregazione una posizione tale da poter effettivamente esercitare un'azione favorevole a Fontana. Inoltre, sono ben noti gli amichevoli rapporti tra Vespignani e l'architetto, testimoniati anche dalla pubblicazione del *Discorso di Monsignor Gio: Carlo Vespignani sopra la facile riuscita di restaurare il Ponte Senatorio hoggi detto Ponte Rotto, dedicato all'Ill.mo Senato di Roma aggiuntivi li disegni in Roma di tutti li Luoghi nominati nel discorso delineati, e dati alle Stampe dal Cav. Carlo Fontana architetto romano* (Roma, 1692), brillante esempio di riuscita collaborazione tra personalità diverse per estrazione e cultura[26]. Infine, il 23 marzo 1697, Vespignani presenta una supplica a papa Innocenzo XII affinchè Carlo venga nominato architetto della Reverenda Fabbrica[27]. Tuttavia, è importante ricordare come Vespignani rivesta la carica di Economo e Segretario sin dal 1680 (in precedenza era giudice della Reverenda Fabbrica), ben diciassette anni prima della sospirata nomina di Carlo; ed è dunque evidente che le pressioni del monsignore siano state necessariamente supportate da argomenti meno soggettivi della semplice stima personale. In effetti, a ben guardare, proprio la supplica

di Vespignani chiarisce i motivi che rendono opportuna tale nomina: «havendo il Cavalier Carlo Fontana fatte diverse fatighe con un'infinità di disegni, e modelli, tanto per il Fonte Batismale nella Basilica Vaticana, quanto per altre occorrenze della Rev.a Fabbrica, alle quali egli non era obligato, e può giustamente pretendere qualche giusta, e conveniente remunerazione, mentre egli non hà altro Offizio, che di Revisore delle misure, le quali misure doverebbero esser riconosciute dall'Architetto Supremo, la qual carica da molti anni in qua è vacante. Perciò suplica la S.ta Sua di provedere d.a Carica di Architetto, acciò tutti li Ministerij della med.a R. fabrica siano ben regolati per il buon servitio di essa. Potendosi con cautela necessaria, e sicura far' obligare qualunque Sogetto, che piacerà alla S.tà V. di deputare per Architetto Supremo à renunciare, né mai pretendere, né dimandare alcuna recognitione per fatighe straordinarie, ò per disegni, o modelli fatti, o da farsi, rimanendo sodisfatto, e contento delli emolum.ti di dd.e misure, e del Salario, che parerà alla S.ta V. di assegnarsi nella lista solita de Provisionati per togliere ogni abuso forsi trascorso per li tempi passati». La nomina di Fontana ad architetto Supremo appare dunque una sorta di misura cautelativa finalizzata ad escludere future e motivate richieste di indennizzo da parte dell'architetto per i numerosi incarichi non retribuiti assolti al servizio della Reverenda Fabbrica. Non è un caso che lo stesso Fontana, all'atto di accettare la nomina (26 marzo 1697), si impegni formalmente a non pretendere alcuna ricompensa per l'opera prestata in precedenza («Perciò mi obligo etiam in forma Cam.e Ap.licae sotto pena di perdere ipso facto la Carica sud.a, et honore da me stimatiss.o di Architetto Sup.mo di essa, di mai dimandare, ne supplicare tanto il Papa pr.nte, e futuri, q.to la med.a Cong.ne per impetrare, o' havere una minima recognit.ne, e remunerat.ne col pretesto di fatighe straordinarie, modelli, o disegni fatti, e da farsi da me sino che durarò nel servizio d'Architetto sud.o») (fig. 2): un impegno scritto che, al pari della lettera di Vespignani e ad alrti documenti collegati alla stessa questione, sarà significativamente incluso in un testo appositamente stampato nel 1709 (fig. 3). In quel «sino che durarò nel servizio d'Architetto sud.o» si può leggere una sorta di assicurazione sul futuro: nessuna azione per recuperare i giusti compensi relativi alle opere passate sarà intrapresa da Carlo fino a quando gli verrà riconosciuta la carica di architetto Supremo della Reverenda Fabbrica. Anni di servizi non retribuiti, l'intervento del Vespignani, la volontà di Innocenzo XII di sanare una situazione chiaramente irregolare, evitando future recriminazioni ed azioni legali: tutto questo contribuisce al risultato finale sancito, appunto, nel marzo 1697.
Per Carlo, la lunga attesa poteva dirsi conclusa.

Il Tempio Vaticano. *Carlo Fontana e la conoscenza del complesso vaticano*

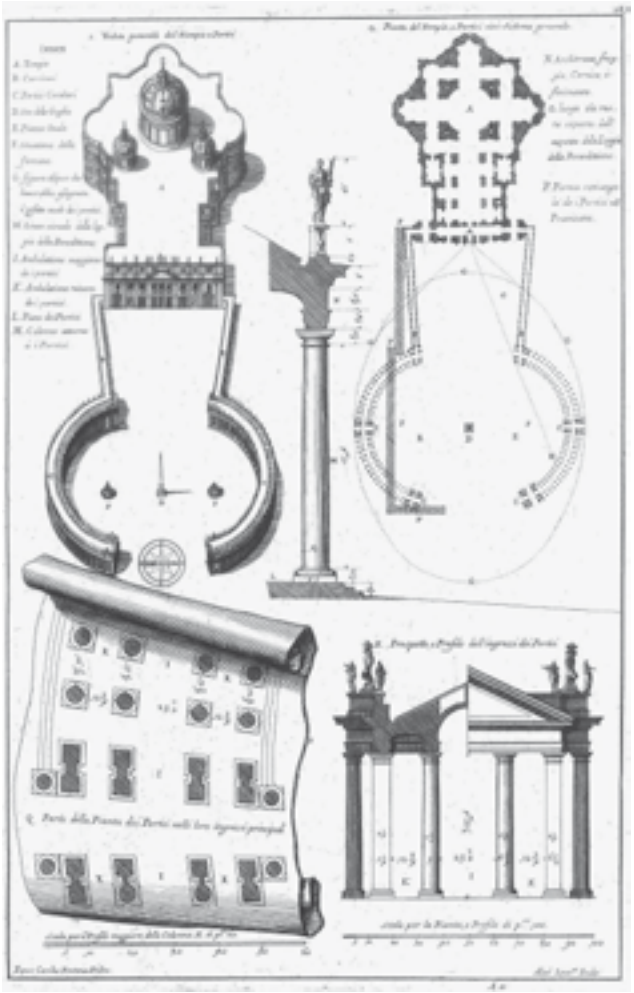
Il Tempio Vaticano assume il significato di un'azione ben più significativa rispetto ad una semplice, seppur prestigiosa impresa editoriale. La monumentale opera appare infatti un fondamentale tassello nella strategia fontaniana finalizzata al riconoscimento di una stabile ed ufficiale posizione nell'ambito dei quadri della Reverenda Fabbrica di San Pietro. In quest'ottica, il volume emerge come un vero e proprio strumento di auto-affermazione, sul quale fare leva per il raggiungimento di quello *status* professionale coscientemente ricercato, come si è visto, per decenni. Il 26 febbraio 1687 la Congregazione generale della Reverenda Fabbrica esamina la richiesta avanzata dal Fontana relativa alla concessione di trecento scudi «ad effectum illam erogandi in impressione Operis q. illum compilat. super delineat.ne, et descriptione totius edificij, et Atrii excell. Basilicae S. Petri»: un rilevante contributo, dunque, alle spese editoriali connesse alla futura opera, attribuita proprio dall'organo più degli altri interessato alla valorizzazione editoriale, tramite una aggiornata *summa*, del grande tempio[28]. Il 15 marzo 1690 segue un nuovo versamento (60 scudi), come pure l'8 agosto 1691 («terza prestanza»), mentre il 12 marzo 1692 la Sacra Congregazione esamina la possibilità di un nuovo riconoscimento economico al Fontana, finalizzato questa volta all'acquisto della carta per la futura stampa del volume («subministrari pecunias neces.rias pro impressione operis fact. ab eq. Carolo Fontana super descriptione totius Basilicae Vaticanae, et praesertim ad effectu. obten.di papiru. seu Carta. necess.»)[29]. Poco più di due mesi dopo, il 21 maggio 1692 la Sacra Congregazione delibera la «quarta prestanza» al Fontana per la pubblicazione del libro su San Pietro; lo stesso giorno sono pagati altri 50 scudi "in conto alla prestanza" allo Specchi per saldo dell'intaglio di cinque rami[30]. Anche dopo la pubblicazione dell'opera fontaniana (1694), la Reverenda Fabbrica è chiamata ad interessarsi del libro, in particolare per ciò che concerne la sua diffusione. Il procedimento è lineare: l'editore Domenico De Rossi richiede periodicamente alla Reverenda Fabbrica un certo numero di copie del volume per venderle; succede, ad esempio, il 10 marzo 1700, quando la Sacra Congregazione autorizza la cessione a De Rossi di sessanta copie al solito prezzo[31]. Sebbene quindi l'opera sia ascrivibile al Fontana, peraltro coadiuvato da validi collaboratori soprattutto per ciò che concerne l'apparato delle illustrazioni, l'azione della Reverenda Fabbrica sembra snodarsi in parallelo allo sviluppo dell'impresa. Ma *Il Tempio Vaticano* suggerisce altri, ed inediti percorsi di lettura; in relazione, soprattutto, alle effettive conoscenze di Fontana del complesso vaticano. Su questo, la competenza di Carlo viene infatti generalmente considerata indiscutibile: chi, se non un un architetto che per diversi decenni aveva operato con varie mansioni nell'eterno cantiere vaticano e che aveva a lungo osservato l'edificio e le sue pertinenze, avrebbe potuto riassumere in modo più affidabile la sterminata materia? Una conoscenza estremamente approfondita soprattutto in relazione alla sistemazione berniniana dell'area della piazza (1656-1667): per ovvie ragioni cronologiche, l'unico intervento architettonico di rilevanti dimensioni condotto nel corso della vita dello stesso Fontana, nei confronti del quale, quindi, Carlo poteva vantare una conoscenza diretta. In questo contesto, i riconoscimenti di autori come Hellmut Hager e Tod. A. Marder che, nella recente riedizione del capolavoro editoriale fontaniano, indicano in Fontana un «conoscitore ed osservatore sensibile del processo costruttivo» del Colonnato beniniano [Marder], di cui avrebbe «conosciuto a fondo, dunque, ogni problema compositivo e strutturale»





In alto: 4. *C. Fontana,* Il Tempio Vaticano e Sua Origine, *Roma, 1694, p. 167, dettaglio.* A sinistra: 5. *Particolare della figura precedente.*

[Hager], appaiono tutt'altro che inaspettate[32]. È lecito chiedersi se le cose stiano davvero in questi termini; oppure se, ad un'analisi più attenta, possano emergere possibili incongruenze od addirittura qualche errore: almeno in parte divergenti, dunque, da quel rigore analitico forse troppo affrettatamente attribuitogli. Ed è lecito chiedersi se questo possa riguardare proprio la parte del complesso vaticano, sulla carta, meglio nota a Fontana, cioè il Colonnato berniniano. Tra i diversi punti interessanti, se ne segnalano due: il primo riguarda le fondazioni del Colonnato, di cui Carlo attesta la profondità (13 palmi, pari a 2.90 metri), ma soprattutto la «qualità labile» del terreno[33] (fig. 4). In realtà, una mezza verità: se infatti una parte del Portico meridionale poggia effettivamente su terreni poco resistenti e caratterizzati da «grotte » (cioè cavità) e falde acquifere, tale da rendere necessarie opere di consolidamento e profondità anche maggiori di quelle indicate da Fontana, una situazione diametralmente opposta caratterizza il Portico settentrionale; qui, l'estrema resistenza del terreno quasi superficiale determina uno scavo molto contenuto (generalmente 5/6 palmi, ma in taluni punti anche meno) e, paradossalmente, le lamentele dei responsabili proprio per l'inaspettata durezza del terreno da scavare[34]. È difficile dire se il passo fontaniano rifletta una scarsa conoscenza della situazione del Portico settentrionale (tra l'altro, il primo cronologicamente ad essere realizzato, 1657-1662); sarebbe difficile comunque spiegare la mancanza di informazioni da parte di coloro che avevano materialmente condotto l'opera di scavo o che, comunque, come Mattia De Rossi, non potevano non sapere come realmente fossero andate le cose. Ma forse è possibile un'interpretazione diversa, ovvero che la lapidaria informazione fontaniana sia funzionale a rafforzare l'invito di Carlo a non realizzare alcun ambiente al di sopra del Colonnato stesso («Noi però dissuaderemo sempre in ogni caso a non accrescere sopra quei Portici altra benché minima Fabrica, né in tutta la longhezza, né in parte, per causa della qualità del Terreno non fermo»). Dove invece alcun equivoco può essere ipotizzato è nel caso del sistema di copertura del Colonnato: in problema che aveva angustiato lo stesso Bernini, come confermato da alcuni schizzi contemporanei. Nelle tavole del *Tempio Vaticano*, Fontana rappresenta nell'estradosso della volta a botte, in chiave, un piccolo pilastro di sostegno centrale della struttura lignea di copertura[35] (figg. 5-7). Dal punto di vista statico, un inserimento per molti versi incongruo, ma che riflette alcuni studi berniniani (fig. 8); i pilastrelli vengono effettivamente realizzati ma, come chiarito dalla documentazione archivistica, sono anche demoliti poco dopo, a cantiere ancora aperto: con ogni probabilità, per qualche conseguenza negativa subito insorta[36]. La soluzione definitiva elaborata da Bernini farà dunque completamente a meno dei pilastrelli, sostituti da archi radiali. Al di là delle possibili spiegazioni (meccanica riproposizione della soluzione presente nei disegni berniniani, mancata verifica attraverso un sopralluogo nel sottotetto del Colonnato, etc.), resta il fatto che Fontana diffonde in questo caso una realtà costruttiva inesistente, una soluzione senza preciso riscontro (fig. 9): il Colonnato fontaniano divergerà da quello reale.



A sinistra: 6. *C. Fontana,* Il Tempio Vaticano e Sua Origine, *Roma, 1694, p. 185, dettaglio.* In alto: 7. *Particolare della figura precedente.*

Epilogo

Tra le diverse relazioni incluse nel testo a stampa edito nel 1709 precedentemente citato compare anche un minuzioso riepilogo economico grazie al quale Fontana denuncia l'evidente sperequazione tra i compensi percepiti da Bernini come architetto della Reverenda Fabbrica rispetto a quelli a lui riconosciuti per i tanti incarichi assolti nell'arco di oltre quattro decenni. Le recriminazioni fontaniane sono implicitamente finalizzate ad ottenere una qualche forma di compensazione: nell'istituire un confronto con Bernini, Carlo non ambisce tanto ad un impossibile riallineamento rispetto alla somme versate a Bernini, quanto ad una qualche compensazione tale da rendere meno flagrante la differenza. Non siamo informati con precisione delle reazioni al memoriale fontaniano; quel che è certo è che nel settembre del 1712 la Sacra Congregazione decide di riconoscere al Fontana vita natural durante un supplemento di 25 scudi mensili, decisione ratificata da uno specifico atto notarile siglato il 19 ottobre seguente[37]. La prima *tranche* di 150 scudi, relativa al periodo 19 ottobre 1712-18 aprile 1713 (cioè ai sei mesi successivi al rogito), viene regolarmente versata al Fontana il 31 maggio, al pari della seconda (19 aprile-18 ottobre 1713), dello stesso importo, corrispostagli il primo dicembre; la terza ed ultima (90 scudi) corrispondente al periodo 19 ottobre 1713-6 febbraio 1714, giorno in cui Carlo «passò all'altra vita», sarà invece riconosciuta agli eredi dell'architetto il 14 marzo 1714[38]. Ed è con questo postumo pagamento, puntuale ed estrema forma di risarcimento economico, che idealmente si conclude il cinquantennale rapporto tra Carlo Fontana e la Reverenda Fabbrica di San Pietro.

Da sinistra: 8. *Disegno di ambito berniniano relativo alla sezione del Colonnato di piazza san Pietro (Bibl. Apostolica Vaticana,* Chigi, *P VII 9). 9. Ricostruzione digitale della sezione del portico settentrionale del colonnato di piazza San Pietro, con la soluzione di sostegno della copertura con pilastrelli in corrispondenza dell'estradosso della chiave di volta centrale e muri radiali laterali (elaborazione grafica di. C. Volken).*

Appendice documentaria

1 Archivio della Fabbrica di San Pietro, Città del Vaticano, Arm. 50, B, 14, c. 1023*r*

L'Economo della Reverenda Fabbrica di S, Pietro, umilissimo Oratore di V. Santità espone, che have.do il Cavalier Carlo Fontana fatte diverse fatiche con un'infinità di disegni, e modelli, tanto per il Fonte Battesimale nella Basilica Vaticana, quanto per altre occorrenze della Reverenda Fabbrica, alle quali egli non era obligato, e può giustamente pretendere qualche giusta, e conveniente rimuneratione, mentre egli non hà altro Officio, che di Revisore delle misure, le quali misure dovrebbero essere riconosciute dall'Architetto

Supremo, la qual carica da molti anni in qua è vacante. Perciò supplica la Santità Sua di provedere questa Carica d'Architetto, acciò tutti li ministerij della medesima Reverenda Fabbrica siano bene regolati per il buon servitio di essa. Potendosi con cautela necessaria, e sicura far obligare qualunque Soggetto, che piacerò alla Santità Sua di deputare per Architetto Supremo à renunziare, ne mai pretendere, ne dimandare alcuna ricognizione per fatiche straordinarie, ò per disegni, e modelli fatti, e da farsi, rimanendo soddisfatto, e contento d'essi emolumenti di dette misure, *e del Salario, che piacerà alla Santità Vostra d'assegnarsi nella lista solita de provvisionati per togliere ogni abuso forse trascorso per li tempi passati.*
Quam Deus &c.
Die Sabbati 23 Martij 1697
In audientia solita facta per me infrascriptum Aeconomum Generalem, & Secretarium relazione Sanctissimo Domino Nostro Papae super precibus in supplici libello predicto contentis, Sanctitas Sua motu proprio deputavit, & elegit Equitem Carolum Fontanam Architectum Supremum Reverendae Fabricae Sancti Petri, facta tamen per ispsum declaratione, & obligatione de non petendo quidquam aliud sub quovis praetextu extraordinarij laboris quolibet mente, incipien. À primo die Martij currentis, & emolumenta solita mensuraru., illique literas patentes iuxta solitum expediri mandavit. In fidem &c.

II Archivio della Fabbrica di San Pietro, Arm. 42, G, 38, cc. nn.
Io infr.o con la p.nte da valere come pub.co, e giurato Istromento, dichiaro, che havendomi la S.tà di N.ro Sig.re Papa Innocenzo XII°. honorato della Carica di Architetto della Rev.a fabrica di S. Pietro con tutti gl'emolumenti soliti delle misure degl'Artisti, conforme gl'ordini, e decreti della S. Congr.ne della med.ma Rev. fabrica, e con salario di scudi dieci il mese, come dal rescritto di tal grazia fatto da S. S.tà Sabbato 23 marzo corr.te registrato nella Segretaria di essa S. Congr.ne da Monsig.r Vespignani Economo G.nale, e Seg.rio, al quale. E sapendo, che la mente di S. S.tà è stata, ed è di tagliare, et abolire tutti gli abusi forse trascorsi per il tempo passato di gravare la med.a R. fabrica di ricognit.ni per fatighe straordinarie, o' per disegni, e modelli, che sono stati fatti, e si faranno in avvenire di qualunque qualità, et importanza, che mai possano essere. Perciò mi obligo etiam in forma Cam.e Ap.licae sotto pena di perdere ipso facto la Carica sud.a, et honore da me stimatiss.o di Architetto Sup. mo di essa, di mai dimandare, ne supplicare tanto il Papa pr.nte, e futuri, q.to la med.a Cong.ne per impetrare, o' havere una minima recognit.ne, e remunerat.ne col pretesto di fatighe straordinarie, modelli, o disegni fatti, e da farsi da me sino che durarò nel servizio d'Architetto sud.o, et in fede hò sottoscritta la p.nte di mia propria mano. In Roma questo di 26 marzo 1697.
Io Carlo Cav.e Fontana Aff.o e prometto coma s.a

III Archivio della Fabbrica di San Pietro, Arm. 50, B, 14, c. 1023*r*
Io infrascritto con la presente da valere come publico, e giurato Istromento dichiaro, che avendomi la Santità di Nostro Signore onorato della Carica di Revisore delle Misure, che godeva il Signor Cavalier mio Padre, conforme delle lettere patente spedite sino in tempo della Felice memoria di Papa Alessandro VIII con provisione di scudi dieci il Mese per essere stato da Nostro Signore Papa Innocenzo XII dichiarato Architetto principale della medesima Rev. Fabbrica con provisione eguale di scudi 10 il Mese. Conoscendo quanta riverenza Io abbi sempre portato à detto Signor Cavalier mio Padre, e la Convenienza, che m'obliga à non ricevere eguale stipendio in paragone della di lui persona, e per altre ragioni, che muovono l'animo mio con la presente consento, che nella lista della Reverenda Fabbrica si pongano sempre a mio Credito soli scudi cinque ogni Mese, cominciando dal Mese di Marzo Corrente, e così sempre in avvenire, e gl'altri scudi cinque cumulati con li scudi dieci assegnatigli da Nostro Signore, come Architetto Supremo sino, che esercitarò detta Carica si pongano in lista nella somma di scudi quindici per maggior decoro della Carica, e per non gravare in parte alcuna la Reverenda Fabrica conforme son certo essere così la Mente di Nostro Signore. Et in fede m'obligo in forma Camerae Apostolicae, e contento, che la presente poliza si conservi, e registri tanto nella Segretaria d'essa Reverenda Fabbrica, quanto nella Computisteria della medesima &c.
Questo dì 26 Marzo 1697. Io Francesco Cavalier Fontana afermo, e prometto quanto di sopra &c.

IV Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 8635, cc. 51*r*-57*r*
Risposta prima per la reverenda Camera
Si notifica con il presente esposto di quello, che hà goduto, e gode il Cav.r Carlo Fontana per il prestato servizio alla R. Cam. Ap.lica, sin dall'anno 1664 a' tutto il p.nte giorno P.o xbre 1702
Dalla S. Mem: d'Aless.o 7° fù dichiarato con special Chirografo in vita p.mo delli 2 Mis.ri della R. C. con la provisione di s.di 5 il mese e s.di 2:20 per la solita parte in Dispensa di Palazzo, e con li soliti emolumenti di s.di 2 per Cento per la tara de Conti, che pagono gl'Artisti, quali s.di 2 si dividono per metà per ciaschedun Misuratore. Attesa la vecchiaia del Cav.r Bernini fu imposto dal Sommo Pontef.e Ministri Cam.li al Cav. Fontana che dovesse come Coadiutore esercitare anche la Causa d'Architetto, come fece; Indi intenzionato nella futura successione della Carica, come delle Provisioni dopo la morte del d.o Bernini, e con tale speranza operò con ogni puntualità e diligenza sino alla morte del prefato Cav.e. Morto che fu il sud.o Bernini non mancò il Fontana di fare istanza per la surrogazione, e pagamenti, che portava la med.a Causa promesali consistente in s.di 30 il mese con le Parti doppie ascendenti ad altri s.di 4 il mese
[…] Esposto 3°
Diminorazione di Spesa, che riceve la R. Fab.a dal prefato Serv.o del Cav.r Carlo Fontana dall'anno 1664 sino al p.nte 1703
Il Cav. Carlo Fontana Architetto della R. Fab.a ha servito gratis come Deputato Revisore da Clem.e X sino ad Aless.o 8. Cioè circa Anni 18 nel qual tempo hà composto l'Opera stampata del Tempio Vaticano, et anche per ordine di Mons. Ill.mo Vespignani ridusse l'esorbitanti prezzi nel modo, che commun.e s'osserva nella Città di Roma, e faticò molto tempo à fare i Processi contro li Delinquenti Artisti, Muratori, et altri e fece restituire alla R. Fab.a da med.i molti Denari esorbitantem.e pagati, e dal Pontef.o d'Aless.o 8 sino al p.nte giorno hà fatto infiniti Modelli, e Disegni per il Fonte Battisimale e Deposito della Regina di Svezia senza verun pagam.o solo che li seguenti
Ricevè il Cav.r Fontana per anni 10 in circa avanti l'anno 1694 dalla R. Fab.a s.di 10 il mese concessili da Aless.o 8. Come Deputato, e Rev.re della Fab.a che sono s.di 120 l'anno che in anni 10 monta s.di 1200
E più dall'anno 1694 nel Pont.o d'Innoc.o XII hà ricevuto li med.i s.di 10 il mese come Architetto dichiarato da Papa Innoc.o XII che fanno s.di 120 l'anno che per anni cinque montano a ..... s.di 600
E più altri s.di 10: il mese concessi, et accresciuti da Innocenzo XII al Cav. Fran.co Fontana come Revisore Deputato in luogo del Padre, che costituiscono s.di 120 l'anno, cominciando dall'anno 1694 a' tutto 1702 monta à ..... s.di 600
E più il fruttato della misura di Fabbriche fatte per la Fab.a sotto la direzione e disegno del Cav.r fontana ascendenti circa s.di 65/m che sono in circa ..... s.di 800
E più hà ricavato il Cav.r Fontana dalla sua Carica di Mis.re della Cam.a trà paghe ferme, e frutto di misure circa s.di 10 il mese, che sono s.di 120 l'anno essendo anni 40 che possiede d.a Carica che montano à ..... s.di 4800
E più altri s.di 5 il mese concessili l'anno 1690 da Aless.o 8 per la carica d'Architetto dell'Acqua Paola, che sono s.di 60, che sino all'anno 1702 cioè anni 12 monta a ..... s.di 720
E più s.di 8 il mese al Cav. Fran.o Fontana per la carica di Pref.o Architetto dell'Acqua Felice concessili l'anno 1694, che montano a s.di 69 l'anno per anni 5 ..... s.di 480
E più s.di 300 in circa per m.to di recogn.e da i Cam.li a' conto d'infinite fatiche ..... s.di 300
E più il fruttato d'un Benef.o di S. Gio. Lat.o concesso da Inn.o XII l'anno 1696 a D. Gasparo Fontana parim.e figlio del Cav.r CVarlo sud.o che detrattone s.di 10 di Pensioni gli resta s.di 14 il mese cioe s.di 166 l'anno per anni 6 sino al p.nte 1702 ..... s.di 1008
Si che tutto quello che ha ricavato nel corso d'anni 40 la Casa Fontana sino al p.nte anno 1702 ascende in circa a s.di 10508 che sono raguagliatamente un'anno per l'altro circa s.di 262 che viene ad essere il mese circa s.di 22 Correndovi di differenza s.di 238 il mese di più che hà ricavato la Casa Bernini.
Il tutto si è esposto per sperarne merito, e non demerito, come da Taluni, che non informati parlano al Vento
Questo di P.o Xbre 1702

V Archivio della Fabbrica di San Pietro, Arm. 27, C, 403, c. 197*r*
Adi 14 marzo 1714
[…] Agl'Eredij del Sig.e Cav.re Carlo fontana, che fù Architetto, scudi novanta m.ta per ricognizione prezzo de' Libri, e rami dell'opera del tempio Vaticano, da esso fontana stabilita per mesi tre e giorni diciotto dalli 19 ott.re 1713 a tt.o 6 febraro 1714 che passò all'altra vita a rag.ne de s.di 300 l'anno, così ordinato dalla S. Congreg.ne tenuta li 28 7bre 1712, di doversegli pagare sua vita durante, come per Istr.o rogato per gl'atti dell'Agostini notaro della Rev.a fabrica li 19 ott.re 1712 ..... s.di 90

Note

Desidero ringraziare le dott.sse Simona Turriziani ed Assunta Di Sante, il dott. Marco Boriosi dell'Archivio della Fabbrica di San Pietro per la competenza, la cortesia e la disponibilità manifestate nel corso della ricerca da me condotta presso l'Archivio.

1 Archivio della Fabbrica di San Pietro, Arm. 42, E, 6, c. 31*r*. Il pagamento è in realtà riconosciuto al fattore della Reverenda Fabbrica di San Pietro Giacomo Balsimelli, che aveva poco prima versato la somma al Fontana.

2 Biblioteca Apostolica Vaticana, *Vat. Lat*., 8635, c. 51*r*.

3 Archivio della Fabbrica di San Pietro, Arm. 11, G, 49, cc. 233*r*-234*r*. Per la perizia di Bernini, si veda invece: Archivio della Fabbrica di San Pietro, Arm. 7, F, 467, f. 195.

4 Archivio della Fabbrica di San Pietro, Arm. 27, B, 369, cc. nn. La scritta relativa alla riduzione si deve probabilmente a Carlo Fontana, vista la somiglianza con la firma. Il conto si riferisce a lavori molto vari, tra cui alcune catene per la volta del Braccio meridionale, il batocchio di una campana, riparazioni alla cancellata del portico della Basilica, utensili per gli scalpellini, spranghe, etc.

5 Archivio della Fabbrica di San Pietro, Arm. 16, A, 167, c. 61*v*.

6 Ivi, c. 159.

7 Ivi, c. 157.

8 Ivi, c. 160*r*.

9 Ivi, c. 168*r*.

10 Archivio della Fabbrica di San Pietro, Arm 12, D, 3, cc. 214-217.

11 Archivio della Fabbrica di San Pietro, Arm. 16, A, 168, c. 15*r*.

12 Archivio della Fabbrica di San Pietro, Arm. 43, A, 43, cc. 136r, 140r. Sulla cappella del Fonte Battesimale, in relazione alla quale nel corso di questa ricerca sono stati reperiti molti documenti in parte inediti, rimando comunque al contributo di Nicoletta Marconi in questo stesso volume. Per ciò che concerne il monumento della regina Cristina, un chirografo di Clemente XI (31 maggio 1702) avrebbe peraltro stabilito che «tutta la spesa fatta sin 'ora e dà farsi in appresso per l'opera di d.o Deposito, e suo totale adempimento, e mantenimento» dovesse spettare alla Reverenda Fabbrica e non alla Camera Apostolica «à riguardo delli gravi dispendij estraordinarij, alli quali d.a nostra Camera soggiace di presente nelle calamità, e necessità delli tempi correnti»; vedi il resoconto nella congregazione del 13 settembre seguente: Archivio della Fabbrica di San Pietro, Arm. 16, A, 168, cc. 21*v*-22r; altra copia in Arm. 43, A, 43, f. 170*r*. Sul monumento vedi i conti in Archivio della Fabbrica di San Pietro, Arm. 43, A, 43, cc. 136*r*, 140*r* (opera di scalpello), 145*r*-154*r*, 172*r*-173*r* (scultura), 178-179, (iscrizione), 182, etc..

13 Archivio della Fabbrica di San Pietro, Arm. 16, A, 167, c. 206*r*.

14 Ivi, c. 196*r*.

15 Ivi, c. 205*r*.

16 Biblioteca Apostolica Vaticana, *Vat. Lat*., 8635, cc. 51*r*-57*r*; vedi anche Archivio della Fabbrica di San Pietro, Arm. 50, B, 14, cc. 1023, 1028.

17 Biblioteca Apostolica Vaticana, *Vat. Lat.*, 8635, c. 51*r*.

18 *Ibidem*.

19 Archivio della Fabbrica di San Pietro, Arm. 16, A, 167, c. 92*r*.

20 Ivi, c. 98*v*.

21 Archivio della Fabbrica di San Pietro, Arm. 27, B, 391, c. 4*v*.

22 Vedi, ad esempio, i mesi di gennaio-febbraio 1691, per i quali Fontana riceve venti scudi: Archivio della Fabbrica di San Pietro, Arm. 27, B, 391, c. 8*r*, oppure il periodo luglio-settembre 1695: Archivio della Fabbrica di San Pietro, Arm. 27, B, 391, c. 87*v*; alla morte di Mattia De Rossi, nello stesso anno, gli succederà come soprastante, e con lo stesso stipendio mensile di dieci scudi, il fratello Domenico: *Ibidem*.

23 Archivio della Fabbrica di San Pietro, Arm. 27, B, 391, c. 20*r*.

24 Archivio della Fabbrica di San Pietro, Arm. 16, A, 167, c. 171*v*; vedi anche la dichiarazione giurata di Carlo Fontana, del 26 marzo 1697 (Archivio della Fabbrica di San Pietro, Arm. 42, G, 38, cc. nn.)

25 Archivio della Fabbrica di San Pietro, Arm. 27, B, 391, c. 126*r*.

26 Sui rapporti tra Giovanni Carlo Vespignani e Carlo Fontana: G. Bonaccorso, *L'architetto e le collaborazioni letterarie: Carlo fontana, Francesco Posterla e Carlo Vespignani*, in *Studi sui Fontana una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco*, a cura di M. Fagiolo e G. Bonaccorso, Roma 2008, pp. 141-170.

27 Archivio della Fabbrica di San Pietro, Arm. 42, G, 38, cc. nn.

28 Archivio della Fabbrica di San Pietro, Arm. 16, A, 167, c. 64*v*.

29 Archivio della Fabbrica di San Pietro, Arm 27, B, 375, c. 273*r*; Arm. 16, A, 167 c. 111*r*.

30 Archivio della Fabbrica di San Pietro, Arm. 16, A, 167 c. 109*v*; Archivio della Fabbrica di San Pietro, Arm. 27, B, 391, c. 33*r*. Altri pagamenti, sempre in relazione al disegno ed intaglio delle tavole del futuro volume, risultano a beneficio di Francesco Donia e Simone Felice Delino.

31 Archivio della Fabbrica di San Pietro, Arm. 16, A, 167, c. 202*v*.

32 T. A. Marder, *"Delli Portici, e Piazze avanti il Tempio Vaticano"*, in *Il Tempio Vaticano 1694 Carlo Fontana*, a cura di G. Curcio, Milano 2003, p. CCVI; H. Hager, *"Modi proposti dall'Autore per la terminazione della Piazza, e Bracci, col nuovo Campanile, et Orologio"*, in *Il Tempio Vaticano*, cit., p. CCXXII.

33 C. Fontana, *Il Tempio Vaticano e Sua Origine*, Roma 1694, Libro IV, capitolo IV.

34 *Ibidem*.

35 *Ibidem*, ma anche Libro III.

36 Su questo, come su molti altri aspetti relativi al Colonnato beniniano (in particolare, costruttivi), mi permetto di rimandare a M. Villani, *Il Colonnato di S. Pietro*, Roma 2016.

37 Archivio della Fabbrica di San Pietro, Arm. 27, C, 403, c. 197*r* . La giustificazione ufficiale per il versamento richiama la « ricognizione prezzo de' Libri, e rami dell'opera del tempio Vaticano».

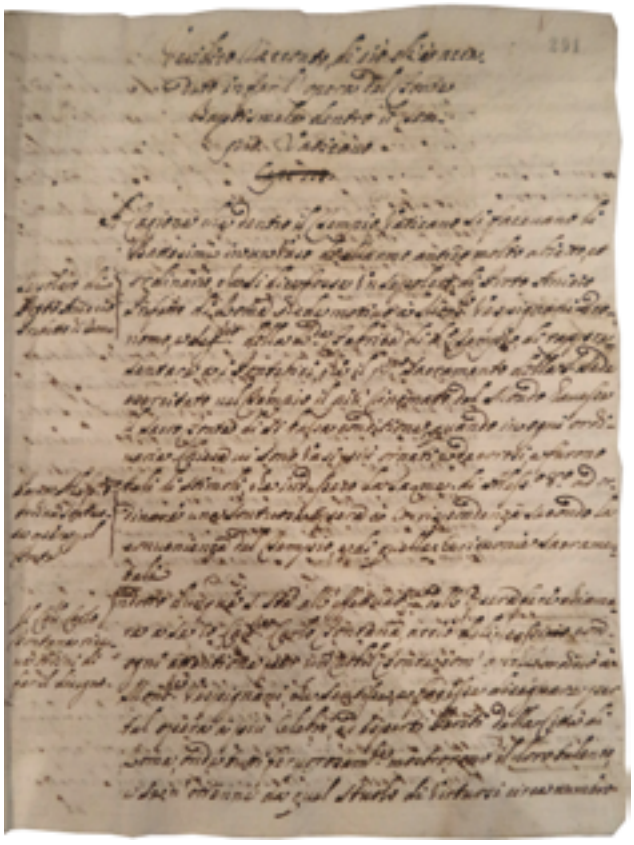
38 Ivi, c. 197*r*.

Per la Basilica Vaticana: la Cappella del Battesimo, il trasporto del sepolcro porfirico di Ottone II e altri "straordinari riattamenti"

Nicoletta Marconi

Nel marzo 1697 si compie l'ascesa professionale di Carlo Fontana (1634-1714) nella Fabbrica di San Pietro in Vaticano con la nomina ad «architetto supremo», ratificata da papa Innocenzo XII Pignatelli (1691-1700) l'8 maggio di quello stesso anno[1]. L'ambito riconoscimento si deve ai servizi resi in diciassette anni di attività a servizio della Basilica papale successivamente alla morte di Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) e al buon esito di alcune importanti imprese ivi condotte. Tra queste ultime Fontana considera degna di particolare menzione l'esecuzione del nuovo fonte battesimale, immodestamente definito opera «decorosa e magnifica», oltre che «la più necessaria e maestosa impresa che sia dentro il Tempio Vaticano»[2]. La sua esecuzione è celebrata nello stesso 1697 con la pubblicazione, per i tipi di Giovan Francesco Buagni, di un primo sintetico resoconto intitolato *Descrizzione della Nobilissima Cappella del Fonte battesimale*, dedicato a monsignor Giovanni Carlo Vespignani, economo della Fabbrica, e corredato da tre belle tavole incise da Alessandro Specchi (1666-1729). L'installazione del nuovo fonte battesimale nella cappella riconfigurata su progetto di Fontana, celebrata per la sfarzosa preziosità degli apparati marmorei e dei rivestimenti musivi, si conclude nel 1698, ma i lavori di finitura e decorazione della cappella proseguiranno anche nei primi anni del XVIII secolo[3]. Eppure, la realizzazione del nuovo battistero, esemplificazione delle doti artistiche fontaniane e meritoria del più prestigioso incarico nel cantiere petrino, cela risvolti intricati, specie per quel che riguarda le competenze dell'architetto, il reale contributo di artisti e artigiani, l'organizzazione del lavoro e le procedure esecutive. La storia materiale del fonte include anche un documentato errore tecnico, un licenziamento e perfino un processo dibattuto presso il Tribunale Criminale della Fabbrica di San Pietro. La vicenda è narrata intorno al 1704 dallo stesso Fontana in una memoria manoscritta intitolata *Veridico racconto di ciò che è accaduto in far l'opera del Fonte Battesimale dentro il Tempio Vaticano*, oggi custodita presso l'Archivio Storico della Fabbrica di San Pietro[4] (fig. 1). Si tratta di dettagliato e puntualissimo memoriale teso a sconfessare le accuse mosse al ticinese riguardo alla non impeccabile conduzione tecnica dell'impresa. Le informazioni fornite dal manoscritto sono state intersecate con quelle fornite dalle più obiettive *Liste mestrue* del cantiere basilicale, dalle cronache dei lavori e dai verbali della Sacra Congregazione della Fabbrica di San Pietro. Tale confronto ha consentito di dipanare i tratti più oscuri di una vicenda nella quale si intrecciano autorità, ambizioni professionali e competenze tecniche, ma anche ruoli e responsabilità operative. È stato inoltre possibile ricostruire un quadro più chiaro e attendibile delle fasi esecutive, dei dispositivi impiegati e dei procedimenti adottati per il trasferimento della tazza porfirica dalle Grotte Vaticane alla Cappella del Battesimo nella navata sinistra della Basilica, oltre che nella realizzazione del suo nuovo apparato architettonico. La decisione di allogare il battistero petrino «nella prima cappella alla mano manca dell'entrare» risale al 1623, quando, per volontà di papa Urbano VIII Barberini (1623-1644), si procede al riallestimento della cappella su disegno di Gian Lorenzo Bernini[5]. Il 15 novembre di quello stesso anno, i verbali della Congregazione della Fabbrica di San Pietro riferiscono in merito alla visita del cardinale Pietro Paolo Crescenzi (1572-1645) alla «cappella prima a man sinistra, dove è destinato a mettervi il

1. *C. Fontana,* Veridico Racconto di ciò che è accaduto in far l'opera del Fonte Baptismale dentro il Tempio Vaticano, *1704 (Archivio della Fabbrica di San Pietro, arm. 12, D, 4A, fasc. 12, cc. 291r-391r), frontespizio.*



battistero e risolve il modo di ornarla»[6]. Il successivo 19 dicembre è decisa la realizzazione di una nuova decorazione musiva e si stabilisce che si «faccino fare li disegni dalli pittori»[7]. All'inizio dell'anno seguente, il cardinale Francesco Maria Bourbon del Monte (1549-1627) chiama il pittore Gaspare Celio (1571-1640) ad eseguire cartoni e mosaici secondo le convenzioni fissate per la cupola maggiore dal Cavalier D'Arpino (Giuseppe Cesari, 1568-1640). In un verbale della Congregazione petrina datato al 1 gennaio 1624 è trascritto il decreto di stipula del contratto per i cartoni e i disegni a mosaico per la cappella. Tuttavia, l'esecuzione dell'opera musiva risulta sospesa già nel 1626 in favore della più economica decorazione pittorica, affidata allo stesso Celio. Quest'ultimo è anche autore del poco apprezzato *Battesimo di Cristo* del 1627, eliminato una decina di anni più tardi, quando nella cappella verrà provvisoriamente trasferita la «Cathedra Petri» e decisa la nuova decorazione della parete retrostante il trono petrino[8]. La realizzazione della cappella avviene contestualmente alla costruzione della navata maderniana; in origine il suo impianto corrispondeva a quello della Cappella del Crocifisso (oggi della Pietà), prospiciente la navata opposta, attestato da una puntuale registrazione di pagamenti per lavori in stucco, marmo e di scalpello autorizzati da Bernini dal 1629[9]. Gli interventi proseguono anche negli anni successivi, seppur in una forma rapsodica ascrivibile alle istanze della manutenzione e del decoro piuttosto che a un meditato progetto di riqualificazione[10]. Questo assumerà forma compiuta solo nel 1692, anno dell'*imprimatur* del monumentale *Templum Vaticanum* di Carlo Fontana[11], e includerà la revisione del sistema di illuminazione e il progetto di un sontuoso fonte battesimale adeguato al prestigio della Basilica papale. Nei primi decenni del XVIII secolo, la nuova configurazione della cappella è descritta in diverse guide della città di Roma e in talune biografie di artisti. Tra gli altri, il protonaio apostolico Filippo Titi ne ammira le incrostazioni «di nobilissimi marmi e la preziosissima Tazza di Porfido che già servì per coperchio dell'Urna sepolcrale d'Ottone II, che intatta si vede nella chiesa sotterranea, adornata con varj Putti, e Festoni di Metallo dorato, e detti Metalli son di peso 4000 libre. Il Quadro dell'Altare, che rappresenta il Battesimo del Redentore su le rive del Giordano è opera singolarissima del Cavalier Carlo Maratta»[12]. Circa un secolo più tardi, il senese Giovanni Pietro Chattard riferisce che la cappella del Fonte Battesimale è «di ugual misura alla sua di contro corrispondente della Pietà, e ornata di due Cupole, una esterna ovale l'altra interna […]. L'esterna […] vedesi ricoperta di Musaici allusivi al Sagramento del Santo Battesimo. Nel convesso di essa vi è raffigurato il triplice Battesimo di Acqua, Sangue e Desiderio […]. Negli angoli si ravvisano le quattro parti del mondo […], ne' sordini si scorge Gesù Cristo che amministra il Battesimo a San Pietro […]. Vedesi anche Mosè che fa colla prodigiosa verga scaturire le acque dalla Rupe [...]. Francesco Trevisani ne fece il disegno, che fu poi eseguito da Giuseppe Ottaviani, dal Cavalier Brughi e da Liberio Fattori, sotto la direzione di Niccolò Ricciolini»[13] (fig. 2). In realtà, come ricordavano già Braham e Hager, l'idea di allestire «una sontuosa opera per il nobil Fonte»[14] risale al pontificato di Alessandro VIII Ottoboni (1689-1691), poi ripresa da papa Pignatelli: «erasi ideato d'ornar magnificamente la prima cappella, che nell'ingresso della Basilica resta a man sinistra, e d'ergervi in mezzo un superbo Fonte battesimale, corrispondente alla santità dell'uso, ed alla dignità del luogo»[15]. Nel 1692 vengono consultati artisti del calibro di Alessandro Algardi (1595-1654), dal 1646 già incaricato dalla Fabbrica di San Pietro del progetto di un nuovo fonte battesimale[16], Mattia De Rossi (1637-1695) e Carlo Maratti (1625-1713), «pieno di ambizione architettonica» secondo l'opinione di Fontana e a suo dire autore di un progetto «più tosto chimerico, et Ideale, che Geometrico nella misura»[17]. Per l'occasione Fontana elabora diversi progetti, uno dei quali è raffigurato nel disegno datato al 1692-1693 e oggi custodito a Madrid[18]. Un *Avviso* del 31 maggio 1692 informa a riguardo che «il Cavalier Fontana, architetto di palazzo, tiene ordine di fare disegni e particolarmente per un fonte Battesimale in San Pietro, del quale vi sono sei modelli fatti finhora»[19]. La selezione è operata dalla Sacra Congregazione della Fabbrica attraverso la valutazione di modelli in scala; quelli relativi ai progetti di Fontana e De Rossi, in quegli anni soprastante dei sanpietrini, sono eseguiti dallo scultore Lorenzo Ottoni (1648-1736) nel marzo 1692[20]. Il progetto fontaniano guadagna l'unanime

2. *Basilica di San Pietro in Vaticano, Cappella del Battesimo; foto Fabbrica di San Pietro.*

Dall'alto: 3. *La Cappella del Battesimo secondo il progetto di Carlo Fontana (da C. Fontana,* Descrizzione della Nobilissima Cappella del Fonte Battesimale nella Basilica Vaticana*, Roma, 1697, n.n.).* 4. *Basilica di San Pietro, Cappella della Madonna delle Partorienti nelle Grotte Vaticane, quadro pittorico con basilica costantiniana. Sulla sinistra in basso è visibile il c.d. sepolcro di Ottone II di Sassonia; foto Fabbrica di San Pietro.*

consenso della congregazione cardinalizia, che ne apprezza soprattutto il disegno del fonte battesimale, perno compositivo ed elemento cardine del sacro ambiente[21]. La versione definitiva, approvata ufficialmente solo nel dicembre 1693, si fonda sul reimpiego di un antico coperchio di porfido egizio rosso, allora giacente nelle Grotte Vaticane, per il cui recupero risulta un'autorizzazione della Sacra Congregazione fin dal 20 maggio di quello stesso anno[22]. Come riferisce lo stesso Fontana, «la superficie della cappella, che è una delle più nobili della Basilica, è per traverso larga palmi 20 (4,5 m circa), e lunga palmi 58 e mezzo (13 m)»[23]. Il riallestimento consiste sostanzialmente nell' «innovazione degli ornati e del suo lume», vale a dire nella modellazione di un'autentica scenografia teatrale a corredo del fonte battesimale; tale quinta prevede l'installazione di tre pale d'altare, quella centrale opera dell'accademico Carlo Maratti e le due laterali dei suoi allievi Andrea Procaccini (1671-1734) e Giuseppe Passeri (1654-1714 ca), nonché la realizzazione di mensole di porfido, cornici marmoree per i quadri in mosaico e del rivestimento musivo del vestibolo[24]. La realizzazione del fonte battesimale può incardinarsi in quell'ideologia odescalchiana, di cui Innocenzo XII fu convinto assertore, attuabile attraverso la concreta fattibilità del progetto architettonico, anche nel caso in cui esso non risulti propriamente economico[25]. Se, dunque, il fonte costituisce il fulcro prestigioso e simbolico dell'intervento fontaniano, la proposta di ricavarlo dall'antica urna e di onorarlo con un fastoso tripudio di decorazioni in bronzo dorato a fuoco risulta vincente. Nel consueto tono autopromozionale dei suoi scritti, Fontana si proclama unico responsabile del "rinvenimento" della tazza tra i tanti reperti antichi giacenti negli anditi delle Grotte, ma soprattutto dell'idea di tradurla in fonte battesimale. Si dice inoltre vittima dell'ostile avversità di Carlo Maratti e Mattia De Rossi, a suo dire invidiosi delle sue fortune professionali[26]. In realtà, la vicenda rivela dinamiche fumose e complicate relazioni tra artisti e artigiani, inclusi fonditori, pittori, muratori, falegnami e manovali accreditati alla Fabbrica di San Pietro. La conversione della tazza porfirica a fonte battesimale è nota nella misura in cui è stata tramandata dagli scritti dello stesso Fontana[27]. Essi mirano a celebrare l'opera dell'architetto, ma anche a calmierare le critiche seguite alla non esemplare movimentazione del prezioso reperto, «condotta a perfezione dopo tante contrarietà incontrate»[28], nel tentativo, invero non troppo celato, di stabilire quella supremazia artistica e tecnica indispensabile all'agognata nomina ad «architetto supremo». Non a caso dunque Fontana ribadisce vetustà e impieghi dell'antica tazza porfirica, associandoli ai valori indispensabili al nuovo sensazionale impiego nella Cappella del Battesimo. Questo si fonda sul contrasto fra l'acqua che dona la vita e quel «fatal sepolcro» nel quale «Cloto ridusse in polve l'imperial grandezza d'Adriano il Pio […] e in Ottone fermò la sua fierezza […] e all'hor che nasce gli aprì fonte di vita entro il feretro»[29] (fig. 3). Lo scavo della tribuna di San Pietro, eseguito durante i lavori di ampliamento del coro condotti nel 1453 per volere di papa Nicolò V Parentucelli (1447-1455), comportò lo smantellamento del sepolcreto della via Cornelia, arrecando danni irreparabili agli oratori monumentali che circondavano la Basilica[30]. Tra questi vi era anche il cosiddetto *templum Probi*, eretto proprio in adiacenza all'abside basilicale e descritto come «*nobile, magnum, multisque marmoreis columnis erectum*»[31]. Qui fu rinvenuto il sarcofago del prefetto pretoriano Anicio Probo e di sua moglie Proba Faltonia, «vicino al corpo di San Pietro, nella cappella che dicevasi volgarmente di Probo»[32], successivamente riconvertito a fonte battesimale e situato presso la crociera costantiniana, «dalla parte aquilonare», vale a dire a settentrione, come riferisce Vincenzo Bricolani alla fine

del XVIII secolo[33]. Con la successiva demolizione della basilica paleocristiana, il sarcofago fu trasportato dapprima nell'Oratorio di San Tommaso, nei pressi dell'antico coro, e poi trasferito nella Cappella del Crocifisso (oggi della Pietà), la prima nella navata destra dell'addizione maderniana[34]. Prima dell'intervento di Fontana, dunque, il sacramento del Battesimo veniva somministrato da quel «Pilo abietto di marmo che fu la sepoltura di Probo Anicio», per l'architetto ticinese inadeguato all'autorevole prestigio della Basilica papale[35]. La «più famosa pietra di Porfido che mai venisse con lavoro incavato dall'Egitto e in Roma miracolosamente rimasta», dove era stata importata per ordine dell'imperatore Adriano, fu invece impiegata come «coperchio per il sepolcro interiore nel suo Gran Mausoleo»[36]. Da qui la tazza fu trasportata in Vaticano, assieme ad altre colonne e marmi antichi, e reimpiegata come copertura del sepolcro dell'imperatore Ottone II di Sassonia (955 ca.-983), già allogato nell'atrio dell'antica Basilica costantiniana, come mostrano la bella tavola allegata nel 1619 dal notaio e canonico Giacomo Grimaldi agli *Instrumenta autentica* della traslazione dei "corpi santi" nella nuova Basilica, e l'affresco nella Cappella della Madonna delle Partorienti nelle Grotte Vaticane[37] (fig. 4). In concomitanza con le opere di allestimento di queste ultime, promosse da papa Paolo V Borghese (1603-1621) e con la contestuale demolizione del portico antico, il sepolcro ottoniano venne aperto e le spoglie dell'imperatore traslate in un altro antico sarcofago strigilato, anch'esso riconvertito a sepolcro, oggi visibile nella parete di fondo della navata meridionale delle Grotte[38]. La conca porfirica giacque invece inutilizzata per qualche decennio nei meandri delle stesse Grotte, «quasi sprezzata, come pietraccia vile, inutile ed in parte rotta per le tante trasportazioni fatte di essa con così poco risguardo»[39]. Fontana ritiene che la possente tazza, «caduta dalla vorace bocca del Tempo, che non ha finito ancora di ridurre in polvere li testimoni dell'antica Potenza Romana»[40], si presti perfettamente alla rappresentazione del ricercato contrasto simbolico fra l'acqua salvifica del Battesimo e il sepolcro della vita eterna. Nel suo progetto l'acqua sarebbe dunque scaturita dall'antica urna, preziosa non solo per il materiale dal quale è ricavata, ma anche per i suoi molteplici prestigiosi impieghi: il porfido rosso, materiale di difficilissima lavorabilità a causa della sua durezza e con cave ubicate nell'ostico deserto orientale egiziano, era infatti simbolo della casa imperiale e degli dei, successivamente riconvertito a simbolo della cristianità e del martirio di Cristo. Come informa, tra gli altri, Francesco Girolamo Cancellieri nella sua *Descrizione della Basilica Vaticana* del 1788, la «gran Lapida di Porfido» del sepolcro di Ottone II è lunga sedici palmi e mezzo (circa 3,70 m) e larga otto palmi e mezzo (1,90 m)[41]. Fontana ne descrive le cornici «grossamente» intagliate, a suo avviso certamente eseguite in Egitto «e non in Roma, dove gli scorniciamenti si facevano con più delicata maniera», certamente destinate al sepolcro di qualche sovrano[42] (fig. 5). Il trasferimento delle «admirabili porfiretico

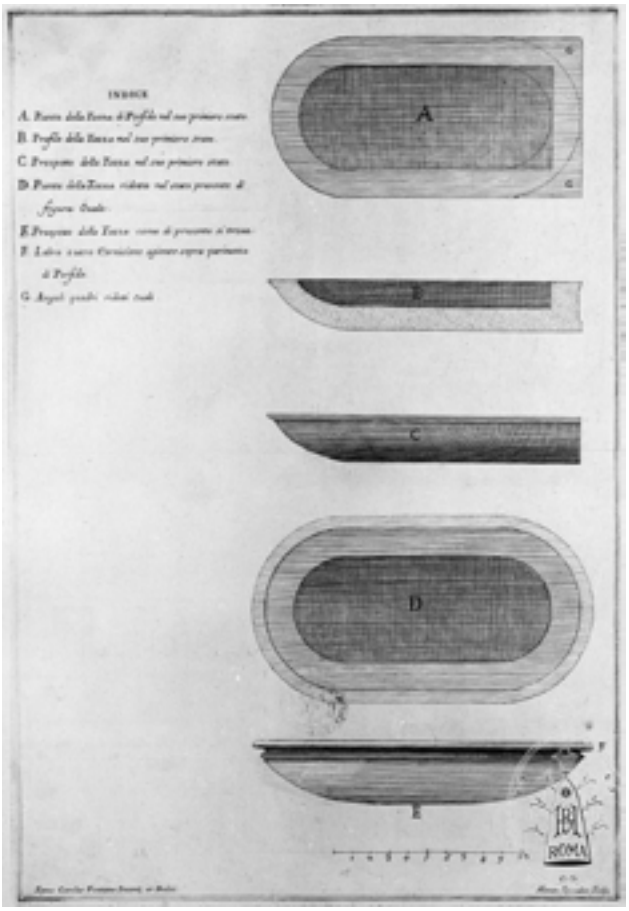
5. *C. Fontana, Progetto per il fonte battesimale della Basilica di San Pietro (da C. Fontana,* Descrizzione della Nobilissima Cappella del Fonte Battesimale nella Basilica Vaticana*, Roma, Buagni, 1697, n.n.).*

lapidi» dalle Grotte Vaticane alla fonderia di Santa Marta per le lavorazioni necessarie alla sua traduzione in fonte battesimale, si compie a metà marzo 1694. Le *Liste dei manovali* di quel mese riferiscono sul coinvolgimento in questo lavoro dei manovali sanpietrini[43] Giuseppe Davini, Cosimo Rustichetti, Lorenzo Berti, Giuseppe Coronetti, Domenico Galli, Nicola Zabaglia e Francesco Bianchi, retribuiti dal fattore della Fabbrica, Antonio Valeri (1648-1736), per aver smontato il «cuperchio di porfido che era sotto le grotte Vaticane e per averlo tirato ad alto»[44]. Davini e Zabaglia avevano già collaborato due anni prima all'allestimento dei ponteggi necessari alla decorazione della Cappella del Coro[45]. A partire dal 26 gennaio 1692, Giuseppe Davini riceve le prime forniture di chiodi e tagli di legname necessari alla realizzazione dello «steccato avanti la cappella del Battesimo», indispensabile protezione dell'area di lavoro e dello spazio basilicale. In contemporanea, ad artisti e artigiani chiamati alla rifigurazione della cappella vengono consegnati a più riprese pennelli di setola, filo di ferro, verzelle, rotoli di spago, ferri grossi e anche diverse «canne di tela per coprire le statue di creta che si fanno per il nuovo Battesimo», tutti provenienti dalle "munizioni" petriane[46]. Le forniture di «chiodi da piane» per gli apparati provvisionali proseguono per tutto il 1693 e ancora nell'anno seguente; nei primissimi mesi del 1694 si registra un'ulteriore fornitura di tela «per coprire il modello di

legno del coperchio di porfido che deve servire per il Battesimo»[47]. Nel frattempo è avviata una raccolta straordinaria di tutto il ferro e degli oggetti di metallo disponibili in Fabbrica, recuperati da vecchi apparati dismessi e destinati alla fusione del poderoso coperchio bronzeo. Per «formar la Conca del Battisterio» era necessario «estrarre dalle Grotte la gran pietra, e trasportarla nella Fonderia de' bronzi della Fabrica di San Pietro, che stava allora, dove è stato sino a' nostri dì lo Studio de' Mosaici; per ridurla ivi all'ideata forma, e guarnirla de' preziosi fregj di metallo, da' quali secondo il disegno dall'istesso inventore descritto e pubblicato, doveva essere ornata. Ardua era e difficile tale impresa»[48]. Il *Veridico racconto* stilato da Fontana riferisce infatti che il 20 maggio 1693 «fu ordinato di levare la detta pietra da i sotterranei con portarla nel luogo destinato per poterla lavorare secondo il nostro bisogno»[49]. Non risultano però riscontri documentali relativi alle operazioni di trasporto, se non nei primissimi mesi del 1694. Le *Liste Mestrue* documentano fino al 13 marzo 1694 interventi nel corpo della cappella necessari all'installazione del nuovo fonte battesimale[50]; dal giorno 17 di quello stesso mese e fino a tutto il novembre 1694, il mastro scalpellino Marcello Biggeri risulta impegnato nel restauro della tazza porfirica[51]. Dal mese di aprile e fino a tutto giugno, sono consegnati a Matteo Albertini[52] «acciaro per farne ferri da scarpellino», «piombo vecchio di munizione, e smeriglio per sbugiare il coperchio di porfido per servizio del Battesimo», necessari alla riduzione dell'antica conca alle linee del progetto fontaniano[53]. Tra giugno e settembre 1694, altre *Liste* registrano l'impegno profuso «nel tirare ad alto e commettere a suo luogo tutta la tazza di Porfido che dovrebbe servire per il Battistero»[54]; il 7 settembre 1694, il mastro pontiere Nicola Zabaglia (1667-1750) riceve chiodi per la realizzazione dell'armatura della tazza di porfido[55]. Risultano impiegati in tale esecuzione anche i già citati sanpietrini Coronetti, Galli e Bianchi, ma non compare più Giuseppe Davini, esperto capomastro falegname e «provisionato» della Fabbrica. Cosa è successo nei giorni immediatamente precedenti il 17 marzo? La cronaca della *debacle* professionale di Davini, o almeno dell'errore a lui imputato, emerge chiaramente dai documenti della Fabbrica. In particolare, la divulgazione dell'accaduto e della sentenza di colpevolezza ascritta a Davini si deve alla versione fornita dall'avvocato concistoriale Filippo Maria Renazzi nel saggio introduttivo alla seconda edizione del compendio *Castelli e Ponti di mastro Nicola Zabaglia*, pubblicato a Roma nel 1824[56]. Impietosamente, Renazzi riferisce sull'imperizia del mastro e sulla leggerezza dei responsabili del lavoro: «Ardua era e difficile tale impresa; un antico Manuale della Fabrica di San Pietro, sebben privo de' lumi opportuni, e della necessaria esperienza, pur si esibì ad eseguirla, e quelli che presiedevano si accordarono ad affidargliela. L'esito dimostrò quanto fosse stolta l'audacia dell'uno e smisurata l'imprudenza degli altri»[57]. Il trasferimento della tazza dalle Grotte alla fonderia dei bronzi presso Santa Marta prevede l'obbligato passaggio attraverso la Confessione. La movimentazione del poderoso blocco si preannuncia dunque alquanto problematica, soprattutto nel superamento del dislivello esistente tra le Grotte e il piano della Basilica. Il disastro che ne segue è eclatante. Davini, incaricato dai suoi superiori, il soprastante Mattia De Rossi e il fattore Antonio Valeri, coordina le operazioni di estrazione, compiendo forse un errore di valutazione nella manovra, sulla cui reale natura però cronache e documenti tacciono, lasciandone imprecisate le vere cause. Sappiamo però dalle parole dello stesso Davini che il coperchio «digraziatamente scorse dalli curli e strappate le corse che lo sosteneva si ruppe». Dunque, una probabile errata valutazione delle tensioni delle funi in fase di esercizio, oppure una mal disposta posizione dei tiri, causa lo slittamento del blocco di porfido dal piano di posa sui curli, i robusti cilindri su cui è fatto scorrere, e il cedimento delle funi di ritegno. Ne conseguono la caduta e la frattura del blocco lapideo, senz'altro veicolata dalle numerose fessurazioni superficiali procurate dai precedenti spostamenti. Tuttavia, ciò non sembra influire sulla sorte del povero Davini. La tazza è ridotta in cinque pezzi e l'autorità della Fabbrica ne esce minata[58]. In una strategia consueta del cantiere petriano, uso a mitigare l'impatto di simili *defaiance* con l'eco di pene esemplari, Davini è ritenuto unico responsabile del disastro. Non sono coinvolti nello scandalo né Antonio Valeri, né Mattia De Rossi, né tanto meno Carlo Fontana, il quale, a sua volta, accusa De Rossi di essersi assentato troppo di frequente dal cantiere. Per quello che viene definito il suo "delitto", Davini viene immediatamente processato, condannato dal Tribunale Criminale della Fabbrica di San Pietro e addirittura incarcerato per ordine diretto di Innocenzo XII[59]. L'accusa è di aver mostrato grave imperizia e una inescusabile temerarietà nel trasporto della preziosa pietra[60]. Così recitano gli atti del giudice Francesco Piccioni e così è trascritto nel registro dei Decreti della Sacra Congregazione alla data del 17 marzo 1694[61]. Ne consegue l'immediato licenziamento di Davini, ragione per cui, fino all'anno seguente, il suo nome non comparirà più nelle *Liste dei manovali*. Verrà riammesso in Fabbrica solo a fine novembre 1695, anche in questo caso per ordine diretto del pontefice[62], al quale il 13 marzo 1694 egli aveva indirizzato un'accorata supplica: «Beatissimo Padre, Giuseppe Davini humilissimo oratore della Santità Veneranda Reverendissima espone come havendo servito la Reverenda Fabrica di San Pietro da falegname per lo spazio di anni 46 occorse che Mons. Illustrissimo [Carlo] Vespignani ordinò che li tirasse fuori dalla Grotte di San Pietro un coperchio di Porfido della Sepoltura di Ottone II imperatore il quale coperchio digraziatamente scorse dalli curli e strappati le corse che lo sosteneva si ruppe , benché appariva dalla sua antichità essere di vari pezzi e peli come della pianta fatta fuori si puol riconoscere per tal disgrazia fu accusato il povero orante che sono 25 giorni d'età anni 61 e con una numerosa famiglia senza aver con che vivere, ricorre per tanto alla Somma bontà della Santità Vostra che per il suo buon servitio prestato fedelmente alla suddetta Fabbrica

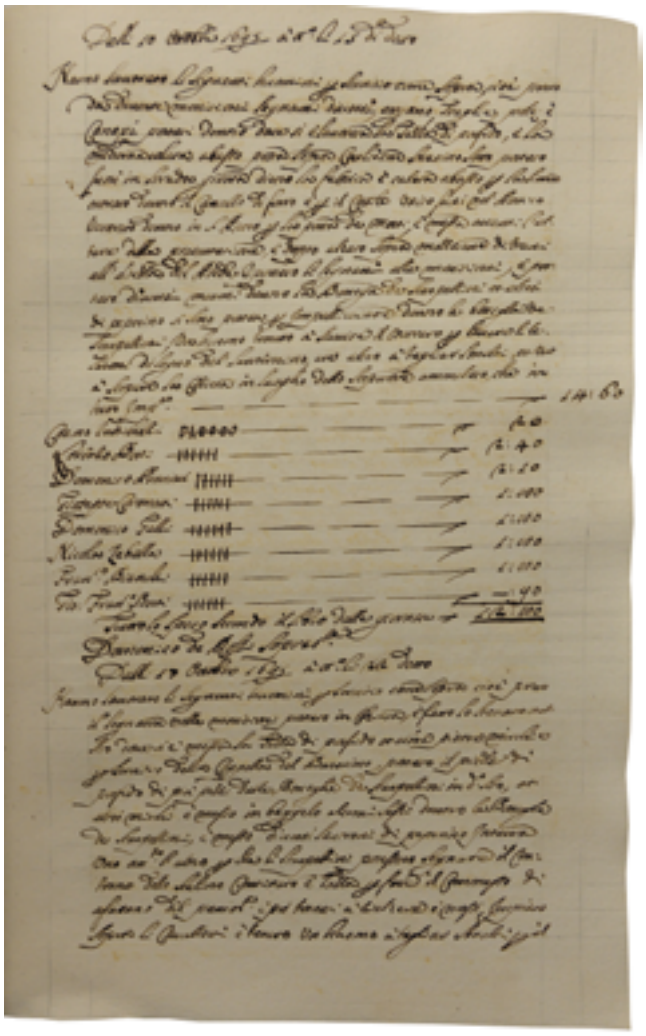
6-7. *Basilica di San Pietro, Fonte battesimale; foto Fabbrica di San Pietro.*

come possono attestare tutti li ministri […]»[63]. Proseguono intanto sia i lavori alla cappella, sia l'esecuzione del fonte battesimale. Nel settembre 1694 cinque manovali provvedono ad armare il tiro nel magazzino riservato alla lavorazione della tazza di porfido e trasferiscono un potente argano nei pressi dell'area di lavoro, che viene dotata di tutte le attrezzerie necessarie alla movimentazione del pesantissimo blocco di porfido[64]. I ponteggi usati dai pittori assegnati alla decorazione della cappella risultano smontati a fine novembre 1694[65]. La costruzione dell'armatura lignea deputata a sostenere la tazza durante la riparazione, così come quella di tutti i ponteggi di servizio per muratori, pittori e mosaicisti, è affidata al mastro pontiere Nicola Zabaglia. La sua abilità professionale è in quegli anni già ampiamente riconosciuta. Nella prefazione all'edizione ottocentesca di *Castelli e Ponti,* Renazzi sostiene che l'errore compiuto da Davini e il suo temporaneo allontanamento dal cantiere abbiano di fatto decretato la fortuna di Zabaglia, chiamato a sostituirlo nel ruolo di esperto mastro pontiere[66]. Ciò non è del tutto vero, in quanto già da diversi anni Zabaglia attendeva all'esecuzione di acrobatici dispositivi provvisionali necessari a tutte le più importanti opere di manutenzione e restauro da eseguirsi in Basilica, comprese quelle riguardanti la cupola grande[67]. Certo è che nella seconda fase del lavoro, vale a dire nel trasporto della tazza restaurata dalla fonderia alla cappella e soprattutto nella sua installazione finale, Zabaglia svolge un ruolo determinante. Il 14 dicembre 1695 Giuseppe Davini, riammesso in Fabbrica dalla fine di novembre, riceve chiodi per le armature da farsi per servizio della cappella. La sua riabilitazione è dunque effettiva e sconfessa l'affermazione di Renazzi che lo considera definitivamente fuori dai ruoli dei sanpietrini già all'indomani della sentenza di colpevolezza emessa dal Tribunale della Fabbrica. Al contrario, dal gennaio successivo egli attenderà con Zabaglia e Albertini alla costruzione di diverse impalcature, cavalletti e cavallettoni necessari all'opera del fonte battesimale. Il capomastro muratore Pietro Giacomo Patriarca coordina invece l'esecuzione di tutte le opere murarie, compreso il basamento a tre gradini «che prima erano tondi, poi fatti ovati»[68], poi rimosso nel 1725 per volontà di papa Benedetto XIII Orsini (1724-1730), che volle sprofondare il fonte in una vasca «dove possono immergersi quei che si battezzano» (figg. 6-7). Patriarca sovrintende anche al lavoro degli scalpellini e perfino all'esecuzione di due «fornacelle per fondere li metalli sopra la fabbrica et altro dentro la cappella del Battesimo»[69]. La sua autorità è tale che nel 1705 sarà chiamato a giudicare il progetto di Carlo e Francesco Fontana per la rimozione e il trasporto della colonna dedicatoria di Antonino Pio rinvenuta in Campo Marzio e destinata al sagrato della Curia Innocenziana. L'ostentata discendenza dal celebre Domenico, «Cavaliere della guglia», porterà i due Fontana a ricusare il suggerimenti di Patriarca (e forse anche quelli di Zabaglia) e ad impiegare il castello ligneo di loro ideazione, con irrimediabili conseguenze per il monolite[70]. In quel caso, la posizione assunta da Fontana, come ricorda Hellmut Hager a proposito della costruzione della copertura del teatro di Tor di Nona, cioè di «non lasciare la costruzione di una parte così importante dell'opera ai "meccanici", ma di demandarla ad architetti esperti», non produce gli esiti auspicati[71]. Il danno procurato alla tazza durante il trasporto dalle Grotte alla fonderia è comunque ingente. Il suo restauro impegna gli scalpellini per diversi mesi e include la riduzione della forma originale all'ovale del progetto fontaniano, oltre al necessario incremento della sua altezza mediante un «riportato labbro a foggia di cordone» (fig. 8). I dubbi riguardanti la capacità della tazza di sostenere le 8.000 libbre di metallo del coperchio, a detta di Fontana avanzati da Domenico De Rossi, fratello di Mattia e subentrato nel 1695 nel ruolo di soprastante della Fabbrica, sono sciolti con l'inserimento di alcuni cerchi in bronzo, posti a sigillare lo spazio rimasto aperto tra tazza e coperchio, e di una sorta di armatura metallica all'interno della conca in grado di sorreggere la copertura senza farla gravare direttamente sulla tazza di porfido. L'ingegnoso dispositivo, di incerta attribuzione, è probabilmente ascrivibile all'esperienza dell'argentiere forlivese Giovanni Giardini (1646-1721). La ricomposizione del corpo lapideo della tazza e la sua modellazione scultorea sono



8. *C. Fontana, Rilievo e progetto di modifica della tazza porfirica già del sepolcro di Ottone II (da C. Fontana,* Descrizzione della Nobilissima Cappella del Fonte Battesimale nella Basilica Vaticana*, Roma, Buagni, 1697, n.n.).*

invece affidate al capomastro scalpellino Marcello Biggeri, il quale provvede a praticare fori «con canne di rame e smeriglio», inserire «perni grossi di ferro, che erano dentro un pezzo e l'altro, e «remessa tutta assieme la tazza a impiombare detti perni attaccatovi le fodere per di dentro con mestura a fuoco per mantenerla forte»[72]. Per consentire tali interventi, la tazza deve essere ripetutamente movimentata, alzata, abbassata e ruotata. Cinque uomini, gli stessi incaricati della sua estrazione dalle Grotte, a meno naturalmente di Davini, sono incaricati di armare argano e tiro nel magazzino, di legare e armare la tazza con traglie, pulegge, corde e canapi, di «tirarla ad alto per provarla a suo luogo, e più volte alzata e abbassata fino al completamento del lavoro»[73]. Il ruolo di Zabaglia in questa fase è decisivo. A lui è infatti assegnata l'esecuzione degli apparati provvisionali e delle armature lignee necessarie alla movimentazione dell'imponente opera in bronzo del coperchio, eseguita dagli scultori Lorenzo Ottoni, Jean Théodon e Michel Maille. La responsabilità della fusione e della doratura di tutti gli ornati in bronzo, ma anche la modifica estemporanea di alcuni particolari quali le cornici alla base del coperchio e il piedistallo dell'Agnello crocifero, sono invece affidate a Giardini, pochi anni più tardi nominato fonditore ufficiale del Sacro Palazzo Apostolico[74]. Proseguono intanto i lavori all'interno della cappella. Nella primavera 1695, tra i materiali di risulta del cantiere petrino depositati nelle munizioni della Fabbrica, è rinvenuto un blocco di porfido rosso, di dimensioni e stato di conservazione adeguati ad un suo reimpiego per il piedistallo del fonte battesimale, assegnato ancora a Marcello Biggeri. Tra ottobre e novembre 1695 viene realizzato un nuovo "steccato" a protezione dell'area di lavoro, nella quale, con l'ausilio di curli e strascini, sono trasferite altre «pietre mischie e lastroni di commesso del zoccolo d'africano» e anche il «piede di porfido di più pezzi dalle botteghe de scarpellini»[75]. Nello stesso anno, le *Uscite di Monizione* riferiscono su un incessante movimentazione di materiali e attrezzature da lavoro, quali spranghe di ferro piombo, chiodi di varie misure e cerchi di ferro per i curli, consegnati a più riprese a Patriarca, Albertini e allo stesso Davini, presente con continuità nella realizzazione delle opere provvisionali. Nel mese di marzo Giardini riceve altre 66 libbre di metallo e 8 lastre di rame d'Ungheria per complessive 690 libbre di peso, necessarie all' opera «del cuperchio del Fonte Battesimale»; in contemporanea, Zabaglia riceve 70 libbre di chiodi per «inchiodare il medesimo coperchio alla fonderia grande»[76]. Fontana riferisce che il motivo del «coperchio nobilissimo alla preziosa Tazza di Porfido gettato di Metallo senza risparmio alcuno di spesa» fu stabilito «dopo molti disegni»[77]. Esso si innalza sopra il piano della tazza con un «maestoso ornamento di cornici, festoni e fogliami di metalli, le quali con vago intreccio di risalti vanno a diminuirsi in un piedestallo quadrilungo dorato, dove riposa l'Agnus Dei d'alabastro bianco». Al centro del coperchio è incastonato un medaglione di metallo dorato raffigurante la Santissima Trinità, sostenuto da due angeli «formati con tanta attitudine e tenerezza, che rendono non meno stupore dell'Arte, che devozione alla sagra Operazione, che rappresentano». Sul lato opposto, un altro medaglione, analogamente sostenuto da due putti di metallo dorato inneggia a papa Innocenzo XII[78]. L'acqua è contenuta in quella che Fontana definisce «forma comodissima per il Sacerdote da poterla sempre tirar in fuori e riporla a suo luogo senza che si veda trà gli ornamenti delli suddetti metalli» (fig. 9). Il pesantissimo coperchio di fatto non consente l'accesso diretto all'acqua benedetta, che deve essere dispensata da appositi contenitori occultati nel gruppo scultoreo del fonte. Paradossalmente, l'elemento principe del sacro rito del Battesimo risulta estraneo al pur scenografico battistero della prima chiesa della cristianità. Non è un caso forse che molti rifiutarono di ricevere il Battesimo dal nuovo fonte e preferirono di gran lunga il precedente «antico pilo abietto di marmo», che verrà addirittura fatto coprire con tavole inchiodate pur di vietarne l'uso. Se qualche anno più tardi papa Benedetto XIII Orsini (1724-1730) sceglierà di uniformarsi all'antico rito del Battesimo *per immersionem*, ordinando la realizzazione di due gradini sotto al pavimento, «formando in tal maniera un vano in cui possono con ogni agevolezza immergersi quei che si



In alto: 9. *Basilica di San Pietro, Fonte battesimale, particolare.*
A destra: 10. *Archivio della Fabbrica di San Pietro, Arm. 27, B, 395,* Liste Mestrue *dell'ottobre 1695 con relazione sul trasporto della tazza di porfido dalla fonderia all'interno della Basilica; foto Fabbrica di San Pietro.*

battezzano»[79], nel 1752 papa Benedetto XIV Lambertini (1740-1758) sarà costretto ad emanare la costituzione *Ad honorandam* del 26 aprile 1752 con la quale si infliggeva una multa di cinque scudi d'oro «da applicarsi all'Archiospedale di Santo Spirito in Sassia a chiunque si fosse opposto all'amministrazione del Santo Battesimo in questa Sacrosanta Basilica»[80]. Intanto, il 10 ottobre 1695, mentre Giardini e i suoi aiuti attendono ancora alle rifiniture del coperchio, la preziosa urna porfirica, modificata nella forma, sigillata e restaurata, viene trasportata in Basilica e posizionata provvisoriamente presso l'altare della Presentazione (fig. 10). Il tragitto, il peso della tazza e il dislivello da superare rendono l'operazione rischiosa e assai complessa. Il trasporto dalla fonderia alla cappella è eseguito dalla stessa squadra di artieri diretta dall'espertissimo Zabaglia. Secondo una pratica consueta e collaudata, egli si avvale di strumenti tradizionali, quali argani, pulegge, strascino e curli, e di procedure perfezionate in secoli di applicazioni delle quali tuttavia non manca di verificare efficacia e affidabilità su modelli in scala perfettamente funzionanti. Dal cortile della fonderia, la tazza, saldamente legata ad un robusta slitta lignea scorrevole su curli con teste cerchiate in ferro e trainata da argani, viene fatta passare lungo la strada che costeggia il fronte meridionale della Basilica fino a ridosso del campanile [81]. Da qui, superati il dislivello che conduce alla quota d'ingresso della Basilica e la cancellata che ne recinge il portico[82], il fonte viene fatto passare attraverso lo stesso portico basilicale e quindi trasferito all'interno dalla cosiddetta Porta dei Morti (la prima a sinistra) per essere infine provvisoriamente posizionato nei pressi dell'altare della Presentazione. Le lavorazioni procedono dunque con continuità, senza però che il nome di Carlo Fontana compaia nei registri dei lavori, né nelle consegne dei materiali. La direzione delle esecuzioni è affidata al soprastante Domenico De Rossi, al fattore Antonio Valeri e alla qualificatissima esperienza dei mastri sanpietrini. Essi coordinano il lavoro delle squadre di scalpellini, muratori e artigiani diretti da Patriarca, Biggeri e Giardini che per tutto il 1695 attendono alle opere di finitura della Cappella[83]. Tra queste Fontana descrive con particolare apprezzamento i commessi marmorei dei rivestimenti e degli arredi: «la Cappella è perfettamente incrostata di Marmi nobilissimi di Giallo, e Verde antichi ed altri con nobile artificio benissimo commessi. Nel piano della Cappella da ambedue li lati vi sono due Tavolini di Porfido, con un maestoso piede di Verde antico, e ornamenti di Metallo dorati con Cherubino in mezzo, che corrisponde a quelli della Tazza del Fonte. Questi tavolini servono per le funzioni solenni di Battesimo di Persone Nobilissime, per li quali si fa apparecchio di Vasi d'argento, e si posano soprano li detti Tavolini. Ma quello, che veramente è riuscito ammirabile, e con una proporzione indicibile, sono le due Arme di Nostro Signore poste sotto li detti due Quadri laterali gettate di Metallo, ed indorate con tanta diligenza, ed abbondanza d'Oro, che non si vede lavoro simile in Roma»[84] (fig. 11). Si arriva così al 16 febbraio 1696, quando «di mezzodì si mise in opera la tazza di porfido nella Cappella del Battesimo»[85] con uomini, procedure e mezzi analoghi a quelli impiegati nelle precedenti fasi operative. Il lavoro si concluderà agli inizi del 1698, anche se il saldo dei pagamenti, soprattutto dell'ingente compenso richiesto da Giardini, sarà corrisposto diversi anni dopo e in seguito ad un lungo

11. *Basilica di San Pietro, Cappella del Battesimo e Fonte.*

contenzioso legale[86]. Proseguono invece le opere di decorazione all'interno della cappella; nel luglio 1708 Zabaglia costruirà anche il ponteggio di servizio necessario per la trasposizione a mosaico dei disegni di «Giovanni Battista [Gaulli] Baciccio per la cupola del Battistero», simile per struttura e funzione ad altri dispositivi progettati dall'"incolto" sanpietrino per «ordinari e straordinari riattamenti» all'interno e all'esterno della Basilica[87]. Fontana vanta diversi altri interventi eseguiti in Basilica sotto la sua direzione a partire dal 1680, artisticamente meno eclatanti, ma degni di menzione in quanto vitali per la conservazione dell'edificio. Tra questi ricorda le opere eseguite per risolvere le infiltrazioni d'acqua dalle fondazioni, il restauro dei quadri d'altare danneggiati dall'umidità e gli interventi di manutenzione sul corpo della cupola grande, tutti eseguiti da Patriarca e dagli altri esperti sanpietrini. È dunque lecito considerare questi ultimi solo meri esecutori delle direttive dell'architetto? Come ha ricordato Werner Oechslin, la competenza tecnica non si manifesta solo nell'inventare, ma soprattutto nel fare, cioè nell'assumersi la responsabilità dell'esecuzione, e se è vero, come ha sottolineato Elisabeth Kieven, che all'architetto più che l'ingegno è richiesta l'intelligenza, Fontana ebbe l'intelligenza di sapersi avvalere di aiuti ed esecutori qualificatissimi, molti dei quali forgiati dal lungo apprendistato presso quello straordinario laboratorio di pratica edilizia che fu la Fabbrica di San Pietro. Grazie al loro contributo, Fontana riuscì a sintetizzare e veicolare un sapere operativo ampiamente praticato, costruendo abilmente il proprio successo e accreditandosi come esperto costruttore anche grazie a quell' «inaspettato miracolo del tempo e gioia inestimabile [che fu] l'opera del fonte battesimale del maggior Tempio, che abbia la Cristianità tutta; onde si è con spesa grandissima ristorata, e ridotta in forma di Tazza, ed oggi fa pompa di meraviglia dentro le meraviglie di Roma e del Mondo tutto»[88].

Note

1 Archivio della Fabbrica di San Pietro, Città del Vaticano, Arm. 50, A, 14, cc. 1019-1034. Fontana richiede la nomina ad «architetto supremo della Fabbrica», che ritiene di aver guadagnato con i servizi resi dopo la morte di Bernini. Diversi anni prima, il 27 febbraio 1684, lo stesso Fontana aveva inoltrato richiesta di rinnovo dell'incarico di revisore delle misure, ruolo nel quale gli subentrerà il figlio Francesco dal 1697. Al 1687 data invece la richiesta del denaro necessario alla stampa della monumentale opera a stampa sul Tempio Vaticano (Archivio della Fabbrica di San Pietro, Arm. 16, A, 167, c. 35v e *passim*). Carlo morirà il 6 febbraio 1714. Da quello stesso giorno Alessandro Specchi sarà chiamato «architetto romano ricevitore delle misure» (Archivio della Fabbrica di San Pietro, Arm. 27, C, 403, cc.195-196).

2 C. Fontana, *Descrizzione della Nobilissima Cappella del Fonte Battesimale nella Basilica Vaticana con la gran Tazza antica di Porfido coperta di metalli dorati delineata dal Cavalier Carlo Fontana Architetto supremo della Venerabile Fabrica di San Pietro*, Roma 1697, p. 1.

3 Sulla Cappella del Battesimo, ampiamente indagata nei caratteri architettonici e nel corredo artistico, si vedano soprattutto M. Gani, *Cappella del Battesimo*, in *La Basilica di San Pietro in Vaticano*, a cura di A. Pinelli, Modena 2000, II, pp. 513-525 con bibliografia, e S. Pierguidi, *Domenico Guidi, Carlo Fontana e la Cappella del Battesimo in San Pietro,* «Critica d'Arte», s. VIII, 74, 2012 (2014), 49-50, pp. 103-112.

4 C. Fontana, *Veridico racconto di ciò che è accaduto in far l'opera del Fonte Battesimale dentro il Tempio Vaticano*, in Archivio della Fabbrica di San Pietro, Arm. 12, D, 4A, fasc. 12, cc. 290r-391r (pubblicato in A. Braham-H. Hager, *Carlo Fontana. The Drawings at Windsor Castle*, London 1977, pp. 39 e segg).

5 «Conti di lavori fatti da Alessandro Loreti per finestre, stipiti, soglie e architravi», firmati da Gian Lorenzo Bernini il 28 aprile 1629 (Archivio della Fabbrica di San Pietro, Arm. 1, A, 3, n. 25).

6 Archivio della Fabbrica di San Pietro, Arm. 16, A, 159A, c. 62v.

7 Ivi, c. 63v.

8 M. Gani, *Cappella del Battesimo*, in *La Basilica di San Pietro in Vaticano*, a cura di A. Pinelli, Modena 2000, II, p. 513; L. Rice, *The Altars and Altarpieces of New St. Peter's. Outfitting the Basilica*, 1621-1666, New York-Cambridge 1997, pp. 187-188. La Cattedra fu nuovamente spostata e collocata nel coro nel 1656 (C. Fontana, *Templum Vaticanum et ipsius origo*, Roma 1694, p. 395).

9 Archivio della Fabbrica di San Pietro Arm.1, A, 3, nn. 25-28. Sull'addizione maderniana alla Basilica di San Pietro: H. Hibbard, *Carlo Maderno*, ed. it. a cura di A. Scotti Tosini, Milano 2001, pp. 79-87; 209; 214-215, 246; P. Spagnesi, *Carlo Maderno in San Pietro: note sul prolungamento della Basilica vaticana*, in *L'Architettura della Basilica di San Pietro. Storia e Costruzione.* atti del convegno (Roma, 1995), «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», 25-30, 1995-1997, pp. 261-268; S. Benedetti, *Carlo Maderno e il cantiere di San Pietro*, in *Storia dell'Architettura Italiana. Il Seicento*, a cura di A. Scotti Tosini, Milano 2003, pp. 120-139; J. Connors, *Carlo Maderno e San Pietro,* in *Petros Eni*, catalogo della mostra (Città del Vaticano, 2006-2007), a cura di M.C. Carlostella, P. Liverani, M.L. Polichetti, Monterotondo 2006, pp. 111-137; N. Marconi, *Carlo Maderno in San Pietro. Organizzazione e tecniche del cantiere per il completamento della Basilica Vaticana*, «Arte e storia», 8, 2007 (2008), 35, pp. 88-107.

10 Archivio della Fabbrica di San Pietro, Arm. 27, B, 365, «Cappella del Battesimo, 1668-1682. Lavori vari di mosaico».

11 H. Hager, *Carlo Fontana e il "Tempio Vaticano"*, in *Il Tempio Vaticano 1694. Carlo Fontana*, ed. a cura di G. Curcio, Milano 2003, p. XXXV.

12 F. Titi, *Nuovo studio di pittura, scoltura ed architettura*, Roma 1721, p. 23.

13 G.P. Chattard, *Nuova descrizione del Vaticano o sia della Sacrosanta Basilica di San Pietro*, Roma 1762, tomo I, cap. XXXIV, pp. 123.

14 Archivio della Fabbrica di San Pietro, Arm. 12, D, 4A, fasc. 12, *Veridico racconto* […], c. 291r; Braham-Hager, *Carlo Fontana. The Drawings*, cit., p. 39.

15 *Castelli e Ponti di maestro Niccola Zabaglia con alcune*

ingegnose pratiche e con la descrizione del trasporto dell'obelisco Vaticano, edizione seconda coll'aggiunta di macchine posteriori e premesse le notizie storiche della vita e delle opere dello stesso Zabaglia compilate dalla c.m. dell'avvocato Filippo Maria Renazzi, Roma 1824, p. III.

16 Archivio della Fabbrica di San Pietro, Arm. 16, A, 162, c. 74v., «*Fiat ex metallo novus fons Baptismalis in pulchriorem formam ad Alexandro Algardo excitandam*»; Ivi, arm. 12, 6, 74, c. 651, anno 1646: «Avendo Sua Santità saputo che fra i materiali di San Pietro vi è un gran quantità di metallo, ha per bene che si faccia un Battistero e che si dia l'opera all'Algardi». Si veda anche J. Montagu, *Alessandro Algardi,* New Haven 1985, pp. 392-393.

17 Archivio della Fabbrica di San Pietro, Arm. 12, D, 4A, fasc. 12, *Veridico racconto* […], c. 291v. Papa Pignatelli promuove un concorso che secondo Fontana vede impegnata una trentina di artisti (Ivi, *Veridico racconto* […], c. 291v). Matthieu Le Teulière, in quegli anni direttore dell'Accademia di Francia a Roma, afferma invece che gli artisti in gara fossero venti (cfr. *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec le surintendant des Bâtiments du Roi de 1663 à 1793, publiée avec le concours du ministère de l'Instruction publique*, éd. J. Guiffrey, A. de Montaiglon, Paris, Société de l'Histoire de l'Art Français, 1887, tome I, Directorat de La Teulière 1684-1694).

18 Madrid, Biblioteca Nacional de España, Dib. 8159. Si veda il contributo di Elizabeth Kieven in questo volume. Il disegno è tradotto in modello e per la sua realizzazione è predisposto un puntuale ed efficace piano delle esecuzioni, pienamente confermato dalle cronache dei lavori.

19 Gani, *Cappella del Battesimo*, cit., p. 514.

20 Altri progetti di Fontana per il fonte battesimale sono in F. Bonanni, *Numismata Summorum Pontificum Templi Vaticani*, Roma 1696, tavv. 41-42.

21 *Castelli e Ponti di maestro Niccola Zabaglia,* cit., p. III: «Alla Congregazione Cardinalizia che presiede alla Fabbrica del Tempio Vaticano piacque di scegliere in concorrenza d'altri disegni, fatti da parecchi valentuomini, quello esibito dal Cavalier Carlo Fontana, pronipote del celebre Domenico, ed architetto primario della Basilica, della quale con un'opera insigne aveva descritto ed illustrato l'ampissimo stupendo edifizio».

22 Archivio della Fabbrica di San Pietro, Arm. 29, E, 17, «Decreti della Sacra Congregazione della Fabbrica di San Pietro», maggio 1693. Si veda anche P. Di Benedetti, *Una nuova vita per le memorie medievali e rinascimentali della Basilica di San Pietro*, in *La Basilica di San Pietro. Fortuna e immagine*, a cura di G. Morello, Roma 2012, p. 232; P. Di Benedetti, *Il reimpiego di alcune "memoriae" della vecchia Basilica Vaticana durante il pontificato di Paolo V Borghese. Nuove testimonianze documentarie,* «Bollettino d'Arte», s. VII, 94, 2009 (2010), 1, p. 21.

23 Fontana, *Descrizzione della Nobilissima Cappella del Fonte Battesimale*, cit., p. 7.

24 Per la descrizione del progetto iconografico si rimanda a Gani, *Cappella del Battesimo*, cit., pp. 515-528. Sulla realizzazione degli apparati decorativi si vedano anche F. Di Federico, *Documentation for the Paintings and Mosaics of the Baptismal Chapel in St. Peter's*, «The Art Bullettin», 50, 1968, pp. 194-197; F. Di Federico, *Documentation for Francesco Trevisani's Decoration for the Vestibule of the Baptismal Chapel in St. Peter's,* «Storia dell'Arte», 6, 1970, pp. 155-174; L. Capitani, *Le cappelle*, in *La Basilica di San Pietro in Vaticano*, a cura di A. Pinelli, Modena 2000, I, pp. 333-337, 520-521; A. Di Sante, *Le immagini cristologiche attraverso una lettura documentaria*, in *San Pietro in Vaticano. I mosaici e lo spazio sacro*, Milano 2011, pp. 167-173.

25 Si veda il saggio di Andrea Spiriti in questo volume.

26 Archivio della Fabbrica di San Pietro, Arm. 12, D, 4A, fasc. 12, *Veridico racconto* […], c. 293r.

27 C. Fontana, *Descrizzione della Nobilissima Cappella del Fonte Battesimale,* cit.; Archivio della Fabbrica di San Pietro, Arm. 12, D, 4A, fasc. 12, *Veridico racconto* […], cc. 290r-391r.

28 C. Fontana, *Descrizzione della Nobilissima Cappella del Fonte Battesimale,* cit., p. 1.

29 F. Federici, *Veterum signa tanquam spolia. Aspetti del reimpiego di sculture antiche a Roma nel Seicento,* in *Senso delle rovine e riuso dell'antico,* «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», 4, 2002, 14, pp. 273-284, che cita Giovan Battista Vaccondio, «dottor nell'una, nell'altra legge» e autore di un sonetto dal titolo *L'urna di porfido che servì per sepolcro alle ceneri degli Imperadori ora destinata per Fonte Battesimale nella Basilica Vaticana. Sonetto al Signor Carlo Francesco Bizzaccheri insigne architetto* (G.B. Vaccondio, *Rime Pellegrine*, Roma 1705, p. 126).

30 R. Lanciani, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, Torino 1902, vol. 1, p. 56.

31 Il *Templum Probi* è indicato con la lettera K nella *Ichnographia* del chierico beneficiato Tiberio Alfarano del 1571, incisa nel 1589-90 da Natale Bonifacio da Sebenico e pubblicata con lettera dedicatoria al cardinale Alessandro Farnese (cfr. S. Turriziani, *Le opere a stampa della Fabbrica di San Pietro tra consacrazione storica dell'attività edilizia e trasmissione del sapere*, in *La Basilica di San Pietro. Fortuna e immagine*, a cura di G. Morello, Roma 2012, pp. 537-538). Si vedano anche *Tiberii Alpharani De Basilicae Vaticanae antiquissima et nova structura*, a cura di M. Cerrati, Roma 1914 e P. Zander, *La Necropoli di San Pietro. Arte e fede nei sotterranei della Basilica Vaticana*, Roma 2014, pp.66-73.

32 R. Lanciani, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, Torino 1902, vol. 1, p. 56. «Il sarcofago di Probo e Proba, sua moglie, è anch'esso uno di quelli che furono tratti dal cimitero del Vaticano. Ora si vede in una cappella di S. Pietro, presso alla porta maggiore, ed ha servito lungamente per fonte battesimale» (G.B.L.G. Seroux d'Agincourt, *Viaggio nelle catacombe di Roma*, Milano 1835, p. 61).

33 V. Bricolani, *Descrizione della Sagrosanta Basilica Vaticana sue piazze, portici, grotte, sacristie, parti superiori, interne ed esterne e loro misure*, seconda edizione (ed. or. 1791), Roma 1800, p. 52.

34 Bricolani, *Descrizione della Sacrosanta Basilica Vaticana,* cit., pp. 87-88.

35 Fontana, *Descrizzione della Nobilissima Cappella del Fonte Battesimale* , cit., p. 1.

36 *Ibidem*.

37 G. Grimaldi, *Instrumenta autentica*, in Archivio del Capitolo di San Pietro, *Mss.*, G.13, autografo; anche in Biblioteca Apostolica Vaticana, *Barb. lat*., 2732, autografo; *Barb. lat*., 2733, autografo; *Vat. lat*., 11988; Roma, Biblioteca Corsiniana, *Mss*., 276, copia del 1706, e in G. Grimaldi, *Descrizione della Basilica antica di San Pietro in Vaticano. Codice Barberiniano latino 2733*, edizione a cura di R. Niggi, Città del Vaticano 1941 (1972). «La gran Conca in cui conservansi le salutevoli acque battesimali, come anche il Piedistallo, sono di porfido. Servì questa gran pietra di coperchio al sepolcro dell'imperatore Ottone II, tumulato nell'Atrio della Vecchia Basilica, da dove nel 1610, fu trasferito nelle Grotte Vaticane» (Chattard, *Nuova descrizione della Sacrosanta Basilica di San Pietro*, cit., cap. XXXIV, p. 124).

38 V. Lanzani, *Le Grotte Vaticane: memorie storiche, devozioni, tombe dei papi*, Roma 2010, pp. 32-37, 79-85. L'imperatore Ottone II, morto a Roma il 7 dicembre del 939, fu sepolto nell'atrio della Basilica Vaticana, a destra dell'ingresso. Il sepolcro era ornato di marmi preziosi e costituito da un grande sarcofago sul quale erano incisi quattro distici latini dettati dall'abate Gerberto (futuro papa Silvestro II). Il gigantesco coperchio di porfido apparteneva, per tradizione, alla tomba dell'imperatore Adriano posta nel suo mausoleo (Ivi, p. 242). Una prima pianta delle Grotte Vaticane si trova in F. M. Torrigio, *Le Sacre Grotte Vaticane*, Viterbo 1618, disegnata da Benedetto Drei, capo mastro muratore poi fattore della Fabbrica di San Pietro. A questa seguì nel 1635 un'altra pianta di grande formato realizzata da Benedetto e Pietro Paolo Drei e corredata da una puntuale legenda; cfr. S. Turriziani, *Pianta delle Grotte Vaticane nel sito che erano avanti si levasse il deposito di Paolo III*, in *Barock in Vatikan, Kunst und Kultur in Rom der Päpste*, II, 1572-1676, catalogo della mostra (Bonn, 2005-2006), Leipzig 2006, pp. 436-437.

39 Fontana, *Descrizzione della Nobilissima Cappella del Fonte Battesimale* , cit., p. 6.

40 Ivi, p. 2.

41 F.G. Cancellieri, *Descrizione della Basilica Vaticana con una biblioteca degli autori che ne hanno trattato*, Roma 1788, p. 74.

42 Fontana, *Descrizzione della Nobilissima Cappella del Fonte Battesimale*, cit., p. 6.

43 La corretta scrittura del termine sanpietrini è riconosciuta fin dal 1763 come eccezione lessicale indicante coloro che afferiscono al corpo dei "manuali" (manovali) della Fabbrica di San Pietro (Archivio della Fabbrica di San Pietro, Arm. 16, A, 170, c. 54).

44 Archivio della Fabbrica di San Pietro, Arm. 42, G, 35, *Liste mestrue* 1694. Su Antonio Valeri si vedano U. Valeri, *L'ultimo allievo del Bernini: Antonio Valeri*, Roma 1958; I. Delsere, *Antonio Valeri e le maestranze edili tra XVII e XVIII secolo nella Fabbrica di San Pietro*, in *L'Archivio Storico della Fabbrica di San Pietro come fonte per la storia di Roma*, a cura di G. Sabatini e S. Turriziani, Roma 2015, pp. 61-77; I. Delsere, *Antonio Valeri: architetto dell'Arcadia nella Fabbrica di San Pietro (1648-1736),* tesi di dottorato in Storia dell'Architettura, Sapienza Università di Roma, Roma 2011, tutors S. Benedetti, M.P. Sette, in pubblicazione.

45 Archivio della Fabbrica di San Pietro, Arm. 27, B, 390, *Uscita di Monizione 1685-1713*, anni 1686-1687.

46 Ivi, dicembre 1692. Si veda il *Glossario dei termini tecnici* in N. Marconi, *Castelli e Ponti. Apparati per il restauro nell'opera di Nicola Zabaglia per la Fabbrica di San Pietro in Vaticano*, Foligno 2015, pp. 99-118.

47 Archivio della Fabbrica di San Pietro, Arm. 27, B, 390, n. 863.

48 *Castelli e Ponti di maestro Niccola Zabaglia*, cit., p. IV. Alla fine del XVII secolo la fonderia dei bronzi era situata nei pressi dell'attuale Ufficio Numismatico Vaticano, nell'area di Santa Marta, che compare nei documenti dell'epoca come riferimento topografico prevalente assieme allo Studio del Mosaico, qui originariamente ubicato.

49 Archivio della Fabbrica di San Pietro, Arm. 12, D, 4A, fasc. 12, *Veridico racconto* […], c. 293r. I decreti della Sacra Congregazione della Fabbrica di San Pietro relativi al reimpiego della tazza di porfido come fonte battesimale sono in Archivio della Fabbrica di San Pietro, Arm. 29, E, 17, p. 141, datati a partire dal 4 marzo 1693.

50 Archivio della Fabbrica di San Pietro, Arm. 42, G, 35, «Dalli 18 gennaio 1692 a li 13 marzo 1694. […] Levato d'opera e schalzato con ferri tutto l'ornamento de conci che si levarono dalla cappella del battesimo, tagliato il travertino dove nel fondo, fatti li bughi per la ferrata alla finestra della medesima cappella, messo li cancheni dove fu trasportato il Battesimo et impiombati».

51 Archivio della Fabbrica di San Pietro, Arm. 27, B, 373, *Mandati 1674-1712*. «Dalli 17 marzo 1694 alli 20 novembre di detto anno. Mastro Marcello Biggieri capo mastro scarpellino che ha fatti li infrascritti lavori di sua arte per servitio della Reverenda Fabbrica di San Pietro cioè lavorato ad attaccare la tazza grande di porfido, che deve servire nella Cappella del Battisterio, fatto li bughi con canne di rame, e smeriglio, messi li perni grossi di ferro, che erano dentro un pezzo e l'altro, remessa tutta assieme impiombati detti perni attaccatovi le fodere per di dentro con mestura a fuoco per mantenerla forte, ragiustata e resarcita nelli luoghi dove ha bisognato e seguita a resarcirla e terminarla, che tra il suddetto lavoro fatto costo di fodere, e mestura importa circa scudi 300 moneta et ha fatti altri lavori di sua arte de resarcimenti. Posta in lista delli 24 novembre 1694».

52 Matteo Albertini è documento tra gli artieri della Fabbrica di San Pietro dal 1709 al 1734. Appartiene ad una famiglia di pontieri dalle ottime competenze tecniche e organizzative che ne consentiranno l'ascesa ai ruoli di soprastanti della Fabbrica (R. Sabene, *La Fabbrica di San Pietro in Vaticano. Dinamiche internazionali e dimensione locale*, Roma 2012, p. 172; Marconi, *Castelli e Ponti. Apparati per il restauro nell'opera di Nicola Zabaglia,* cit., pp. 49-66).

53 Archivio della Fabbrica di San Pietro, Arm. 27, B, 390, nn. 896-898, 901.

54 Ivi, nn. 898 e segg.

55 Ivi, n. 957.

56 *Castelli e Ponti di maestro Niccola Zabaglia*, cit., pp. IV-V. Filippo Renazzi, segretario sostituto della Sacra Congregazione della Fabbrica di San Pietro, fu anche professore di giurisprudenza criminale all'archiginnasio della Sapienza (Marconi, *Castelli e Ponti. Apparati per il restauro nell'opera di Nicola Zabaglia,* cit., pp. 67-88).

57 *Castelli e Ponti di maestro Niccola Zabaglia*, cit., p. IV.

58 «Sciaguratamente la pietra, che per molti secoli tra varie vicende di traslazioni, incendj e rovine si era fin a quel tempo conservata intera ed illesa, nell'atto di estrarsi e trasportarsi, rimase infrante in più pezzi […]. Allorché il Papa n'ebbe notizia non poté non palesarne il suo più alto disgusto» (*Castelli e Ponti di maestro Niccola Zabaglia*, cit., p. IV).

59 Archivio della Fabbrica di San Pietro, 41, C, 16; in Archivio della Fabbrica di San Pietro, Arm. 8, 9, 10, non ancora riordinati, sono custoditi gli atti del Tribunale Criminale della Fabbrica di San Pietro, chiuso nel 1863. Gli atti dei processi criminali giudicati in Roma riguardano cause interne al Tribunale della Fabbrica di San Pietro. Ringrazio Assunta Di Sante per le preziose informazioni.

60 «Giuseppe Davini, che questo era il nome dell'ignorante e presuntuoso Manuale, fu carcerato per ordine Pontificio, e sottoposto a criminal Processura […] colpevole d'inescusabile temerità e negligenza» (*Castelli e Ponti di maestro Niccola Zabaglia*, cit., p. IV).

61 Archivio della Fabbrica di San Pietro, Arm. 29, E, 17, p.142, che rimanda al Liber Congregationum, n. 167, p. 133: «[…] contra Josephum Davinum operarium Reverendae Fabricae carceratum de ordine SS.mi Domini Nostri Papae super delicto, seu negligentia temeraria indexcusabiliter adhibita in transportatione magni lapidis porphiretici ex criptis sub terranei Basilicae Vaticanae destinati ad usum novi Fontis Baptismalis in dicta Basilica».

62 Archivio della Fabbrica di San Pietro, Arm. 29, E, 17, p.142.

63 Archivio della Fabbrica di San Pietro, Arm. 51, E, 59, *Registro de' Memoriali 1689-1704*, ad vocem Giuseppe Davini, n.n.

64 Archivio della Fabbrica di San Pietro, Arm. 27, B, 395, *Spese 1694-1699*.

65 Ivi, 4 dicembre 1694.

66 *Castelli e Ponti di maestro Niccola Zabaglia*, cit., p. IV, «Come sariasi mai indovinato, che il cattivo esito dell'operazione del Davini fosse per essere la primitiva cagione, per cui sbucciasse fuori un ingegno, sino allora celato e negletto, che la natura aveva formato per fare prodiggj nella Meccanica?»

67 Marconi, *Castelli e ponti. Apparati per il restauro nell'opera di Nicola Zabaglia*, cit., pp. 27-47.

68 Archivio della Fabbrica di San Pietro, Arm. 27, B, 395, settembre 1694.

69 Archivio della Fabbrica di San Pietro, Arm. 27, B, 396, ottobre-novembre 1695.

70 N. Marconi, *Uso delle macchine da costruzione e crisi della capacità operativa nel XVIII secolo: il fallimento del trasporto della colonna di Antonino Pio*, «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», 2001, vol. 3, pp. 43-54.

71 Hager, *Carlo Fontana e il "Tempio Vaticano"*, cit., p. XXXVII.

72 Archivio della Fabbrica di San Pietro, Arm. 27, B, 396, *Liste degli operai 1695-1725*, cc. 1- 2 (luglio-novembre 1695): «Marcello Biggieri capomastro scarpellino che hà fatto e sta facendo li lavori nella tazza con piede di porfido, scalini di lumachella, telaro di commesso di giallo del quadro a modiglioni sotto, membretti di verde antico at altro che va nella cappella del Battesimo con il costo di diverse pietre mischie. […] che hà fatto li lavori di porfido del labro sopra la tazza e sotto la medesima il piede tutto rovinato e sta facendo altri lavori di pietre mischie per la Cappella del Battesimo […].

73 Archivio della Fabbrica di San Pietro, Arm. 27, B, 395, *Spese 1694-1699*, «[…] l'infrascritti cinque huomini [Cosimo Rusticella, Domenico Provieri, Nicola Zabaglia, Francesco Bianchi, Giovanni Francesco Berti] hanno armato il tiro nel magazzeno dove si lavora la tazza di porfido che deve servire per il Battistero, portato l'Argano dal Grottone nel Cortile de' Sassi accanto detto magazzeno, traglie, polee, corde, canapi, legato et armato il pezzo grosso di porfido, tirato in alto per provarlo a suo luogho, provato e poi tornato a relevare calato abbasso per potere ragiustare li bughi de perni e doppo regiustato in altro tempo riarmato, legato con corde e tornato a riporre in opera, alzato et abassato più e diverse volte, l'alzato in aria su il tiro et assistito sino tanto che li scarpellini l'andavano agiustando e poi fatto calare a suo luogho, disarmato, levato via tutto il tiro, calato a basso corde, girelle, et

canapi […]. Hanno scaricato dalle carrette li peperini che sono venuti per fare le fodere a detta tazza di porfido, portati dentro detto magazzeno e parte posti in bugiolo sopra li cavalletti per poterli lavorare […]. Hanno armato il tiro nel magazzeno dove si lavora la tazza di porfido con canapo, corde, e traglie, aiutato a fare l'armatura di legno addosso detta tazza, messo lo sbadaccio dal legno che teneva detto tiro al mulo, portato tutto il legname che ha bisognato dal Grottone del magazzeno per fare il posamento sotto la tazza dove haverà da posare doppo calata e poi calata abbasso a puoco a puoco, tornato a levare il suddetto posamento fatto , levato via tutto il legname, disarmato il tiro, levato via canapi, corde, traglie e polee e il tutto reportato a suoi luoghi».

74 Archivio della Fabbrica di San Pietro, Arm. 27, B, 396, *Liste degli operai 1695-1725*, cc. 3-6 (1695-1697): «Mastro Giovanni Giardini fonditore de' metalli che ha gettato due cherubini per la tazza di porfido e fatto diverse spese per detto servizio. […] che ha gettato li cherubini di metallo e li sta rinettando, e fa il modello in grande del coperchio della tazza di porfido; […] che ha gettato di metallo li festoni per il piede della tazza di porfido e li medesimi ha rinettati e indorati a oro macinato, e fatto il modello in grande del coperchio della tazza, che doppo stabilito di farsi, si è fatto di legno per formarlo, e fattone diverse forme; […] che ha terminato di dorare li cherubini e festoni di metallo per il piede della tazza di porfido e fatto altri lavori di cere e forme per il coperchio, oltre il modello fatto in grande; […] che ha gettato di metallo della Reverenda Fabrica un pezzo del coperchio del cupolino del Fonte Battesimale che è quello dove deve posare l'Agnello e il medesimo sta rinettando e fatto le cere del rimanente del detto coperchio, de' quali lavori compresovi quello fatto nel piede; […] che ha gettato di metallo della Fabrica li cherubini e li medesimo dorati e gettato il piede sotto l'Agnello le chiavi delle dui Arme fatto le cere del coperchio del fonte battesimale e delle arme et hora stà cocendo due forme cioè in una ci sono li putti e medaglia e nell'altra il cornicione che resta sotto il piede dell'Agnello [settembre 1696]; Giovanni Giardini ha gettato di metallo della Fabrica il passo piliero, putti et altro e li sta rinettando [novembre 1696]; gettò di metallo della Fabrica le due arme con festoni dalle parti, chiavi e triregni sopra e le medesime rinetta, e del coperchio della tazza, gettato li putti medaglia, cornice e tornimento che fa piede sotto l'agnello e li sta rinettando [gennaio 1697]». Archivio della Fabbrica di San Pietro, Arm. 27, B, 390, n. 1138, «5 dicembre 1695 - a Giovanni Giardini date le infrascritte robbe per gettarne delle teste de cherubini et altro per ornamento del masso di porfido del Fonte Battesimale: 649 lastre di rame d'Ungheria, un'asta di metallo di peso 569 libbre, libbre 60 di stagno». Sull'opera di Giardini si vedano soprattutto J. Montagu, *Gold, silver and bronze. Metal sculpture of the Roman Baroque*, New Haven-London 1996, pp. 8, 15-17, 117-132, 160, 244 n. 65, tavv. V, IX; A. González-Palacios, *Giovanni Giardini: new works and new documents*, «The Burlington Magazine», 137, 1995, pp. 367-376; A. Capitanio, *Giardini Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 54, Roma 2000, pp. 585-587.

75 Archivio della Fabbrica di San Pietro, Arm. 27, B, 395, settembre-novembre 1695.

76 Archivio della Fabbrica di San Pietro, Arm. 27, B, 390, nn. 1179-1181.

77 Fontana, *Descrizzione della Nobilissima Cappella del Fonte Battesimale*, cit., p. 8.

78 G.P. Chattard, *Nuova descrizione del Vaticano,* cit., tomo I, cap. XXXIV, p. 124 «[…] il Nobil Fonte che in luogo dell'altare quivi risiede. La gran Conca, in cui conservansi le salutevoli acque Battesimali, come anche il Piedistallo, sono di porfido. Servì questa gran pietra di coperchio al sepolcro dell'imperatore Ottone II, tumulato nell'atrio della vecchia Basilica, da dove nel 1610 fu trasferito nelle Grotte Vaticane. Dovendosi a tempo di Innocenzo XII costruire il Battisterio per la Nuova Basilica, Giannantonio Tedeschi e Marcello Pigers ne formarono di questa pietra la gran Conca, secondo il disegno del Cavalier Fontana, con avervi sovrapposto il coperchio di bronzo dorato, elevato a guisa di Piramide, e adornato di varj fogliami, ed Arabeschi. Ai lati di questo quattro Angioli si scorgono, anch'essi di bronzo, due de' quali nella parte anteriore sostengono un medaglione esprimente in bassorilievo le Tre Persone della Santissima Trinità, gli altri due sollevano dalla parte posteriore altro medaglione, in cui leggesi il nome del Pontefice Innocenzo XII e l'anno 1698, in cui fu terminato il lavoro».

79 Chattard, *Nuova descrizione del Vaticano*, cit., tomo I, cap. XXXIV, p. 125.

80 Bricolani, *Descrizione della Sacrosanta Basilica Vaticana,* cit., p. 9.

81 «Hanno lavorato li seguenti huomini [Cosimo Rustichella, Lorenzo Berti, Domenico Provieri, Giuseppe Coronetti, Domenico Galli, Nicola Zaballa, Francesco Bianchi, Giovanni Francesco Berti] per servitio come sopra cioè preso da diverse monizioni legnami diversi argano, traglie, polee e canapi portati dentro dove si è lavorato la tazza di porfido e la medesima calata abbasso, posta sopra curli con strascino sotto portato fuori in strada girata dietro la Fabrica e calata abbasso per la sconta [sic], entrato dentro il cancello di ferro e per il cortile uscito fuori nel Portico rientrato dentro in San Pietro per la Porta dei Morti, e messa accanto l'Altare della Presentazione e dopo alzata sopra mozzature di travi all'altezza del piede , riportati li legnami alle munizioni, e portato diversi marmi dentro la botega de scarpellini et altri di peperino si sono portati per impellicciare dentro la bottega de scarpellini» (Archivio della Fabbrica di San Pietro, Arm. 27, B, 395, ottobre 1695).

82 «Si può chiudere il portico dalle cancellate di ferro nelli vani per li quali vi si introduce fatta da Paolo V con disegno di Carlo Maderni» (C. Fontana, *Templum Vaticanum et ipsius origo*, Roma 1694, cap. XXVIII, p. 393).

83 Archivio della Fabbrica di San Pietro, Arm. 27, B, 396, c. 12 (maggio 1697) «Patriarca ha messo in opera tutto il lavoro di mischi e sta mettendo in opera il pavimento»; c. 13 (giugno 1697) «Biggieri ha terminato il lavoro di commesso nella cappella e anche li piedi di verde antico delli tavolini con sue tavole di porfido sopra»; c. 14 (agosto 1697) «Biggeri ha terminato li tavolini e sta facendo di commesso il fenimento sopra l'occhio della cappella […], Patriarca ha messo in opera il lavoro di commesso e sta facendo li muri sopra la medesima e il modello in grande per il Deposito della Regina […], Paolo Carcani falegname ha fatto li telari delli quadri laterali per la cappella del battesimo, armatura et altro sopra la medesima»; c. 18 (gennaio 1698) «Biggieri ha terminato tutto il lavoro di commesso dentro la Cappella del Battesimo […], Patriarca ha messo in opera tutto il suddetto lavoro[…], Paolo Albertoni pittore ha dipinto di chiaro scuro diverse figure , medaglie et altro nel modello in grande che si fece nello stanzione sopra l'occhio della Cappella del Battesimo».

84 Fontana, *Descrizzione della Nobilissima Cappella del Fonte Battesimale*, cit., p. 9.

85 Archivio della Fabbrica di San Pietro, Arm. 27, B, 396, c. 3.

86 Un riepilogo della vicenda del ritardato pagamento a Giardini, con rimandi al relativo repertorio documentale, è in Archivio della Fabbrica di San Pietro, Arm. 29, E, 17, pp. 142-149.

87 Marconi, *Castelli e Ponti. Apparati per il restauro nell'opera di mastro Nicola Zabaglia,* cit., pp. 13-91.

88 Fontana, *Descrizzione della Nobilissima Cappella del Fonte Battesimale*, cit., p. 6.

Baldacchino della Chiesa di Santa Maria in Traspontina, Roma. Fotografia P. Portoghesi.

Carlo Fontana *sculturae inventor*. Il ruolo dell'architetto nei cantieri di scultura del tardo barocco romano

Alicia Adamczak

Dopo la morte del Cavalier Bernini nel 1680 – evento di notevole risalto per il mondo artistico (e non solo) continentale – la scena romana vede rapidamente l'ascesa e l'affermazione di Carlo Fontana e del pittore Carlo Maratti. Strettamente legato alle politiche papali, Fontana appare come uno degli artisti più attivi del tardo barocco romano, riuscendo ad ottenere il 23 marzo 1697 il prestigioso titolo di "Architetto della Reverenda Fabbrica di San Pietro". Regista della maggior parte dei progetti architettonici voluti da Innocenzo XII Pignatelli (1691-1700) e da Clemente XI Albani (1700-1721), l'architetto ticinese si propone di coordinare le principali imprese scultoree, prima come supervisore e, successivamente, anche come inventore. Questo fenomeno singolare della vita artistica romana di fine Seicento, si concretizza in almeno sei grandi cantieri, dove tuttavia la progressiva "onnipotenza" di Fontana sarà ridotta (e anzi indebolita) dagli scultori, determinati a giocare il loro proprio ruolo.

I cantieri vaticani dell'ultimo Seicento

Qualche mese dopo la sua elezione al soglio pontificio avvenuta il 12 luglio 1691, Innocenzo XII inizia la la ristrutturazione della Cappella del Battesimo nella navata sinistra della Basilica Vaticana, operazione già programmata dal suo predecessore Alessandro VIII Ottoboni. All'inizio del 1692, Carlo Fontana fu scelto quale progettista del Fonte dalla Congregazione dei cardinali della Fabbrica di San Pietro, dopo una gara alla quale parteciparono più di dodici architetti (tra i quali Mattia De Rossi), ma anche il pittore Carlo Maratti. Ottenendo la direzione architettonica dei lavori, Fontana fu sollecitato anche ad ideare la decorazione dello spazio sacro. Due progetti principali furono intrapresi nel periodo compreso tra la distruzione del vecchio altare nel 1692 e la conclusione generale del cantiere nel 1698[1]. Il primo programma, stabilito da Carlo Fontana già nel marzo 1692, prevedeva un piedestallo centrale costituito da un gruppo di bronzo rappresentante il Battesimo di Cristo, circondato da quattro figure di Virtù sedute. L'elemento principale di questa decorazione scultorea fu richiesto a Domenico Guidi, personalmente chiamato dal papa nel luglio 1692. Incaricato quindi della direzione artistica delle sculture, Guidi affidò la realizzazione delle figure allegoriche a quattro scultori scelti da lui, ossia il romano Lorenzo Ottoni, Girolamo Lucenti (responsabile della Fonderia di Santa Marta) e i francesi Jean-Baptiste Théodon e Michel Maille (Michele Maglia); essi saranno, rispettivamente, gli autori delle figure della Fede, della Purezza, dell'Innocenza e della Religione[2]. L'esecuzione del progetto proseguì rapidamente e il 14 giugno 1693 i grandi modelli di creta delle Virtù e del gruppo di Guidi furono presentati ad Innocenzo XII. Ma il *Battesimo di Cristo* fu allora criticato vivamente per le sue proporzioni smisurate. Il papa avrebbe dichiarato che «vedutane la figura del Christo disse essere si grande che se si levava in piedi toccava il cuppolino»[3]. Oltre alla cattiva fortuna dell'opera di Domenico Guidi, il costo del progetto iniziale proposto da Carlo Fontana fu considerato troppo alto, incitando il pontefice e la Congregazione dei cardinali della Fabbrica di San Pietro ad abbandonarlo. Malgrado le vive critiche emerse contro Fontana, il ticinese fu comunque mantenuto alla direzione del cantiere. Alla fine del 1693, Carlo Maratti fu chiamato a dipingere la pala d'altare rappresentante il *Battesimo di Cristo*, che doveva completare la nuova decorazione ideata da Fontana. La Cappella del Battesimo, come si vede oggi, corrisponde quindi al suo secondo progetto, iniziato nel 1694 e concluso nel 1698 con un costo di più di quarantaquattro mila scudi[4]. L'architetto concepì qualche modifica architettonica, ma sia la decorazione pittorica sia quella scultorea risultarono subordinate all'enorme urna di porfido rosso proveniente dal sarcofago dell'Imperatore Ottone II, scoperta da poco nelle Grotte Vaticane. Seguendo un ordine papale, l'urna fu impostata al centro della cappella per servire come fonte battesimale. Il progetto di Fontana prevedeva anche numerosi elementi scultorei e decorativi da inserire sopra l'urna e sulle tavole laterali, per i quali la partecipazione degli scultori era ovvia. Su decisione dell'architetto e di Innocenzo XII, furono scelti gli stessi scultori che operarono precedentemente – Ottoni, Maglia e Théodon – con l'eccezione di Lucenti (scomparso da poco), e di Guidi. Dal punto di vista architettonico, l'unico intervento di Carlo Fontana fu l'apertura di un oculo ellittico trasversale nella cupola, creando un'importante sorgente di luce e alleggerendo il peso della struttura che sosteneva la Loggia delle Benedizioni. Le pareti della cappella furono ricoperte di marmo verde ed ornate di tre quadri monumentali incorniciati di marmo giallo: sulla parete di fondo campeggiava il *Battesimo di Cristo* di Carlo Maratti, collocato nel luglio 1699, mentre sulle pareti laterali comparivano *San Pietro che battezza il centurione Cornelio* e il *Battesimo dei santi Processo e Martiniano*, compiuti nel 1711 e 1714 dai suoi allievi Andrea Procaccini e Giuseppe Passeri. Nel centro della cappella il bacino appare come l'elemento iconografico e plastico più importante del luogo, con una ricca decorazione di bronzo dorato: il piede ovale è ornato da teste alate di cherubini e da ghirlande, mentre il sarcofago è incoronato da un imponente coperchio di forma piramidale. Sopra l'urna si vedono due coppie di putti che sostengono un medaglione, presentando ai fedeli che

1. *C. Fontana, J.-B. Théodon, L. Ottoni, L. Merlini e G. Giardini, Monumento a Cristina di Svezia, 1697-1702, marmo e bronzo, Città del Vaticano, Basilica di San Pietro.*

entrano la Santa Trinità in rilievo e sul tondo opposto la dedica al Sommo Pontefice Pignatelli[5]. Infine domina l'opera l'*Agnus Dei*, simbolo della Redenzione e, attraverso l'acqua, della purificazione dei peccati. A est e a ovest della cappella, due tavole laterali di porfido presentano, oltre a una decorazione di festoni, ghirlande e teste di cherubini, lo stemma di Innocenzo XII con tre vasi ("pignatte") di sabbia, la tiara e le chiavi incrociate. Il progetto di Fontana si conclude con la decorazione del tamburo della cupola, dove furono dipinti da Paolo Albertoni due angeli, che tengono dei candelabri associati ad un rilievo di stucco di *Dio Padre in gloria* realizzato da Carlo Giorgio Roncati. Seguendo il disegno generale fornito da Carlo Fontana, Maglia, Ottoni e Théodon crearono insieme il modello di creta della coppia di putti, fuso due volte nel metallo dal fiorentino Giovanni Giardini. Per i modelli degli elementi decorativi dell'urna e delle tavole fu incaricato Théodon, mentre per quello dell'*Agnus dei* fu deputato Ottoni. I modelli di creta degli elementi più piccoli dell'urna (teste, festoni) furono realizzati tra la primavera e l'inverno 1695 e fusi poco dopo, quando la coppia di putti e l'Agnello furono modellati e fusi nel bronzo dal 1697 al 1698. La Cappella del Battesimo fu interamente ideata da Carlo Fontana. Per far conoscere meglio il suo progetto, il ticinese pubblica nel 1697 la sua *Descrizione della nobilissima cappella del Fonte Batismale nella Basilica Vaticana*, con la grande tazza antica di porfido coperta di metalli dorati. Illustrata dalle incisioni di Alessandro Specchi, la cappella in lavorazione a quella data mostra tutti gli elementi di scultura della decorazione bronzea, anche quelli non ancora compiuti, ma già immaginati dall'architetto. Unico disegnatore del progetto battesimale, Carlo Fontana si vede offrire il 23 marzo 1697 il titolo di "Architetto della Reverenda Fabbrica di San Pietro", succedendo a Mattia De Rossi che lasciò il posto vacante per due anni. Le prerogative legate a questa nuova funzione – irrisorie finanziariamente – si definiscono dal ruolo di prima fascia che Carlo Fontana giocherà nei prossimi cantieri papali, dove cercherà di imporre agli stessi artisti la sua visione della scultura. Nell'ultima fase dei lavori della Cappella del Battesimo, il gruppo di artisti coinvolti, tutti legati strettamente a Innocenzo XII Pignatelli, fu di nuovo sollecitato dalla Fabbrica di San Pietro a partecipare a un progetto artistico di grande impatto simbolico per la Chiesa cattolica: l'erezione del Monumento a Cristina di Svezia nella Basilica Vaticana (fig. 1). Il privilegio di essere onorata da un cenotafio a San Pietro risulta della conversione della regina alla fede cattolica nel 1654 e dei legami stretti, intrattenuti fino alla sua morte nel 1689, con il cardinale Decio Azzolino. Sepolta nelle Grotte Vaticane vicina a papi, cardinali e arcivescovi, Cristina di Svezia fu la prima sovrana straniera alla memoria della quale fu eretto un monumento nella Basilica, onore finora riservato ai soli "Sommi Pontefici". Seguendo l'idea del cardinale Azzolino, accettata da Innocenzo XI Odescalchi, ma abbandonata dopo la sua scomparsa nel 1689, il monumento fu progettato nel 1696 da Innocenzo XII che ne diede la direzione a Carlo Fontana. Eretto dal 1697 al 1702 seguendo due fasi di lavori, il Monumento a Cristina di Svezia fu scoperto pubblicamente il 28 giugno 1702 nella navata destra della Basilica, durante il pontificato di Clemente XI Albani che aveva concluso il progetto, abbandonato per motivi finanziari dal suo predecessore nel 1698. Molto criticato proprio per il suo costo, il monumento fu poco apprezzato dal pubblico, come testimonia Valesio nel suo *Diario di Roma*: «Si scoperse in tal giorno al publico nella basilica Vaticana il deposito della regina Christina Alessandra di Svezia, cominciato ad erigersi nel ponteficato d'Innocenzo XII, d'ordine del medesimo pontefice. È riuscito di gran spesa e poco applauso e molto frutto al cavaliere Carlo Fontana, architetto di gran grido e poco sapere di detta basilica»[6]. Questa cattiva fortuna, interamente imputata a Carlo Fontana, riflette la situazione particolare dei cantieri romani del tardo barocco, pienamente dedicati alla scultura, ma ideati da artisti non scultori[7]. In effetti il ruolo dell'architetto nella realizzazione del Monumento a Cristina di Svezia fu ben più determinante che sul precedente cantiere della Cappella del Battesimo. All'origine della forma generale del monumento, composto da un sarcofago e da un ritratto in medaglione, Fontana descrisse anche le numerose sculture di marmo e di bronzo, sia in rilievo che in volume. Tuttavia doveva seguire un'unica direttiva da parte di papa Pignatelli, quella di creare un monumento plasticamente vicino a quello adiacente creato da Gian Lorenzo Bernini alla memoria della contessa Matilda, ossia un sarcofago sovrastato da due putti e dalla figura in piedi della defunta. L'evoluzione del progetto è perfettamente ricostruibile grazie ai diciassette disegni conservati nelle collezioni reali del Windsor Castle, che appartengono al volume 179 dei

A sinistra: 2. *C. Fontana, Progetto per il Monumento a Cristina di Svezia, ca. 1696, penna e inchiostro su carta, Windsor Castle, Royal Library, inv. RL 9903. Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2015.* Sopra, dall'alto: 3. *C. Fontana, Progetto per il Monumento a Cristina di Svezia, ca. 1696, penna e inchiostro su carta, Windsor Castle, Royal Library, inv. RL 9890. Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2015.* 4. *J.-B. Théodon,* La Professione di fede di Cristina di Svezia al Cattolicesimo*, 1697-1702, Basilica di San Pietro, bassorilievo frontale del sarcofago del Monumento a Cristina di Svezia, dettaglio.*

progetti su carta di Fontana. Il suo primo pensiero per il monumento corrisponde perfettamente alla volontà papale (fig. 2). Eppure Fontana modificherà la sua idea iniziale per arrivare al monumento come esiste oggi. Il sarcofago trapezoidale di marmo giallo che forma la base del monumento presenta tre rilievi di marmo bianco di Carrara, uno frontale e due laterali. Due putti marmorei che tengono gli attribuiti reali – la spada, la corona e lo scettro di bronzo – sono collocati sopra il sarcofago, dove un medaglione dorato che presenta il ritratto di profilo della regina domina l'opera. I disegni di Windsor Castle dimostrano che Carlo Fontana immaginò tutte le sculture, i cui modelli cartacei furono *de facto* imposti agli scultori. La realizzazione della scultura fu richiesta principalmente a Jean-Baptiste Théodon, già legato a Cristina di Svezia, e a Lorenzo Ottoni. Il francese è l'autore del rilievo frontale rappresentante il tema della Professione di fede di Cristina di Svezia al Cattolicesimo, mentre il romano è l'ideatore dei putti di marmo. Inoltre Théodon ottiene la committenza dei modelli dei rilievi laterali, le cui allegorie rappresentano la *Fede che scaccia l'Eresia* a sinistra e il *Disprezzo delle Grandezze* a destra, poi scolpiti nel marmo dal giovane scultore fiorentino Lorenzo Merlini. Per quanto riguarda il ritratto della sovrana nel tondo, fu fuso nel bronzo da Giardini, già presente nel cantiere della Cappella del Battesimo, seguendo un motivo di Fontana e un modello di Théodon, anche lui spesso presente nella Basilica Vaticana. In effetti Giovanni Battista Théodon, che dal 1692 disponeva dello studio del Bernini presso la Fabbrica di San Pietro, era allora uno degli scultori più attivi di Roma, lavorando per la Compagnia di Gesù e soprattutto per il pontefice. Accademico di San Luca e membro dei Virtuosi al Pantheon dal 1678, Théodon, formatosi nel Castello di Versailles, aveva lasciato l'Académie de France à Rome per dedicarsi alle committenze pontificie, rinforzando i suoi legami con Innocenzo XII e poi con Clemente XI[8]. Ben conosciuto per essere forte di carattere, Théodon aveva la reputazione di godere di una libertà artistica e di negare di sottoporsi all'autorità. Tuttavia nel cantiere del monumento a Cristina di Svezia fu costretto a riprodurre il disegno preciso e ben dettagliato di Fontana per il rilievo frontale del sarcofago (fig. 3). La cerimonia della professione di fede, tenutasi nella Cattedrale di Innsbruck il 3 novembre 1655, è animata da molta gente che circonda la sovrana al centro della scena, inginocchiata davanta al canonico di San Pietro, Lucas Holstein, per prestare giuramento al Cattolicesimo. La composizione generale di Fontana è volutamente complessa ed animata dalla folla: i visi sono appena schizzati e le panneggiature

creano del movimento. Con molto sottigliezza, Jean-Baptiste Théodon ha cercato di allontanarsi dal disegno di Fontana per dare al rilievo frontale la sua maniera, ispirata dal classicismo francese (fig. 4). La sua opera è maggiormente improntata alla calma, perché le numerose figure sono trattate con ponderazione nelle attitudini e con referenze antiche nelle linee dei drappeggi. L'interpretazione dei disegni di Fontana da parte di Théodon, si vede anche nei rilievi frontali scolpiti sui suoi modelli. Privilegiando la lettura delle scene e il volume delle figure a sfavore della forza dei gesti, Théodon riuscì a trasmettere il suo stile a Merlini, che lo considerò allora come l'unico ideatore delle sculture. In effetti nella sua autobiografia, lo scultore fiorentino, rapportando la sua partecipazione al cantiere del monumento, senza parlare di Carlo Fontana, scrisse: «feci due Bassirilievi di Marmo con li Modelli già fatti da Monsù Teodon scultore, che sono li due Bassirilievi delle Testate del Deposito della Regina di Svezia, Opera del suddetto Monsù Teodon collocato in S. Pietro di Roma»[9].

Il pontificato di Clemente XI e la celebrazione della scultura

La volontà degli scultori, specificamente Théodon e Ottoni, d'imporsi innanzi all'architetto si rinforza all'inizio del Settecento grazie, indirettamente, alla protezione del nuovo pontefice. Eletto nel 1701, Clemente XI Albani fu un papa intellettuale, mecenate, protettore dell'Accademia di San Luca per la quale creò i Concorsi Clementini al fine di stimolare la creatività e fare di Roma la capitale europea delle arti. Prima dell'inaugurazione del monumento a Cristina di Svezia – concluso seguendo le sue indicazioni – papa Albani, fu molto coinvolto nell'abbellimento dei luoghi sacri dell'Urbe e intraprese due cantieri molto simili: l'erezione di un nuovo portico sulla facciata di Santa Maria in Trastevere e la realizzazione delle statue per coronare il colonnato di San Pietro. Il cantiere della basilica minore di Trastevere, dove sono sepolti i membri della famiglia Albani, fu diretto da Carlo Fontana, il cui progetto di portico fu scelto dal papa – probabilmente perché di poca spesa[10]. L'architetto prevedeva di mantenere i mosaici originali della facciata e di creare un nuovo portico a cinque arcate coronato da un'alta architrave. All'inizio del progetto non erano quindi previste le statue dei martiri che si vedono oggi. Quelle risultano inserite nel progetto, dopo la decisione papale di modificare l'opera fontanesca, eretta in meno di 5 mesi, da luglio a novembre 1701. In effetti quando Clemente XI vide il portico il 21 novembre 1701, lo giudicò «troppo basso e di poca magnificenza»[11]. Fontana disegnò allora un nuovo portico, caratterizzato da quattro statue di papi (poi santificati) posti sopra la balaustra, tutto ciò per dare maggiore altezza alla costruzione e per abbellire la parte superiore. Su scelta del pontefice, Jean-Baptiste Théodon e Lorenzo Ottoni, contemporaneamente impegnati sul cantiere del Monumento a Cristina di Svezia, furono integrati al progetto trasteverino. Loro riceverono la committenza, rispettivamente, della figura di san Callisto e di san Giulio I. Al loro fianco, Michele Maglia che scolpì il *San Cornelio* e Vincenzo Felici, allievo e genero di Domenico Guidi, che realizzò il *San Calepodio*[12]. Collocate in cima al portico prima di agosto del 1702, le statue di travertino sono opere originali degli scultori, come si comprende dall'assenza di unità stilistica nella serie e dai giochi diversi sulle panneggiature. *San Callisto* presenta una ricerca di volume, di movimento e d'animazione dalla cappa, mentre Ottoni e Maglia creano delle opere più lineari che si sviluppano nell'altezza.
Simbolicamente questo primo cantiere del pontificato clementino illustra un notevole cambiamento del ruolo di Carlo Fontana, che viene qui relegato, se così si può dire, ad un ruolo prettamente d'architetto. Il suo allontanamento nella concezione delle sculture rileva la volontà di papa Albani di chiedere ad ogni artista un'opera degna del suo *savoir-faire*. La nuova autorità ritrovata dagli scultori si afferma pienamente con il cantiere seguente, simile nell'intento della statuaria, ma molto più grandioso ed ambizioso plasticamente. Celebrare i martiri e i santi della Chiesa cattolica attraverso le loro effigi, ecco la volontà di Clemente XI quando intraprese alla fine del 1701 l'erezione di cinquanta statue di travertino sul colonnato della piazza retta davanti alla facciata di San Pietro (fig. 5). Il secondo obiettivo pontificio era di completare e di concludere la serie di novanta statue creata da Bernini per i bracci curvi del colonnato e *de facto* di affermarsi come erede della politica artistica di Alessandro VII Chigi che aveva lasciato il programma incompiuto alla sua morte nel 1667[13]. Come ormai consuetudine, Fontana ottiene la direzione architettonica, assistito da Domenico De Rossi, figlio di Mattia De Rossi, ex Architetto della Fabbrica di San Pietro. Essendo il cantiere vaticano esclusivamente consacrato alla scultura, Fontana si vede costretto ad assumerne la guida congiuntamente a due scultori protetti dal pontefice: Lorenzo Ottoni e Jean-Baptiste Théodon, quest'ultimi incaricati della direzione artistica ed iconografica. Questa funzione, nuova nelle loro carriere, comprendeva la scelta degli scultori e delle figure di santi e martiri, l'attribuzione delle opere e sopratutto l'esecuzione dei modelli probabilmente cartacei. Di più, in qualità di "scultori deputati", titolo usato nei registri della Fabbrica[14], Ottoni e Théodon scolpirono ciascuno tre statue, quando gli altri artisti ne realizzarono solamente una. Si tratta, in particolare, di *Santa Cecilia*, *Santa Francesca Romana* e *San Crescentino* di Théodon e di *San Giorgio*, *San Nereo* e *Sant'Achilleo* di Ottoni. Tra gli artisti partecipanti al cantiere del colonnato, si trovano anche Michele Maglia e Vincenzo Felici, ma anche Bernardino Cametti, Simone Giorgini e il Francese Pierre-Étienne Monnot. Insieme a loro, una nuova generazione di artisti sarà attiva nelle prime decadi settecentesche, come Paolo Campi e Francesco Moderati. Il cantiere si sviluppò velocemente tra gennaio 1702 e agosto 1703, quando la serie delle cinquanta statue è finita, offrendo così una perfetta unità stilistica con quelle berniniana. L'omogeneità delle figure è dovuta all'intervento determinante degli scultori che hanno giocato il loro ruolo, riflesso di un notevole cambiamento nella creazione romana. Questo periodo di transito iniziato dal nuovo pontefice, conduce al tramonto dell'egemonia di Carlo Fontana. Lui che aveva dominato la scena artistica dalla morte del Bernini, si invecchiò e affrontò una nuova generazione di scultori sempre più presente e motivata. Il cantiere più ambizioso iniziato da Clemente XI è anche quello che rivela

Da sinistra: 5. *Città del Vaticano, piazza San Pietro, piazza retta, statue del colonnato, travertino, 1702-1703*. 6. *Roma, Basilica di San Giovanni in Laterano, nave centrale.*

chiaramente la fine del fenomeno tardo seicentesco di seguire progetti scultorei ideati non da scultori: la decorazione della navata principale della Basilica di San Giovanni in Laterano (fig. 6). Lo scopo principale era di collocare dodici statue marmoree degli Apostoli nelle nicchie progettate da Francesco Borromini e lasciate vuote dopo il restauro intrapreso da Innocenzo X Pamphilj per il giubileo del 1650. Importante dal punto di vista finanziario, iconografico e anche plastico, il cantiere del Laterano offrì sopratutto un valore simbolico per il pontefice che rinforzò la sua posizione di difensore delle arti e di successore dei grandi papi mecenati del barocco seicentesco[15]. Capo della Chiesa, evocando attraverso gli Apostoli la missione evangelizzatrice della Istituzione, papa Albani riuscì a trasmettere anche una portata politica a questo cantiere che sin dall'inizio prende un carattere internazionale. In effetti Clemente XI inaugurò il progetto commissionando personalmente nel 1702 la statua del principe degli apostoli, san Pietro, a Jean-Baptiste Théodon, che appare indubbiamente sempre di più come lo "scultore del papa". Con l'aiuto della Congregazione diretta dal cardinale Benedetto Pamphilj e nella carica di supervisore del progetto, Clemente XI sollecitò i sovrani e i prelati italiani e stranieri a finanziare le altre statue, assicurandogli la scelta degli scultori. Il cardinale Pamphilj, arciprete di San Giovanni in Laterano, uomo di cultura e già intimo di Cristina di Svezia, offrì la statua di *San Giovanni l'Envagelista*, scolpita da Camillo Rusconi. Tra le altre personalità ecclesiastiche possiamo citare il cardinale Luis Manuel Fernández de Portocarrero, arcivescovo di Toledo e Lorenzo Corsini, tesoriere pontificio e futuro Clemente XII, per San Matteo e San Bartolomeo. Tra le personalità politiche alleate alla Chiesa cattolica, parteciparono l'elettore Massimiliano Emanuele di Baviera (san Giacomo Minore), il re Pietro II di Portogallo e poi suo figlio Giovanni V (san Tommaso) o ancora il principe, vescovo di Würzbug, Johann Philipp von Greiffenklau (san Filippo). Tra gli scultori che scolpirono gli Apostoli, dal 1708 al 1718, ci sono i tre francesi molto presenti sulla scena romana: Théodon, Pierre II Legros e Pierre-Etienne Monnot, insieme ormai ai noti Ottoni, Rusconi, Angelo De Rossi, Giuseppe Mazzuoli e Francesco Moratti. Il ruolo specifico della Congregazione, condotta dal cardinale Pamphilj, il quale associato a Orazio Albani, fratello del pontefice, aveva il compito di approvare la scelta degli scultori proposti dai benefattori e i modelli delle statue proposte. A tale scopo, Carlo Fontana e Carlo Maratti, protetto dal cardinale Pamphilj, furono designati per la concezione generale del programma artistico. Il pittore dovette allora ideare le statue e fornire i modelli agli scultori e Fontana fu chiamato, come nel cantiere del Colonnato di San Pietro, per determinare le proporzioni giuste delle figure (altezza e volume, scala e misure) da integrare nelle nicchie borrominiane. Le prime tappe consisterono nella realizzazione dei bozzetti, poi dei modelli di creta delle statue, sui disegni di Maratti, da collocare nella riproduzione lignea di una nicchia. La finalità era assicurarsi delle dimensioni ideali delle figure da riprodurre poi nel gesso, concludendo *de facto* l'intervento di Fontana che aveva fissato la scala e le misure dei modelli. La difficoltà principale fu la grande larghezza e altezza delle nicchie che creava uno spazio molto aperto. Tutta la Congregazione difendeva l'idea di statue alte come il tabernacolo, al contrario dell'architetto favorevole a proporzioni più ridotte. Per dimostrare l'esattezza della sua tesi, il 16 marzo 1703 Carlo Fontana presentò a Lorenzo Corsini un piccolo trattato nel quale concludeva che l'altezza ideale delle statue, calcolata secondo le colonne che formano la nicchia e equivalente a quelle, sarebbe stata di sedici palmi romani (3,56 metri) per un piedestallo alto due palmi e mezzo[16]. Carlo Fontana scrive: «per ottenere un ottimo di perfezzione non dovranno le statue per ivi da farsi gigantee nell'elevazione e latitudine, perchè riuscirebbero molto sconsonanti di proporzione fra la Scultura et Architettura del proprio Tabernacolo [...] la Proporzione delle colonne laterali del Tabernacolo, che sono di Palmi 16 danno l'assegna medesima alla statua»[17]. Affinché la serie di statue sia armoniosa e perfettamente integrata alle architetture preesistenti, Fontana precisa che le figure di marmo non dovrebbero avere delle panneggiature troppo voluminose per non occupare tutto lo spazio della nicchia, fuori della quale non si devono sviluppare. Seguendo le conclusioni di Fontana e le proporzioni da lui fissate, il pittore Giovanni Paolo Melchiorri, assistente di Carlo Maratti, dipinse su legno una figura *en grisaille* e *en trompe-l'oeil* di san Pietro collocata in un tabernacolo della Basilica il

17 maggio 1703. Il giudizio del pontefice, testimoniato da Valesio nel suo *Diario di Roma*, si vuole piuttosto negativo per gli artisti coinvolti nell'impresa artistica: «Ma di molto meno soddisfazione apparve il modello della statua d'un S. Pietro fatta fare da S.B. con disegno di Carlo Maratti in una delle prime nicchie o tabernacoli, riuscendo piccola e secca»[18]. Di conseguenza il 20 ottobre dello stesso anno, Fontana propose al cardinale Pamphilj un secondo trattato, quasi simile al precedente.

L'architetto aumenta l'altezza delle statue da sedici a diciotto palmi diminuendo il supporto. Queste direttive saranno poi seguite, poiché gli Apostoli sono alti diciannove palmi romani (ca. 4,24 metri). Tuttavia l'idea dell'altezza che obbedisce a tali proporzioni sarà in parte limitata dagli ampi panneggiamenti adottati per coprire tutto il corpo. La posizione del papa, per quanto riguarda il modello dipinto di San Pietro, fu la stessa da parte degli scultori chiamati a scolpire gli Apostoli. Loro rifiutarono di sottoporsi all'autorità di Maratti e di riprodurre i suoi modelli cartacei[19]. Purtroppo pochi sono i disegni maratteschi oggi conservati per poterli confrontare alle statue di marmo; quelli conosciuti si riferiscono principalmente alle opere di Camillo Rusconi che rimase fedele all'estetica del suo amico Maratti privilegiando la monumentalità delle figure, la linea pura e l'ampiezza del drappeggio[20]. Per di più la serie degli Apostoli offre delle caratteristiche plastiche diverse che corrispondono chiaramente alla maniera dei loro autori che si sono allontanati dal modello marattesco. Se confrontiamo san Simone e san Taddeo, posti in un atteggiamento calmo e misurato, a san Filippo, che sembra uscire dallo spazio della sua nicchia, si capisce bene la differenza di stili e la particolarità estetica di ogni statua. Questa distanza presa con l'arte di Maratti è chiaramente illustrata da una lettera relativa alla scelta di Pierre Legros per il San Bartolomeo che Filippo Patrizi inviò a suo cugino Lorenzo Corsini il 6 settembre 1704[21]. Nel documento proveniente dall'Archivio Corsini, Patrizi precisa che alla tutela di Maratti «si erano sottoposti tutti l'altri scultori che havevano mano in quest'op.ra», ottenendo dalla Congregazione che Legros realizzasse un modello di sua propria invenzione. Una tale libertà fu concessa anche agli altri scultori che parteciparono alla decorazione della navata di San Giovanni in Laterano, testimone unica della scultura romana tardo barocca, ricca e diversificata. Benché allontanato dall'ideazione plastica delle statue lateranensi, Carlo Fontana cercò di partecipare il più possibile alla loro creazione. Tuttavia la situazione non era più quella dell'ultimo Seicento, quando solamente Fontana e Maratti, artisti sperimentali e potenti, potevano colmare il vuoto lasciato da Bernini. La determinazione degli scultori, diretti anche dall'ambiziosa comunità francese, a non giocare più il ruolo di esecutori, ma proprio quello di scultori che pensano, ideano e creano la loro opera è perfettamente illustrata dagli Apostoli del Laterano. Più che il rigetto di Fontana e di Maratti, ormai anziani, il cantiere apre una nuova era artistica, rinnovando la scena romana ora pienamente legata alla politica pontificia. Conclusa nel 1718, la serie degli Apostoli offre infine una diversità di maniere che illustra la vivacità e la ricchezza della scultura a Roma, d'ora in poi fermamente tenuta nelle mani degli scultori.

Note

1 La decorazione pittorica proseguì fino al primo Settecento. Sulla storia del cantiere cfr. F.H. Dowley, *Carlo Maratti, Carlo Fontana and the Baptismal Chapel in Saint Peter's*, «The Art Bulletin», 47, marzo 1965, pp. 57-81; A. Braham-H. Hager, *Carlo Fontana. The Drawings at Windsor Castle*, London 1977, pp. 39-45; e il contributo di Nicoletta Marconi in questo volume.

2 Come l'allegoria della *Religione* è anche chiamata la *Fede cattolica*, l'opera del Théodon è spesso nominata la *Fede*.

3 E. Rossi, *Roma ignorata. Cronache e documenti di vita romana nel sec. XVII*, «Roma», 1942, p. 375.

4 La storia del progetto fu riassunta da Carlo Fontana in due rapporti, l'uno del 1697 e l'altro del 1704. Quest'ultimo è conservato presso l'Archivio della Fabbrica di San Pietro (I P., Serie III, Pacco 4a, fasc. 12) e fu pubblicato in Braham-Hager, *Carlo Fontana*, cit., pp. 46-48. Si veda anche L. Arcangeli, *La cappella del Battistero nella Basilica di San Pietro*, in *Papa Albani e la arti a Urbino e a Roma. 1700-1721*, catalogo della mostra (Urbino, 2001; Roma, 2001-2002), a cura di G. Cucco, Venezia 2001, pp. 96-98.

5 La Santa Trinità si riferisce alle parole pronunciate durante la celebrazione del Battesimo: «*Baptizo te in nomine Patris, et filij, et Spiritus Sancti*» e la dedica pontificale da: «Innocentius XII / Pont Max / Regenerandis / Filiis Hominum / Et In Dei Filios / Adoptandis / MDCXCVIII».

6 F. Valesio, *Diario di Roma*, a cura di G. Scano, 6 voll., Milano 1977-1979, II (1977), p. 198, entrata del 28 giugno 1702.

7 Si veda R. Enggass, *Un problème du baroque romain tardif – Projets de sculptures par des artistes non sculpteurs*, «Revue de l'art», 21, 1976, pp. 21-32.

8 Cfr. A. Adamczak, *De Paris à Rome: Jean-Baptiste Théodon (1645-1713) et la sculpture française après Bernin*, tesi di dottorato, Paris IV-Sorbonne 2009, tutor A. Mérot; Ead., *Un sculpteur du roi au service des Papes: Jean-Baptiste Théodon dans la Rome post-berninienne*, «Bulletin de l'Association des Historiens de l'art italien», 17, 2011, pp. 94-101.

9 Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, MS., E.B.9.5., III, 1756, in K. Lankheit, *Florentinische Barockplastik. Die Kunst am hofe der letzten Medici 1670-1743*, München 1962, doc. 50, pp. 239-240.

10 Valesio, *Diario*, cit., I, p. 533, entrata del 27 giugno 1701.

11 Ivi, p. 553, entrata del 21 novembre 1701.

12 Da sinistra a destra sono *san Cornelio*, *san Giulio I*, *san Callisto* e *san Calepodio*.

13 Gli allievi e i collaboratori di Bernini scolpirono le statue dal 1661 al 1673: Filippo Carcani, Giovanni Maria De Rossi, Andrea Baratta e principalmente Lazzaro Morelli che avrebbe realizzato più di quarantacinque statue. Sul programa scultoreo si veda V. Martinelli, *Le statue berniniane del colonnato di San Pietro*, Roma 1987.

14 Si veda Archivio della Fabbrica di San Pietro, II P., Serie 4, vol. 44, *Liste Mestrue della Reverenda Fabbrica di S. Pietro e' Giustificationi delle Medeme dell'Anno 1702,* fol. 214 r.

15 Sul progetto del Laterano cfr. M. Conforti, *The Lateran Apostles*, tesi di dottorato, Cambridge 1977; Id., *Planning the Lateran Apostles*, in *Studies in Italian Art and Architecture 15th through 18th Centuries*, a cura di H.A. Millon, «Memoirs of the American Academy in Rome», 35, Roma 1980, pp. 243-260. Si veda anche: F. Den Broeder, *The Lateran Apostles – The major sculpture commission in XVIIIth-century Rome*, «Apollo», 85, 1967, 63, pp. 360-365.

16 Archivio Segreto Vaticano, *Fondo Albani*, vol. XII, fol. 11 r.-13 v., in M. Loret, *La collocazione delle statue degli Apostoli a S. Giovanni in Laterano da una lettera di Carlo Fontana*, «Archivi d'Italia e rassegna internazionale degli archivi», 1935, II, pp. 75-77.

17 Ivi, p. 75.

18 Valesio, *Diario*, cit., II, entrata del 17 maggio 1703.

19 *Ibidem*: «*anzi gli scultori di qualche grido si sono fatti intendere che se hanno a fare essi le statue, ne vogliono fare con proprio modello e non assoggettarsi a disegni di detto Carlo Maratta*».

20 Si veda Engass, *Un problème du baroque romain*, cit., pp. 21-25.

21 Firenze, Archivio Corsini, Armadio A., vol. 18, n. 189, in A.L. Desmas, *Why Legros rather than Foggini carved the 'St Bartholomew' for the Lateran: new documents for the statue in the nave*, «The Burlington Magazine», 146, 2004, 1221, p. 805, doc. 3.

Roma 1700: pareri e perizie di Carlo Fontana sull'architettura e sulla città

Maria Grazia D'Amelio, Fabrizio De Cesaris

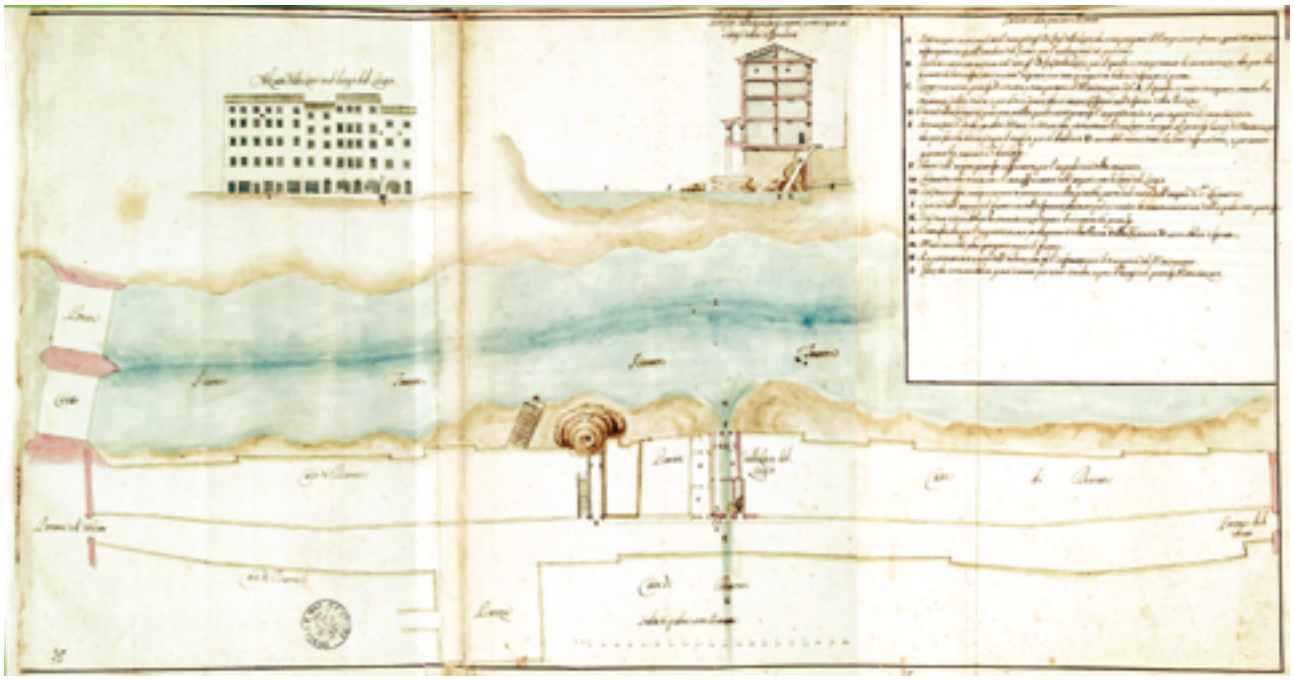
Lo studio muove da tre perizie giurate di Carlo Fontana (1638-1714), che vertono sulla costruzione di un nuovo mulino sul Tevere (1678), sull'apertura di una discarica nel Ghetto (s.d.) e sui danni strutturali intervenuti nel convento di Santa Sabina sull'Aventino (1700)[1]. Esse sono contenute nel *Fondo Campori* della Biblioteca Estense di Modena, insieme al *Discorso sopra le cagioni onde derivano i difetti nella cupola della Chiesa Nuova e i rimedi proposti al riparo* (s.d.) e alla *Dichiarazione dell'operato nella cupola di Montefiascone* che l'architetto ticinese, nel 1673, dedica con scaltrezza al potente Cardinal Paluzzo Paluzzi Altieri degli Albertoni (1623-1698)[2]. Il pericolo insito in questo studio è la visione ravvicinata su un'attività marginale alla professione di architetto, limitata a documenti che espongono un unico punto di vista, mancando l'intero fascicolo dei contenziosi; tuttavia, l'analisi delle perizie di Fontana consentono di capire grado e natura di alcune conoscenze tecniche e scientifiche necessarie per la redazione di atti che, per formulazione, equivalgono alle attuali consulenze giurate[3]. La "perizia", al tempo, ha un valore legato soprattutto al prestigio e alla credibilità dell'autore, piuttosto che all'oggettività delle considerazioni svolte; in quegli anni, le scienze assumono maggiore considerazione ma, talvolta, nelle questioni ordinarie, tra cui appunto le liti, è più importante l'autorevole accenno scientifico, piuttosto che una diretta e calzante applicazione, difficilmente comprensibile in ambienti giuridici. Di conseguenza si è voluto analizzare il portato teorico che affiora, in filigrana, dalle perizie per verificare l'attitudine ostentata da Carlo di essere «assai versato nell'idragogia, nella meccanica, nella geometria, nella matematica e in altre scienze»[4]. In particolare, per quanto attiene la meccanica, ma anche la stessa idraulica, si tratta di un sapere che tende a uno sviluppo teoretico e speculativo, cominciando solo allora a essere interessato dal formalismo matematico[5]. Un sapere considerato spesso in opposizione alla rassicurante empiria costruttiva, anche se, una volta costruiti e utilizzati i modelli fisico-matematici e sperimentali sul comportamento strutturale, si potrà convenire che «non c'è niente di più pratico di una buona teoria», per usare le lucide parole attribuite a Immanuel Kant (1724-1804). In effetti, le perizie richiedono esperienza e competenza specialistica che evidentemente erano riconosciute a Carlo Fontana; egli è chiamato come tecnico in possesso anche di quei rudimenti in campo legale che gli consentono di redigere relazioni destinate ad altri tecnici ma, soprattutto, a persone di formazione giuridica. E, come in un gioco di specchi, tale capacità operativa apporta a Fontana ulteriore notorietà e ricchezza, amplificate dalla consistenza delle liti e degli attori dei contenziosi. È notorio che non sono mancati pubblici dissensi, come quello del caustico Francesco Valesio che, sul *Diario di Roma*, di Carlo, in quel caso progettista della tomba parietale di Cristina di Svezia nella Basilica Vaticana, scrive «architetto di gran grido ma di poco sapere»[6]. Prima di entrare nel merito delle perizie prese in esame, è utile soffermarsi sulla capacità di Fontana di progettare i suoi scritti come strumenti di *self-presentation*, quasi ad anticipare le odierne tecniche di *marketing* applicate alla persona; infatti, nella trattazione di opere di altri autori, egli vi include studiate note autobiografiche che mettono in luce quella miscela di abilità e di preparazione costruita in anni di professione, che distinguono l'*expertise* dal parere di un professionista imberbe oppure solo mediocre[7]. Per esempio, nel *Templum Vaticanum* (1694), Fontana dopo avere introdotto i motivi della riprogettazione nel 1663 della Scala Regia in Vaticano, impostata sul sedime della bramantesca Strada Julia, scrive che papa Alessandro VII Chigi (1655-1667)[8]: «ordinò a Noi [Carlo Fontana e si noti la maiuscola, ndr] che con ogni diligenza, il tutto delineassimo e descrivessimo insieme col Bernino. Questo, con sentimento di gran dolore, esagerava con Noi l'infausto caso, conoscendolo forsi atto a risvegliare nelli menti l'altro, che seguì nelli tempi passati poco lontano da questo [il fallimento del suo operato nel campanile meridionale, ndr], e vicino al Tempio; mentre quei casi potevano fargli perdere il credito, che con tante fatiche si acquistò. Veramente apportò anche a Noi sì gran terrore, in vedere per aria così gran fabbrica, che non avessimo avuto l'animo di praticarvi sotto, se prima non ne fossimo fermamente accertati, che quell'armamento di puntelli con incatenature diagonali fosse stato abile a sostenerla». Il passo è preceduto dalla descrizione delle formidabili strutture provvisionali costruite per l'uopo: «quelle Machine erano di travi così ben ordite e tessute, che rappresentavano un ripartito Squadrone di legnami, e rendevano stupore per la loro tessitura non tanto à gli Spettatori, che à i Professori»[9]. Insomma, nel capitolo riservato alla Scala Regia che conduce alla Sala e che è inestricabilmente connessa alle membrature murarie della Cappella Sistina (con la "teologia visiva" di Michelangelo, Botticelli, Cosimo Rosselli, Piero di Cosimo, Perugino, Pinturicchio, Luca Signorelli) e della Cappella Paolina (luogo degli allestimenti per le Quarantore), Fontana inserisce l'annotazione circa la propria destrezza nel disegnare e nel descrivere, unanimemente riconosciuta tanto che addirittura papa Chigi l'aveva incaricato di documentare, con disegni e con parole, il lavoro. Inoltre,

Sopra: 1. *G.B. Falda*, Nuova pianta et alzata della città di Roma*: particolare del tratto del Tevere presso l'isola Tiberina, Roma, Giovanni Giacomo De Rossi, 1676.* In basso: 2. *C. Fontana*, La pianta del Fiume tra Ponte Quattro Capi, e Ponte Sisto, con Perizia per la differenza delle Mole nel Tevere*, Modena, Biblioteca Estense,* Ms. Campori*, 379, γ.B.1.16, c. 74.*

dichiarare il proprio coinvolgimento in un cantiere così problematico e, per questo, altamente formativo, per Fontana (venticinquenne al tempo dell'edificazione della Scala Regia) equivale ad attestare l'apprendimento di tecniche fuori dall'ordinario; lo stesso rapporto con Gian Lorenzo Bernini doveva essere più che familiare, se il Maestro gli confida i suoi più intimi timori per la rischiosa impresa (fatti non altrimenti documentati che sia Bernini sia papa Chigi non possono smentire al momento della pubblicazione del *Templum*). In un altro passo del *Templum Vaticanum*, Fontana torna sulla sventurata vicenda del campanile meridionale (dal 1638-1641) di San Pietro formulando un'autentica "superperizia" autopromossa sui provvedimenti che potevano essere adottati per salvare quanto costruito da Bernini, confutando o sostenendo i pareri di architetti e tecnici del calibro di Francesco Borromini, Andrea Bolgi, Pietro Paolo Drei, Cipriano Artusini, Martino Longhi il Giovane[10]. Come già evidenziato dalla storiografia a partire dagli studi fondativi di Hellmut Hager, questi episodi hanno lo scopo di suggerire la competenza di Fontana nell'indagare gli aspetti tecnici del costruire, trasformando poi le informazioni in immagini e in parole, con codici comunicativi differenziati a seconda del destinatario. Ricorrendo anche a erudite annotazioni antiquarie oppure a ricerche etimologiche che sono capaci di impreziosire e di avvalorare la narrazione anche in assenza di dati certi e, soprattutto, di sedurre il lettore o i committenti come nel caso del *Discorso* sul ponte della Badia a Vulci, ovviamente dedicato a Clemente XI Albani (1700-1721), nel quale al termine latino *pontifex* Carlo riserva un'acrobatico commento[11]. Nelle perizie oggetto di questo studio, Fontana adotta strutture narrative non dissimili dalle sue opere a stampa e, talvolta, anche laddove non strettamente necessari alle trattazioni, i rimandi all'architettura antica e alle fonti antiquarie sono numerosissimi e circostanziati.

Le mole all'Isola Tiberina

A tal riguardo, la prima delle perizie (1678) è emblematica; il motivo del contendere è il danno prodotto ai mulini posti sulla riva destra del Tevere, all'altezza dell'isola Tiberina, dalla costruzione di una nuova mola, ormeggiata a monte rispetto ai primi[12]. Il quesito è se l'inserimento del nuovo mulino può aver modificato e indebolito la corrente del fiume tanto da rendere stagnante l'acqua (*mollaccia*) a ridosso delle mole preesistenti, riducendone drasticamente la produttività[13]. Per dirimere il problema il prefetto dell'Annona, monsignor Monfroni, incarica Carlo Fontana che, stando a quanto egli stesso afferma



3. *C. Fontana,* Piante, e Profilo per il Mondezzaro dentro il Ghetto*, s.d., Modena, Biblioteca Estense,* Ms. Campori*, 379, γ.B.1.16, c. 75.*

nell'introduzione all'*Utilissimo trattato delle acque correnti* (1696), è operativo nell'ingegneria idraulica fin dal 1660[14] (fig. 1). Fontana ha un approccio eziologico al problema: egli osserva per molti giorni il corso del fiume per comprendere il deflusso delle acque «allo stato presentaneo» e le cause dei danni. La corrente da Ponte Sisto si dirige verso la cortina delle case Sacchetti a Trastevere e, "rimbalzando" da quel punto della golena, prosegue a valle per poi dividersi, dopo circa 320 palmi, in due flussi, uno diretto verso il Ghetto e l'altro verso l'isola Tiberina (fig. 2 indicate con le lettere H e M). Quest'ultimo trova nell'Isola un ostacolo, s'infrange nel tratto delle sue rive, dove in antico sorgeva il tempio di Giove Licaonio (stando a Fontana che non manca di segnalarlo in perizia), per poi deviare scendendo a valle oltre ponte Cestio (fig. 2). I moti dell'acqua sono descritti da Fontana – in analogia a quanto avviene in un gioco di sponde su un tavolo di biliardo – secondo traiettorie definite geometricamente: «è indubitato appresso li Matematici che le repercussioni formino angolo retto nel loco del toccamento, quando l'internazioni formino li soliti semicircoli, mediante dunque la situazione e costruzione dell'angolo»[15]; ma tali moti sono anche deviati e rallentati per numerose variabili, quali la resistenza dei "lidi", gli "urti dei venti", il "disgregamento e la diversione" per l'attrito lungo le rive e sul fondo, dai detriti e dai relitti di barche affondati nell'alveo, dalla vegetazione, eccetera. Le traiettorie sono chiaramente delineate in una planimetria acquarellata (fig. 2). Nel testo, Fontana sottolinea la differente velocità che muove le acque di fondo rispetto a quelle di superficie, quelle di sponda rispetto a quelle centrali; sono queste tutte nozioni acquisite da tempo, in modo notevole da Leonardo che aveva trattato della natura, peso e moto delle acque e ne aveva disegnato voluttuosi vortici e gorghi, ma anche impetuose mareggiate e inondazioni. Tornando alla perizia, Fontana osserva l'interferenza che si ingenera tra l'ambiente, le condizioni dell'alveo e le correnti a pelo libero e la descrive in un minuzioso e lungo introìbo che lascia intendere la sua capacità di valutare il peso che ciascun elemento in gioco può avere nella variazione dell'energia nei diversi punti toccati dal flusso delle acque fluviali. Pertanto Carlo arriva a emettere la diagnosi sostenendo che, «l'esistenza continua d'un corpo materiale, che la d[ett]a Mola di S. Domenico […] precedente all'altre Mole sopranominate la quale essendo posta nell'unione della propria forza, et espulsiva, partorisce et apporta molto maggiori, e perniciosi effetti in camparazione dell'altri cagionati dall'accennati accidenti», divenendo ostacolo allo scorrimento naturale delle acque, specialmente quelle di superficie. Quindi, Carlo ritiene che la corrente sia trattenuta proprio dalla mola di San Domenico e non dalle altre variabili elencate in precedenza. Egli definisce, a questo punto, la gradualità del danno patito dalle mole che seguono a valle: il danno maggiore è arrecato alla mola di San Nicolò (fig. 2 segnata con la lettera S, danno di otto gradi) «per esser più prossima all'origine della quiete, e divertimento dell'acqua», mentre alle mole che sono più lontane arreca danno progressivamente minore, cioè alla mola di Santa Maria (R) sei gradi, a quella di San Giuliano (P) quattro gradi; infine stima che la mola della SS. Annunziata (Q) «ne patisce due gradi» e all'ultima, quella di San Filippo (O) assegna il danno di un grado. Secondo Fontana, perfino la mola di San Domenico era «infruttuosa nella quantità del macinare» per essere stata ormeggiata in un punto dell'alveo, dapprima esposto alla corrente e successivamente divenuto stagnante per la stessa presenza della mola che allontanava il flusso delle acque anche da sé. Rimane la perplessità che le altre motivazioni, citate ma non considerate attinenti, possano avere avuto un relazione causale ma Fontana ne esclude il nesso senza altre giustificazioni, quindi solo con la sua autorevolezza. La perizia sembra non avere avuto seguito

Da sinistra: 4. *M. Greuter,* Disegno nuovo di Roma moderna*, particolare di Ripa Grande e il porto della Marmorata, Roma 1618.* 5. *G. Maggi,* Iconografia della Città di Roma*, particolare di Ripa Grande e le saline alla Marmorata, Roma, appresso Carlo Losi, 1625.*

se, dopo settant'anni, nella *Pianta di Roma* di Giovan Battista Nolli (1748) la mola di San Domenico è ancora al suo posto (manca la successiva mola a valle, quella di San Nicolò); non appare più, invece, nella *Pianta Topografica di Roma* pubblicata nel 1866 dalla Direzione Generale del Censo (1866).

Il Mondezzaro dentro il Ghetto

In questa *Relazione*, Fontana scrive per difendere le ragioni dell'Università degli Ebrei che si oppone al Procuratore fiscale del Tribunale delle Strade[16]. L'oggetto della contesa è la localizzazione di una nuova discarica (Mondezzaro, fig. 3, segnata con lettera C) da situarsi in corrispondenza della chiavica (D) di raccolta delle acque meteoriche del Ghetto che attraversava la via della Fiumara. La nuova discarica doveva essere situata a monte di un immondezzaio (A) già esistente che arrecava, però, danno a un'abitazione posta sopra di essa («N Appartamento unico dell'hebreo, che fa l'istanza per il trasporto del Mondezzaro»[17]. La discarica preesistente – a cui si accedeva da uno stretto corridoio e continuamente «spurgata da Hebrei destinati à posta» – era, oramai, incapace a ricevere i rifiuti, tanto da far ipotizzare l'apertura di un sito più comodo sia in termini di accessibilità, di capienza e di funzionalità, allargando la sezione della chiavica («D […] per ingoiare le immondizie»), realizzando un canale passante nel vivo delle sostruzioni (E) su cui poggiava l'edificio (O) e sfruttando la spinta l'acqua piovana per lo spurgo della spazzatura («F […] per l'espulsione delle materie»)[18]. In apertura del testo, Carlo anticipa le sue conclusioni per «non potersi dar esecuzione ad un trasporto per l'improprietà, et incapacità del sito, e per il danno universale e notabiliss[im]o che ne cagionerebbe […] secondo la mia perizia, e pratica riferisco mediante il giuramento»; prosegue poi con una sequenza di 19 considerazioni nelle quali elenca, talvolta ripetendosi, i motivi che sconsigliano di dar seguito all'apertura della nuova discarica, quali la localizzazione in una zona molto frequentata, il decoro urbano, l'igiene ambientale, l'insufficienza e l'inadeguatezza del luogo a ricevere l'immondizia, i pericoli per la stabilità degli edifici contigui, la perdita di ambienti destinati al commercio, l'impedimento al deflusso delle acque, l'ingerenza con il naturale regime del fiume, eccetera. In realtà, la gran parte delle considerazioni sono perfettamente sovrapponibili sia per la discarica preesistente sia per quella da aprire a monte rispetto la prima, essendo le due distanti appena 100 palmi (poco più di 22 metri). Ovviamente i ragionamenti portati da Fontana sono tutti pregni di senso logico ma, anche quando toccano temi dell'idraulica («lo spirito del fiume») e della meccanica delle costruzioni («lo smembramento, et estinzione dei Muri, et Arconi»), si mantengono su un livello comprensibile ai contendenti; si tratta di considerazioni sintetiche basate sull'esperienza e sulla capacità di stima del perito architetto che non debbono essere supportate da analisi scientifiche e certamente non quantificate numericamente[19] (fig. 3). [MGDA]

La "rovina" all'Aventino

Più interessante, ma anche enigmatica, è la perizia di parte che Fontana redige (1700) per conto dei padri domenicani di Santa Sabina sull'Aventino opposti alla famiglia dei Costa, proprietaria dei magazzini di legname situati alle pendici del colle verso il Tevere[20]. La perizia è condotta con particolare cura da Fontana, forse anche per accreditarsi in vista dell'incarico del consolidamento del monastero; essa è accompagnata da un corredo iconografico, raffinato e nitido nel rilievo dell'esistente, pur rimanendo ermetica la rappresentazione delle condizioni statiche del terrapieno. Sono riportate in pianta, prospetti e sezioni le sostruzioni e i tratti di mura di epoca romana che, ancora permanevano alle pendici dell'Aventino e, più in generale, gli assetti del colle e della riva del fiume alla fine del XVII secolo[21] (figg.4-5). Fontana apre il *Discorso* con un'accurata e fantasiosa esegesi del toponimo Aventino (derivante dalla sepoltura sul colle del re Aventino o dalla residenza di Aventino figlio di Ercole) e con l'elenco degli edifici

Dall'alto: 6. *C. Fontana,* Pianta delle sostruzioni dell'Aventino*, 1700, Modena, Biblioteca Estense,* Ms. Campori*, 379, γ.B.1.16, c. 51).* 7. *É. Du Pérac,* L'Aventino e il porto della Marmorata*, in* I vestigi dell'antichità di Roma*, Roma, appresso Lorenzo della Vaccheria, 1575.*

Dall'alto: 8. *C. Fontana,* Profilo che dimostra il spingimento e sostentamento, *1700, Modena, Biblioteca Estense,* Ms. Campori, *379, γ.B.1.16, c. 52 (legenda rielab.). Nella prospettiva compaiono due triangoli, uno rettangolo (fig. 8 segnato con numeri 1-3-4 in cui l'ipotenusa 3-4 segue l'inclinata delle pendici dell'Aventino secondo un angolo di circa 38 gradi) e uno isoscele (3-4-5). Alla sommità del pilone (A), corrispondente al cateto verticale del triangolo rettangolo, si attesta la linea "principale della sostendente" (3-4); il triangolo isoscele (3-4-5), che ne discende, secondo la dimostrazione di Fontana, rappresenterebbe la resistenza (il sostentamento) del muro che si oppone alla spinta del terreno (impulso e propensione), rappresentata dal lato minore del triangolo stesso (3-5). Lo schema potrebbe interpretarsi come costruzione geometrica per la determinazione di un angolo la cui mediana rappresenta l'azione spingente del terreno (4-6); azione che deve essere contrastata con la presenza di murature che devono, quindi, saturare tale spazio funzionando come puntelli (contrafforte superiore diagonale I).* 9. *C. Fontana,* Dimostrazione Proportionale dello Stato Antico, è Moderno, *1700, Modena, Biblioteca Estense,* Ms. Campori, *379, γ.B.1.16, c. 52.* 10. *C. Fontana, Prospetto della parte caduta, e quella rimasta, 1700, Modena, Biblioteca Estense,* Ms. Campori, *379, γ.B.1.16, c. 53.*

sacri (come l'Ara Massima, i templi della Bona Dea, di Diana e di Ercole, la sepoltura di Tito Tazio ecc.) già costruiti su poderose strutture murarie di contenimento del terreno collinare[22]; egli mette strumentalmente a confronto, specie per quanto attiene la morfologia, tali sostruzioni con analoghi esempi realizzati nella Roma antica, per creare i piani artificiali di spiccato dei templi del Sole (Quirinale) e di Giove Tonante (Palatino-Capitolino), dei bagni di Paolo Emilio (Quirinale) e ancora del santuario della Fortuna Primigenia a Palestrina. Infatti, seguendo lo schema ricorrente nei suoi scritti teorici, egli esplora i manufatti di epoca romana, con una rara intensità di studio che vantaggiosamente unisce alla competenza professionale. La sua non è una storia dell'architettura convenzionale ma è un'indagine sulle architetture di un passato remoto, opportunamente selezionate da un professionista militante per dare maggiore autorevolezza e sostegno alle proprie tesi[23]. Stando alla sua interpretazione, i manufatti antichi residui erano appartenuti alla base del grandioso santuario di Diana – fondato secondo tradizione da Servio Tullio[24]. Successivamente Fontana scende nel dettaglio ricostruendo la configurazione ipotetica delle sostruzioni del tempio di Diana, crollato qualche tempo prima; sulla base di tale ipotesi conduce quindi un'analisi strutturale con una procedura geometrica che ne evidenzia la stabilità. Si tratta di ammalianti illustrazioni che affrontano, infatti, con un metodo riconducibile a un'embrionale statica grafica, i problemi della spinta dei terreni, dell'equilibrio e del dissesto dei muri di sostegno[25]. Le sostruzioni dell'Aventino, nell'assetto *ab origine* proposto da Fontana, erano costituite da poderosi piloni, opportunamente distanziati e orientati «per dividere le sue resistenze» (fig. 6, segnati con la lettera A); i piloni erano collegati da murature conformate ad arco di cerchio (B nella leggenda, indicati come "archi orizontali") con la convessità rivolta verso il colle a formare una sequenza di vani absidati. I piloni erano stabilizzati da contrafforti (E) collegati da volte a botte (F) che coprivano profondi vani (*cuniculi*) aperti sul fronte verso il fiume e da setti murari (D) che si addentravano nelle viscere del colle costipando il terreno. L'assetto dei muri di contenimento ricostruito da Fontana (in analogia alle sostruzioni del Palatino e del Quirinale) non ha corrispondenza diretta con quanto fissato nelle piante prospettiche di Roma di Mario Cartaro (1576), di Étienne Du Pérac (1577), di Antonio Tempesta (1593) di Matthäus Greuter (1618) di Giovanni Maggi (1625) e di Giovanni Battista Falda (1676). In una incisione (1575), Du Pérac rappresenta proprio l'Aventino sul versante del Tevere, nella quale erano le vestigia imponenti disposte sul pendio, collegate al tratto di mura urbiche datato – anche se con qualche incertezza – tra il III e il II secolo a.C. (fig. 7). In ogni caso, le sostruzioni, poste ad adeguata distanza dalla golena del Tevere per evitare lo scalzamento delle sue fondazioni, creavano il piano per un edificio non meglio identificato e stabilizzavano il terreno collinare soggetto a smottamenti, essendo composto da uno strato inferiore di tufo di scarsa tenacia (*cappellaccio*) e uno superiore più consistente[26]. Nella citata prospettiva, Fontana indica le quote del colle (fig. 8, segnata con la lettera G) e della strada sul fiume (H) e delinea tutti gli elementi della struttura, i piloni (A), le absidi coperte da semicalotte (B), le volte (F), i contrafforti esterni (E) e interni (D), le riseghe e gli zoccoli (C), tutti debitamente proporzionati e rigorosamente concatenati per contenere saldamente il colle[27]. La costruzione geometrica sovrapposta al disegno prospettico sembra derivare dall'applicazione di un procedimento induttivo sulle forze in gioco (*spingimento* e *sostentamento*), sulle sezioni di muro definite "attive", sulla coesione del terreno, sulla "divisione della resistenza"; si stenta a rintracciare il senso generale che ne ha informato la costruzione, la quale sembra rimandare al famoso piano inclinato di Simon

Dall'alto: 11. *C. Fontana,* Profilo della parte caduta, *1700, Modena, Biblioteca Estense,* Ms. Campori, *379, γ.B.1.16, c. 53.* 12. *C. Fontana, Profilo del dormitorio B; Giardino A con declivio del Terreno e Colle presentemente, 1700, Modena, Biblioteca Estense,* Ms. Campori, *379, γ.B.1.16,c. 53.*

Stevin, anche se le analogie sembrano limitarsi alla figura geometrica triangolare[28]. Lo schema grafico sull'equilibrio dei corpi, è privo della rappresentazione convenzionale delle forze mediante vettori, diffusasi solo successivamente. Il detto schema è tracciato sulla base di una posizione geometrica che rappresenta *impulsi, propensioni e sostendente* (resistenza) e sulla convinzione che «non v'è scienza che vanti principij più sicuri ed evidenti della geometria»[29]. D'altronde si tratta di una applicazione che anticipa comunque le speculazioni del primo Settecento relative alla spinta delle terre e al dimensionamento dei muri di sostegno (Henry Gautier, 1717; Pierre Couplet, 1726; Bernard de Belidor, 1739). Prima dello scritto di Fontana, infatti, le trattazioni capaci di ridurre a razionale e sintetica riduzione logica il fenomeno dell'azione delle terre e sul loro sostenimento, sono rare e solo embrionali rispetto le più soddisfacenti definizioni per le quali si dovrà attendere la seconda metà del Settecento o il primo Ottocento. In precedenza Pierre Bullet (1639-1716) aveva formulato la prima interpretazione del comportamento delle terre con un modello teorico costituito da un cumulo di sfere; in esso la stabilità è dovuta alla geometria degli elementi ed è tale da consentire l'equilibrio solo alla sfere contenute in un triangolo isoscele con i lati inclinati 60° dall'orizzontale[30]. Questo porta ad affermare, in analogia e con una realistica riduzione a 45° di tale direzione di scorrimento passante per la base di una parete di scavo, che la terra sotto tale direzione rimarrà stabile mentre la massa soprastante tenderà a scorrere e potrà essere equilibrata da una massa muraria di pari entità. Si tratta di una formulazione sintetica e speditiva, forse non esaustiva ma che consente di ottenere indicazioni operative, cui si aggiungono le regole calibrate per via empirica da Sébastien La Prestre de Vauban (1633-1707) nella realizzazione del suo grande piano di difesa militare[31].

Nel metodo di Fontana, tuttavia, non emerge traccia dell'approccio per via sperimentale e analitico di Bullet; segno del rilevante scarto temporale che intercorreva tra gli sviluppi teorici della disciplina, la loro diffusione in ambito progettuale e la ricaduta nella pratica professionale, a cui si associava una certa diffidenza verso ancora acerbe formulazioni. Successivamente, abbandonando le speculazioni sul tempio di Diana, Fontana spiega le cause del crollo delle sostruzioni residue: egli asserisce che, fin dall'inizio del Seicento, il piede del colle, verso il Tevere, era stato lentamente rimodellato (sempre dai Costa) per guadagnare spazio da destinare a magazzini. Mediante una sezione, egli determina la quantità media di terreno asportata dalle pendici dell'Aventino per i depositi a cielo aperto (fig. 9, vedi triangolo 1-4-5) e schematizza sia la porzione di pendio smottata (parallelogramma 3-4-6-7) che quella rimasta, stabilizzata da un basso muro che i Costa avevano fatto costruire[32]. Dunque, lo scavo aveva reso il «colle indebolito», tanto che lo smottamento del terreno (fig. 9, parallelogramma 3-4-6-7) aveva compromesso la statica delle mura di cinta dei giardini soprastanti[33]; ulteriore danno era stato provocato dello sfondamento dei vani absidati, ordinato dai Costa per creare spazi ipogei più capaci per il legname. Non solo. Le vestigia antiche erano già fortemente danneggiate per essere state trasformate in cave per l'operazione speculativa di *spolio*, a dispetto dei reiterati divieti che fin dal 356 d.C. tentavano di limitare tale consuetudine[34]. Erano stati asportati laterizi (*tevolozze*), blocchi di marmo e di travertino, anche di quelli importanti per la statica (quali catene litiche, architravi e stipiti) che erano stati abilmente smontati. Pietra e mattoni che erano stati venduti dai Costa alla Fabbrica di San Pietro come materiale da costruzione o per la produzione della calce per la cifra considerevole di 500 scudi[35]. Allo scavo del terreno già per natura incoerente, alla disaggregazione e alla disarticolazione degli elementi in pietra da taglio che contribuivano con le murature nell'opporsi (*repugnanti*) alla «forza del colle», era seguito il crollo di alcuni vani absidati e dei contrafforti (fig. 10, I e K) tanto che il piede dei piloni appariva scoperto (*stincato nel piede*) e addirittura, in parte, era protruso a sbalzo (*in falso*). La massiccia mutilazione del manufatto antico aveva innescato il ribaltamento di una sezione muraria piuttosto vasta, tanto che solo uno dei piloni era rimasto in piedi, anche perché parzialmente risparmiato dall'opera di *spolio* ed è ancora oggi esistente (fig. 11). Il *Discorso*, scritto da Fontana per sostenere le ragioni dei padri domenicani, è costruito per opporre solide argomentazioni alle ipotesi formulate dal perito della controparte, il quale aveva ricondotto i danni del dormitorio di Santa Sabina esclusivamente al crollo, avvenuto pochi anni prima, di una parte delle sostruzioni omettendo però – non senza una buona dose di reticenza – le cause del crollo stesso[36]. Infatti, c'era un precedente: la doppia operazione di scavo e di smembramento condotta nel corso del Seicento aveva già danneggiato il recinto murario del giardino pensile di proprietà dei Ginnasi, giardino piantumato all'italiana posto ai piedi dell'abside di Santa Sabina, famoso per avere ospitato per un breve periodo Clemente IX Rospigliosi (1667-1669) (fig. 12). Questo primo accadimento aveva originato una controversia legale tra Ginnasi

13. C. *Fontana,* Pianta del Colle Aventino, è Fabriche presenti, che ivi esistono sino alla riva del Tevere*, 1700, Modena, Biblioteca Estense,* Ms. Campori, *379, γ.B.1.16, c. 54.*

e Costa. I periti dei primi avevano sostenuto che la rovina del giardino era stata determinata dalle trincee aperte per creare magazzini alla quota stradale (fig. 13, lettere O e V); la controparte aveva attribuita la rovina del recinto al peso del terreno riportato per spianare il giardino pensile e al mancato drenaggio delle acque piovane. Il contenzioso si era risolto con la condanna dei Costa a risarcire i Ginnasi, con la sistemazione di uno scenografico torrione loggiato (fig. 12, segnato con X). Nel 1700, quando appaiono lesioni diagonali (fig. 12, numeri 4-7) nel monastero di Santa Sabina e nel muro di cinta del giardino, Fontana recupera questo precedente[37]. In effetti, le stesse ragioni possono nuovamente confutare la tesi dei Costa che, questa volta, collegavano il dissesto nel monastero domenicano al crollo delle sostruzioni, queste ultime schiantate sotto il peso del terreno di riporto dei giardini e dalle percolazioni di acque non drenate opportunamente (fig. 12). Fontana si oppone alla diagnosi del collega con un ragionamento analogo a quello rivelatosi vincente nella precedente lite: con fermezza, egli sostiene che la concatenazione dei dissesti – verificatisi durante il Seicento – sono tutti riconducibili all'indebolimento procurato alle pendici dell'Aventino. Con la precisazione che la maggiore o minore distanza dal punto di ruina (fig. 13 segnato con la lettera I) aveva determinato, in precedenza, verso l'arco della Salara crolli ragguardevoli delle strutture del giardino dei Ginnasi, mentre al monastero di Santa Sabina solo una diffusa fessurazione ma non la «violenza della caduta». In altre parole Fontana ravvisa un fenomeno di collasso innescato in corrispondenza del giardino dei Ginnasi con centro nella porzione del muro rimasto intatto (K) con un'intensità linearmente ridotta fino ad annullarsi sul *centro di ruina*[38]. Questa è la chiave dell'interpretazione del dissesto che permette anche di spiegare la tempistica degli accadimenti[39]. Certamente per Fontana un fenomeno di tale ampiezza non è riconducibile ai modesti incrementi di peso per i terrazzamenti dei nuovi giardini con le rispettive acque non drenate. Infatti, a ciò mirava l'accenno al tempio di Diana e a riprova egli scrive: «quei muri di straordinaria altezza e grossezza destinati dagl'Antichi a reggere la gran mole [...] in sua vece ben potevano sostenere l'insensibil peso di pochi palmi di terra ivi riportata»; egli, poi, ricorre a una colorita metafora quasi a schernire il perito della controparte: «come un elefante destinato a portar sul dorso un grave peso di Recinto di legno pieno di soldati, che poi scaricato dal proprio peso puol sostenere l'altro di picciola mosca come appunto è il caso»[40]. Osservazioni brillanti, alle quali l'architetto ticinese aggiunge anche la ricognizione sulle murature delle chiese di Sant'Alessio e del Priorato, risultate salde e senza segni di cedimenti fondali. Confrontando tali edifici sacri a Santa Sabina e al giardino dei Ginnasi, Fontana ha buon gioco nel dimostrare come sarebbe stato sufficiente l'esecuzione di un muro di sostegno ben proporzionato al piede del colle per scongiurare gli insidiosi smottamenti del terreno. Ciò, infatti, era stato fatto dopo un'analoga operazione di rimodellamento della base del colle per ricavare i magazzini per il sale sotto il Priorato (fig. 13, N). La sua ulteriore riflessione si concentra proprio su questi presidi statici costruiti dopo la rettifica del pendio (fig. 9, triangolo 1-4-5), vale a dire muri di adeguato spessore che lavorano a gravità per resistere alla spinta della terra (fig. 9, D); tali opere di ostacolo alla frana (la slamazione) del terreno (fig. 9, trapezio 2-5-6-7 e parallelogramma 3-4-6-7) erano state costruite anche dai Costa ma, forse per un errore di esecuzione, esse erano crollate devastando parte del magazzino appena ultimato. Per arrestare lo smottamento i Costa erano stati costretti a far costruire anche una macera di sassi squadrati dal fronte lungo circa 23 metri (fig. 13, S-R-T) e un nuovo tratto di muro. Il Discorso si chiude con un breve sunto sui gravi rischi connessi alle modifiche delle pendici dell'Aventino, le quali potevano compromettere la stabilità dei manufatti soprastanti; e in effetti, a conferma, le strutture di sostegno del colle, nei secoli successivi sono state oggetto di ulteriori collassi e di interventi di stabilizzazione tra cui quelli recenti, realizzati negli ultimi decenni. Quest'ultima perizia di Fontana, al di là dell'esito della lite giudiziale, è esemplare per focalizzare l'approccio tecnico a fine Seicento. Il *Discorso*, come dimostrato, si muove all'interno delle rassicuranti consuetudini costruttive, inserendo solo alcune digressioni nei percorsi induttivi sulla statica delle strutture

murarie e sulla dinamica idraulica. Nel primo caso "materializzando" il principio mediante figure geometriche, a significare spinte e resistenze, quasi per illustrare la verità di un'asserzione, ponendo intenzionalmente una distanza tra il sapere pratico e il sapere teoretico. Nel secondo caso riducendo a traiettorie geometriche i filetti fluidi per determinare i percorsi della corrente fluviale. Fatto salvo che per arrivare a una piena comprensione del grado e della natura delle conoscenze dell'architetto ticinese sarà necessario intrecciare anche i risultati della lettura di queste perizie con le risultanze degli altri pareri e discorsi compilati da Fontana, primi tra tutti della cupola di Santa Maria del Fiore a Firenze e delle cupole di Santa Margherita a Montefiascone e di Santa Maria in Vallicella, del SS. Nome di Gesù, di San Pietro, queste ultime a Roma. Tuttavia, è evidente che non è ancora arrivato il tempo della netta distinzione che Isaac Newton (1642-1727) aveva prospettato tra la *meccanica pratica*, riservata alle arti e alle opere manuali, e la «meccanica razionale o speculativa» che procede con «l'aiuto della Geometria, dell'Algebra, e dell'Aritmetica per via di dimostrazioni esatte»[41]. La maggior parte delle considerazioni di Carlo rientrano quindi nell'approccio "pratico", rivelandosi valide interpretazioni della realtà, dovute alla decennale esperienza e all'osservazione del dato reale nei suoi molteplici aspetti; riducendo anche quei fenomeni fisici a sintetiche rappresentazioni, non analizzate alla luce di regole generali ma semplicemente per confronti analogici e geometrici. Le sue considerazioni sono ampie: si basano sull'osservazione diretta, sullo studio della storia dei luoghi, sulla composizione costruttiva, sulle conoscenze dei fenomeni naturali e della meccanica allora controllate attraverso la geometria, sulle comparazioni proporzionali tra le parti e tra le parti e il tutto. La stima e il parere, quindi, sono la sintesi di tante visioni della realtà che conferiscono valore ai risultati, forse più di quanto possa una riduzione logica di aspetti parziali seppure scientificamente valutati, talvolta rassicuranti più per la loro certezza autoreferenziale che per l'effettiva capacità di interpretare la complessità del dato concreto.
Per questo a Carlo Fontana, *Celebrato Architetto*, al tempo è riconosciuta la capacità di formulare un giudizio esperto garantito tautologicamente, soprattutto dalla richiamata pregressa pratica più che da chiare e inoppugnabili dimostrazioni. [FDC]

Note

Questo studio è stato compiuto congiuntamente dai due autori; la redazione del testo dalla parte iniziale fino alla perizia sul Ghetto spetta a Maria Grazia D'Amelio [MGDA]*, dalla perizia* La "rovina" all'Aventino *alla fine a Fabrizio De Cesaris* [FDC].

1 Modena, Biblioteca Estense, *Ms. Campori*, 379, γ.B.1.16, in ordine cc. 64-74; 75-78; 51-58. Per un primo ragguaglio bibliografico su Fontana: E. Coudenhove Erthal, C*arlo Fontana und die Architektur des Römischen Spätbaroks*, Wien 1930; H. Hager, *Fontana, Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 48, Roma 1997, pp. 624-636; H. Hager, *Carlo Fontana*, in *Il Seicento*, a cura di A. Scotti, Milano 2003, pp. 238-261; *Studi sui Fontana. Una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco,* a cura di M. Fagiolo e G. Bonaccorso, Roma 2008 (in particolare S. Sturm, *Carlo Fontana*, pp. 432-438).

2 Modena, Biblioteca Estense, *Ms. Campori*, 379, γ.B.1.16, cc. 2-28; 32-41. Per le due perizie: H. Hager, *Die Kuppel des Domes in Montefiascone: zu einem borrominesken Experiement von Carlo Fontana*, «Römisches Jahrbuchffir Kurisigeschichte», 15, 1975, pp. 143-168; G. López Manzanares, *The XVII^th^ century: Carlo Fontana's expertises*, in *Proceedings of the First International Congress on Construction History*, Madrid, 20th-24th January 2003, a cura di S. Huerta, I. Juan de Herrera, Madrid, SEdHC, ETSAM, A.E. Benvenuto, COAM, F. Dragados, 2003, pp. 1307-1320; H. Schlimme, *Santa Margherita at Montefiascone and Carlo Fontana's knowledge on dome Construction*, in *Proceedings of the Third International Congress on Construction History*, a cura di K.E. Kurrer, W. Lorenz, V. Wetzk, Berlin 2009, vol. 3, pp. 1317–1324; H. Schlimme, *Santa Margherita in Montefiascone. Carlo Fontana und das Wissen um den Kuppelbau*, in *Ordnung und Wandel in der römischen Architektur der Früben Neuzeit*, a cura di H. Schlimme e L. Sickel, Akten der Festveranstaltungen aus Anlaß des 80. Geburtstags von Christof Thoenes am 4. Dezember 2008, «Römische Studien der Bibliotheca Hertziana», 26, München 2011, pp. 121-149; M. Agostiniano, *I dissesti statici nella cupola del duomo di Montefiascone analizzati da Carlo Fontana*, «Bollettino d'arte», s. VII, 98, 2013, 18, pp. 51-73.

3 Le perizie si inseriscono in una corposa produzione di pareri di Fontana, condivise talvolta con i suoi collaboratori, su vari argomenti oltre quelli riportati nel saggio, come quelle sul costruendo Palazzo Borromeo all'Isola Bella o sulla casa e torre Secura nel rione Monti a Roma.

4 *Vita di Carlo Fontana*, a cura di A. Menichella, in L. Pascoli, *Vite de' Pittori, Scultori, ed Architetti Moderni*, ed. a cura di A. Marabottini, Perugia 1992 (1730-1736), pp. 1005-1025.

5 Il processo inizia anche prima del 1638, anno della pubblicazione del *Discorso e dimostrazioni intorno a due nuove scienze attinenti la matematica e ai moti locali* (Leida, per Ludovico Elzeviro, 1638) nel quale Galileo Galilei, con un artifizio letterario, aveva ambientato, nelle stanze di Palazzo Morosini-Sagredo a Venezia, un dialogo serrato tra i protagonisti sui principi della fisica, della dinamica dei movimenti e della meccanica applicata alle costruzioni. Per quanto più ci compete per la regola sulla resistenza delle travi o legge della flessione retta cfr. S. Di Pasquale, *L'arte del costruire, tra conoscenza e scienza*, Venezia 1996, pp. 293-321.

6 «Si scoperse in tal giorno al pubblico nella basilica Vatican al deposito della regina Christina Alessandra di Svezia […]. È riuscito di gran spesa e poco applauso e molto frutto al cavaliere Carlo Fontana, architetto di gran grido e poco sapere di detta basilica», in F. Valesio, *Diario di Roma*, a cura di G. Scano, 6 voll., Milano 1977-1979, II (1977), 28 giugno 1702. Vedi: A. Braham, H. Hager, *The Tomb of Christina*, in *Analecta Reginensia I, Queen Christine of Sweden, Documents and Studies*, a cura di M. Von Platen, Stockholm, Nationalmusei skriftserie 12, 1966, pp. 48-58.

7 Cfr. H. Hager, *Le opere letterarie di Carlo Fontana come autorappresentazione*, in *In Urbe Architectus. Modelli, disegni, misure. La professione dell'architetto. Roma 1680-1750*, catalogo della mostra (Roma, 1991-1992), a cura di B. Contardi e G. Curcio), Roma 1991, pp.155-203; G. Curcio, *L'architetto intendente, pratico e istoriografo nei progetti e nella professione di Carlo Fontana*, in *Magistri d'Europa*, *eventi, relazioni, strutture della migrazione di artisti e costruttori dai laghi lombardi*, a cura di S. Della Torre, atti del convegno (Como, 1996), Milano 1996, pp. 277-302; H. Hager, *Carlo Fontana e il "Tempio Vaticano"*, in *Il tempio vaticano (1694). Carlo Fontana*, a cura di G. Curcio, Milano 2003, pp. XXXIV-LV; G. Bonaccorso, *L'architetto e le collaborazioni letterarie: Carlo Fontana, Francesco Posterla e Carlo Vespignani*, in *Studi sui Fontana,* cit., pp. 141-170.

8 C. Fontana, *Dell'antica Scala maestra che conduce alla Sala Regia*, in C. Fontana, *Il Tempio Vaticano e sua origine, con gl'edifitii più cospicui, antichi e moderni, fatti dentro e fuori di esso*, [s. l.] Giovan Francesco Buagni, Roma 1694, Lib. IV, Cap. XIII, pp. 233-234.

9 Soprattutto T.A. Marder, *Bernini's Scala Regia at the Vatican Palace. Architecture, Sculpture, and Ritual*, Cambridge 1997. La struttura provvisionale per il cantiere della Scala Regia è del capomastro Simone Brogi, presenza abituale nei cantieri di Bernini.

10 C. Fontana, *Del Campanile eretto al Tempio Vaticano, e sua demolizione*, in Fontana, *Il tempio Vaticano e sua origine*, cit., Lib.

V, Cap. IV, pp. 257-267. Il decreto di abbattimento del campanile è firmato il 23 febbraio 1646, cfr. S. McPhee, *Bernini and the Bell Towers: Architecture and Politics at the Vatican*, New Haven and London 2002.

11 H. Hager, *Il ponte dell'Abbadia*, in C. Fontana, *Utilissimo trattato delle acque correnti (Roma 1696)*, a cura di H. Hager, Roma 1997, pp. 57-63.

12 *La pianta del Fiume tra Ponte Quattro Capi, e Ponte Sisto, con Perizia per la differenza delle Mole nel Tevere* (5 febbraio 1678), Modena, Biblioteca Estense, *Ms. Campori*, 379, γ.B.1.16, cc. 64-68 (autografa) e 70-71 (trascritta da copista con planimetria in scala 1:500 a p. 74).

13 Si tratta di una lite che vede opposti i mugnai delle mole del braccio destro del Tevere all'Isola Tiberina (dette della SS. Annunziata, di S. Maria in Fontana, di S. Nicolò, di S. Giuliano, di S. Filippo) all'appaltatore della nuova mola di S. Domenico, cfr. U.M. Bianchi, *Roma sparita: i molini del Tevere*, Roma 1978; M.M. Segarra Lagunes, *Le attività produttive del Tevere nelle dinamiche di trasformazione urbana. I mulini fluviali*, «Mélanges de l'École Française de Rome-Italie et Méditerranée», 118, 2006, 1, pp. 45-52.

14 «Mentre noi fin dal 1660; e dell'età nostra di anni 20, fossimo destinati a queste Operazioni per molti anni seguenti, fino al presente da diversi Santissimi Pontefici», in C. Fontana, *Utilissimo trattato delle acque correnti,* cit., introduzione.

15 L'affermazione appare corretta solo per un angolo di impatto di 45° cui corrisponde una traiettoria di rimbalzo simmetrica, considerando l'asse normale alla tangente della superficie nel punto di incidenza del flusso.

16 *Piante, e Profilo con relazione per il Mondezzaro dentro il Ghetto, con sua Perizia,* s.d., Modena, Biblioteca Estense, *Ms. Campori*, 379, γ.B.1.16, cc. 77-78 (planimetria in scala 1: 200 a c. 75).

17 P. Ferrara, *La struttura edilizia del "serraglio" degli ebrei romani (secc. XVI-XIX)*, «Roma moderna e contemporanea», 19, 2011, 1, pp. 83-102.

18 «O. Case che riceverebbero gran danno per esser situate sopra il luogo del preteso Mondezzaro» e «E. Sostruzioni d'Archi, et altri Massi di Muri che sostentano le due Case contigue al preteso luogo di Mondezzaro che per fare la bocca, e dare il taglio per il declivio D verrebbe necessitatala loro destruzione, e per conseguenza la ruina di d.e due case», Modena, Biblioteca Estense, *Ms. Campori*, 379, γ.B.1.16, c. 75.

19 *Del perito architetto*, Archivio di Stato di Roma, *Cameralia diversa*, coll. Rubini, to. XXX, cc. 787-790, in C.P. Scavizzi, *Edilizia nei secoli XVII e XVIII a Roma. Ricerca per una storia delle tecniche*, Quaderni 6, Ministero per i beni culturali e ambientali, Roma 1983, p. 122.

20 D*iscorso dello Stato Antico, e Moderno della Portione più riguardevole del Colle Aventino, che è verso il Fiume Tevere, cioè detto Arco della Salara sino all'altro di San Lazzaro, sua pendenza. Piani seguono qualità di materie, Fabriche Antiche, che ivi risiedevano e Fabriche Moderne precipitanti per le caggioni sussistenti, che si aducano, e dimostrate nelli seguenti Capitoli dal Cavalier Carlo Fontana* (da ora *Discorso*), Modena, Biblioteca Estense, *Ms. Campori*, 379, γ.B.1.16, ff. 51-58. M.G. D'Amelio, «Thrust and support» *dei pendii secondo Carlo Fontana (1638-1714),* in *Proceedings of the Third International Congress on Construction History*, (Cottbus, 2009), a cura di K.E. Kurrer, W. Lorenz, V. Wetzk, Berlin 2009, pp. 234-240.

21 E. Kieven, *Il disegno architettonico come metodo di comunicazione tra committente ed architetto* e *Il ruolo del disegno*, in *In Urbe Architectus*, cit., pp. 76-77 e 124-142. Per le ipotesi della redazione dei disegni delle tre perizie di Modena: M.G. D'Amelio, *Le pendici dell'Aventino in una perizia di Carlo Fontana: archeologia e meccanica pratica,* in *L'Aventino dal Rinascimento a oggi. Arte e Architettura*, a cura di M. Bevilacqua e D. Gavallotti Cavallero, Roma 2010, pp. 112-119: in particolare nota 3.

22 Modena, Biblioteca Estense, *Ms. Campori*, 379, γ.B.1.16, c. 51.

23 G. Bonaccorso, *L'architetto e le collaborazioni letterarie: Carlo Fontana, Francesco Posterla e Carlo Vespignani*, in *Studi sui Fontana,* cit., pp. 141-170.

24 Il tempio è inciso nei frammenti marmorei 21 e 22 della *Forma urbis* (III secolo d.C.) nella *Regio XIII* – e dunque eretto nell'area compresa tra le chiese di S. Sabina e S. Alessio. Alla luce dei recenti studi, l'ubicazione stabilita da Fontana è errata, poiché il tempio di Diana era in posizione arretrata rispetto al ciglio del colle e, secondo le ricostruzioni topografiche di Priscilla Armellin e Paola Quaranta, doveva attestarsi a ridosso degli attuali giardino degli Aranci e roseto comunale, cfr. P. Armellin, P. Quaranta, *Il tempio di Diana sull'Aventino. Nuove acquisizioni*, BCom, CV, 2004 [2005], pp. 279-298.

25 Carlo Fontana definisce le lesioni «bocche aperte nel Dormitorio», Modena, Biblioteca Estense, *Ms. Campori*, 379, γ.B.1.16, c. 56.

26 È specificata la stratigrafia del terreno che è composta da una «Vena di Cappellaccio, cioè terra che si disolve in se stessa smembrata» e da una soprastante «Specie di Tufo venabile variamente sopra la detta terra A e faceva letto alle fabriche cadute», in Ivi, c. 51.

27 Ivi, c. 52.

28 S. Stevin, *Hypomnemata mathematica*, Lugdunum Batavorum, ex officina Ioannis Patii, MDCV-MDVIII. Sul frontespizio compare il suo famoso piano inclinato con le sfere e il motto fiammingo «Wonder en is gheen wonder», cioè *La meraviglia non è più meraviglia*.

29 Archivio di Stato di Roma, *Camerale II*, Antichità e Belle Arti (1782-1783), b 4, ff. 1-3.

30 P. Bullet, *De la Construction des murs de rempart er de Terrasse*, in P. Bullet, *L'Architecture Practique*, Paris 1691, pp. 159-193: 170-177.

31 J. Heymann, *Coulomb's Memoir on Statics. An Essay in the History Civil Engineering*, Cambridge-New York 1972, trad. it *Il saggio di Coulomb sulla statica. Un contributo alla storia dell'ingegneria civile*, a cura di G. Viggiani, Benevento 1999, pp. 137-179: 173-174.

32 Modena, Biblioteca Estense, *Ms. Campori*, 379, γ.B.1.16, c. 52.

33 Il giardino dei Ginnasi è ora noto come il *Giardino degli Aranci*.

34 *Il reimpiego in architettura: recupero, trasformazione e uso*, a cura di J.F. Bernard, P. Bernardi, D. Esposito, atti del colloquio (Roma, 2007), «Collection française de Rome», 418, Roma 2008 (con bibliografia di riferimento).

35 M.G. D'Amelio, *Building materials, tools and machinery belonging to the Reverenda Fabbrica di San Pietro, used for building Romae from the late 16th to the late 19th century*, in *Practice and Science in Early Modern Italian Building. Towards an Epistemic History of Architecture*, a cura di H. Schlimme, Milano 2006, pp. 125-136.

36 Per la lite con i padri di S. Sabina, i Costa chiamano un non ancora identificato Drei, appartenente alla famiglia di soprastanti sanpietrini.

37 Documento sottoscritto da Carlo Fontana in data 20 gennaio 1700, Modena, Biblioteca Estense, *Ms. Campori*, 379, γ.B.1.16, cc. 56-59.

38 Le distanze tra i manufatti sono facilmente rilevabili dalla *Pianta del Colle Aventino*, allegata al *Discorso*, in rapporto di 1 a 500 palmi. Nella planimetria sono identificabili i magazzini dei Costa, dei Falconieri, dei Binzoni, disposti in sequenza a formare la bassa quinta muraria che fiancheggiava la strada per la Basilica di S. Paolo. È possibile riconoscervi il margine costruito del colle, nel quale agli articolati recinti murari delle vigne, degli orti e dei giardini è inframmezzato il fronte del dormitorio del Monastero di S. Sabina e sono visibili anche i resti delle sostruzioni.

39 La distanza che separa il *centro di ruina* delle antiche strutture schiantate (*figg. 9 e 13*, segnato con I) dai manufatti danneggiati – vale a dire dapprima il giardino dei Ginnasi (segnato con il simbolo +), e poi quello di Santa Sabina (A) e il dormitorio degli stessi padri domenicani lontani rispettivamente a 90, 67 e 55 metri – è il parametro usato da Fontana, insieme alla cronologia degli eventi, per la sua dimostrazione. A riprova, egli rimarca l'assenza di segni di cedimento nella parte del monastero domenicano (*fig. 13*, C, D, E, F) più prossima (35 metri circa) al *centro di ruina*, vale a dire a quei piloni crollati che, invece, avevano trascinato nel loro ribaltamento una porzione del piccolo giardino soprastante (*fig. 13*, H).

40 Modena, Biblioteca Estense, *Ms. Campori*, 379, γ.B.1.16, f. 57.

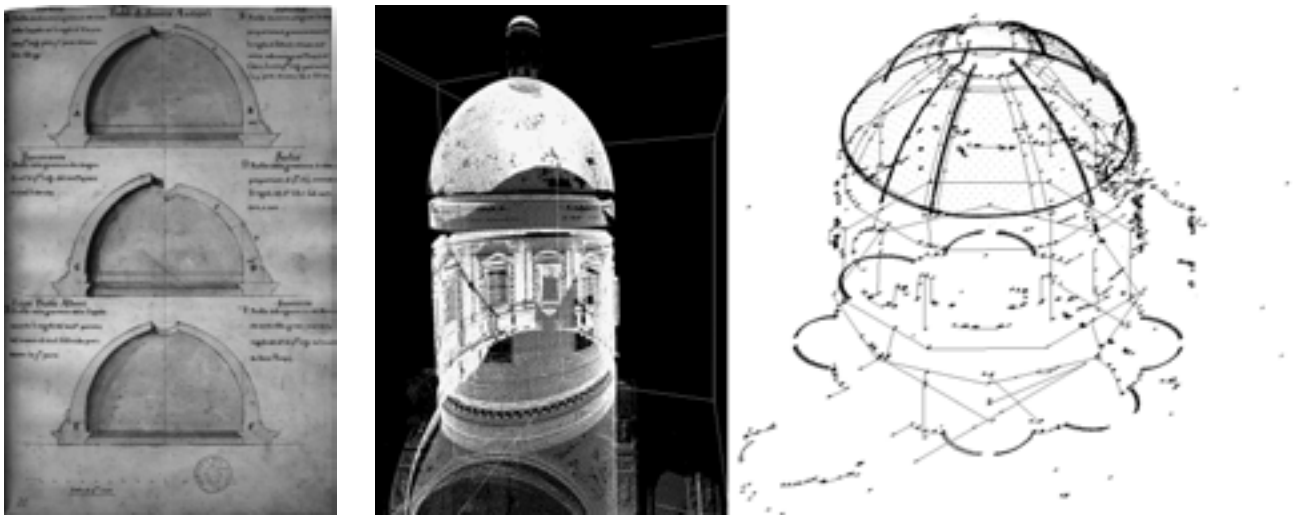
41 Archivio di Stato di Roma, *Camerale II*, Antichità e Belle Arti (1782-1783), b 4, ff. 1-3.

Carlo Fontana e la cupola di Montefiascone alla luce di nuovi rilievi

Hermann Schlimme

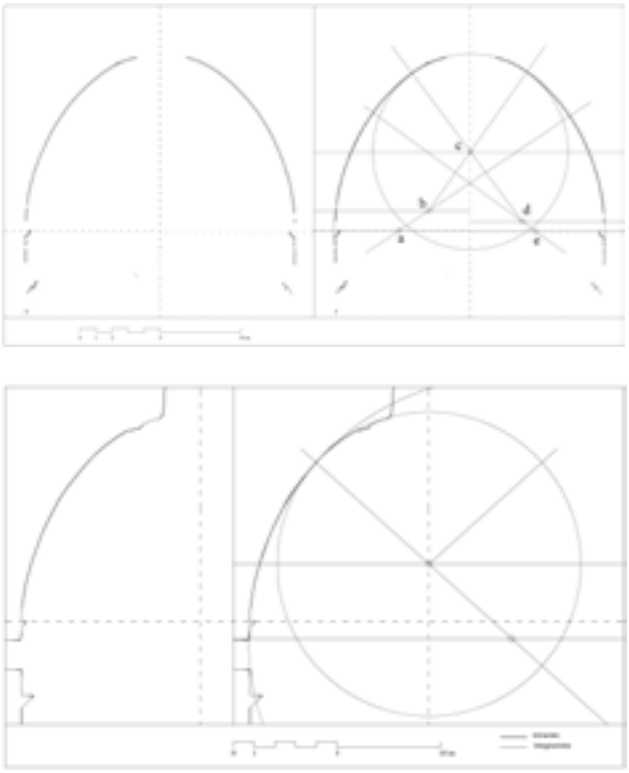
«Si rende difficoltosa a' Professori, per le vaste, & incommode misure, che non sono permesse, se non con gran tempo, e fatiga, la cognizione di esse. Nulla di meno vi abbiamo supplito; mediante le nostre deboli applicazioni, e portiamo con ogni fedeltà nella seguente Tavola il Profilo, ò sia Sezione della Cupola con il rimanente sino al Piano del Pavimento, dove appariscono le linee delle Regole»[1]. In questo modo Carlo Fontana descrive le difficoltà di misurare una grande cupola nella sua monografia su San Pietro, pubblicata nel 1694. Durante la sua vita Fontana era considerato come un grande esperto di cupole, anche per essere stato tra i primi ad aver scritto e pubblicato sistematicamente su questo tema[2]. Nonostante ciò, non era bene informato sulla geometria delle cupole esistenti, probabilmente per via delle ragioni appena citate. Tante cupole, infatti, non sono state misurate bene. D'altra parte, con il tacheometro laser, e soprattutto con il laser scanner, solo oggi abbiamo la possibilità di eseguire rilievi precisi delle cupole e delle loro superfici doppiamente curvate. I nuovi rilievi danno la possibilità di verificare le affermazioni sulla costruzione di cupole, fatte nei manoscritti e trattati dell'epoca, confrontandole con le cupole effettivamente costruite. Com'è ben noto, nel 1670-1673 Carlo Fontana costruì la cupola del Duomo di Santa Margherita a Montefiascone su una struttura esistente quattrocentesca[3] (fig. 1). Fontana rinforzò il tamburo ottagonale. Su ogni lato inserì una rientranza concava. La pianta movimentata prosegue nella calotta della cupola stessa. Subito dopo il completamento si alzarono dubbi sulla stabilità della cupola che si riteneva fosse troppo pesante. Fontana era costretto a giustificare il suo lavoro in una perizia manoscritta, oggi custodita a Modena e pubblicata da Hager[4], dove cercava di raccogliere tutte le informazioni disponibili sulla costruzione di cupole per mostrare che la sua cupola a Montefiascone non era troppo pesante ma seguiva le prescrizioni dei trattati di architettura e le usanze di cantiere. Nonostante il manoscritto sia stato studiato più volte[5], finora non è stata analizzata la qualità delle informazioni, scritte e disegnate, raccolte da Fontana. Il presente saggio parte da questo proposito, verificando le informazioni di Fontana attraverso nuovi studi sui trattati. Nel suo manoscritto Fontana forniva un quadro d'insieme delle affermazioni sulla geometria delle cupole fatte nei principali trattati di architettura. Fontana rappresentava i profili di tutti gli autori come archi a sesto acuto (fig. 2), tranne Serlio che nel suo trattato esplicitamente parla di un arco a tutto sesto — e Fontana lo rappresenta di seguito. Per gli altri autori come Vitruvio, Alberti o Palladio, che non parlano della geometria di cupole, Fontana nel suo disegno (fig. 2) semplicemente presume che prescrivano archi a sesto acuto. Scamozzi è l'unico a prescrivere esplicitamente un profilo a sesto acuto senza però dare ulteriori indicazioni geometriche[6]. Questa predilezione per il profilo a sesto acuto è uno specchio dell'operato di Fontana: tutte le sue cupole costruite e anche quelle progettate mostrano questo profilo[7]. Nel suo manoscritto del 1673 Fontana documentava anche cupole esistenti a Roma, fra altre Sant'Andrea della Valle e Sant'Agnese in Agone, e forniva i loro diametri, gli spessori delle calotte all'imposta e sotto la lanterna. Lo scopo era di far vedere che lui non aveva sovradimensionato la cupola a Montefiascone[8]. Non può però aver misurato tutte le cupole, perché le misure in parte non sono giuste, e perché Fontana stesso nei suoi diversi manoscritti indica misure discordi per le stesse cupole[9]. Oltre alle misure ci sono altre caratteristiche, che Fontana ignorava delle cupole di Sant'Andrea della Valle e di Sant'Agnese in Agone. Chi scrive ha rilevato le due cupole[10] (fig. 3, a sinistra). La cupola di Sant'Andrea della Valle ha un diametro interno di 16,84 metri, è stata voltata nel 1622 da Carlo Maderno ed è stata finita nel 1623, con la lanterna progettata da Francesco Borromini. Si potrebbe dire molto di più sui risultati di questo rilievo[11] ma il presente testo si limita ad analizzare il profilo della cupola. Questo non è a sesto acuto, come sempre si pensava grazie a incisioni come quella di Regnart del 1650[12] e grazie a rilievi storici come quello di Domenico Palmucci del 1795[13], ma si tratta di un

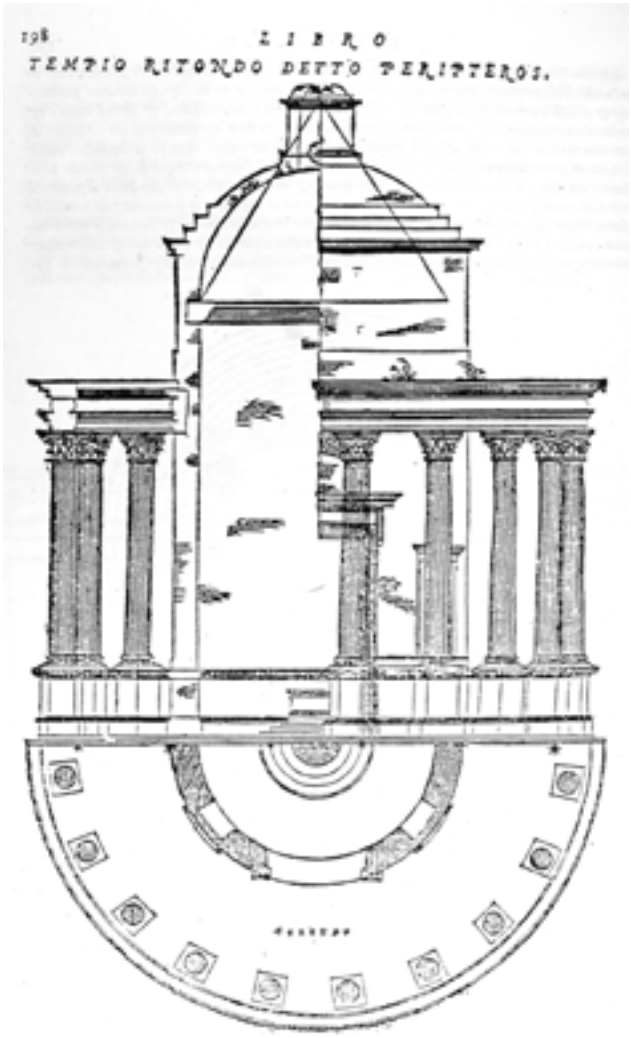
1. *C. Fontana, cupola di Santa Margherita, Montefiascone (1670-1673).*



Da sinistra: 2. *C. Fontana, Profili di diversi autori, 1673, Modena, Biblioteca Estense,* Ms. Campori, *379, γ.B.1.16., fol. 22.* 3 (a sinistra). *M. Döring-Williams, I.Mayer e H. Schlimme, rilievo della cupola di Sant'Andrea della Valle a Roma, una delle nuvole di punti rilevate con laser scanner.* 3 (a destra). *H. Schlimme, rilievo di Santa Margherita a Montefiascone, punti rilevati con tacheometro laser.*

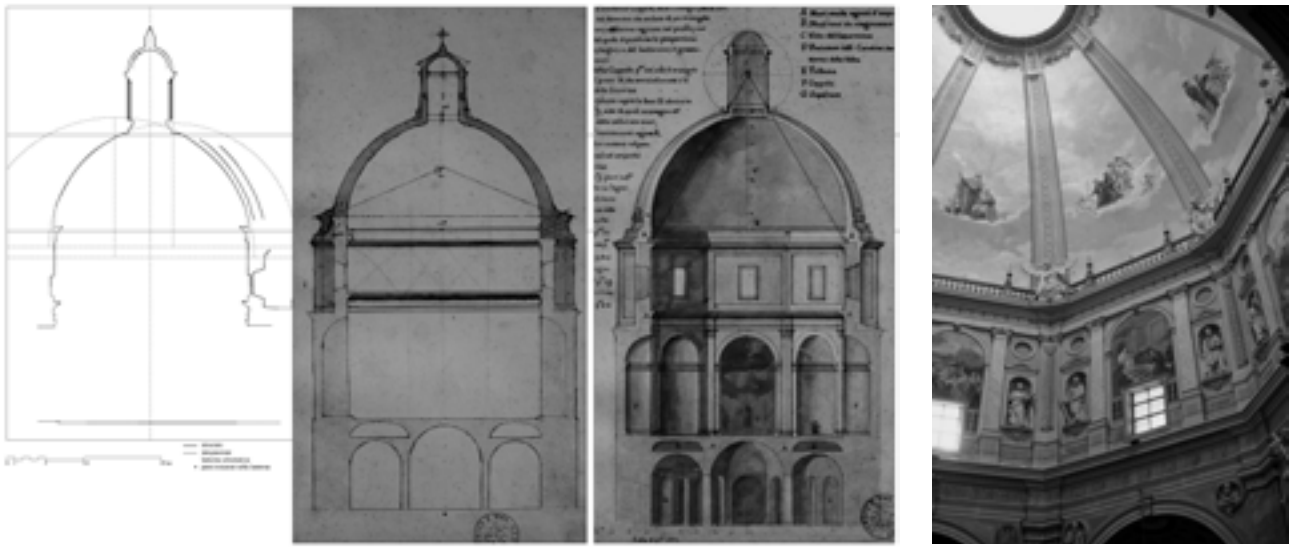
profilo in geometria ovale a cinque centri (fig. 4). Un simile profilo ovale (a tre centri) caratterizza anche la cupola di Sant'Agnese in Agone voltata da Borromini nel 1654 (diametro interno di 17,18 m; fig. 5); Bellini e Villani hanno ipotizzato, anche vista la simile dimensione delle cupole, che Borromini abbia usato l'esperienza fatta con la cupola di Sant'Andrea della Valle[14], dove – lavorando per suo zio Maderno – ha disegnato il profilo della cupola[15]. Questa ipotesi ha trovato altra conferma con il rilievo, vista la geometria ovale delle due cupole. Il disegno di Borromini con la sezione della cupola di Sant'Agnese (Vienna, Albertina Az.Rom 59) fa vedere un profilo ovale. Bellini aveva ipotizzato che questo disegno era alla base della cupola eseguita – e il rilievo ha confermato anche questo[16]. Maderno e Borromini non sono stati i primi a concepire cupole con profilo ovale. Antonio da Sangallo il Giovane era fra i primi a sviluppare questi profili nell'ambito della sua progettazione per San Pietro, come hanno studiato Benedetti[17] e Thoenes[18]. L'obiettivo di Antonio da Sangallo il Giovane era di avere la cupola semisferica del Pantheon almeno nella sua continuità geometrica e di realizzare nello stesso tempo un profilo verticalizzato per motivi statici come nella cupola di Firenze. La soluzione era un raccordo continuo e quindi ovale del profilo. Il grande modello di San Pietro mostra, come ha fatto vedere Thoenes, un profilo ellittico – nel risultato molto simile a un ovale ma matematicamente diverso[19]. Nelle incisioni fatte del modello da parte di Labacco/Salamanca (1546-1549) invece il progetto di Antonio da Sangallo il Giovane per San Pietro è rappresentato con un profilo ovale a cinque centri. Carlo Fontana, che era più giovane di Borromini solo di un po' più di una generazione, non conosceva più queste geometrie ovali, che erano state usate per diverso tempo. In poco tempo era andato perso il sapere del profilo ovale. Torniamo a Montefiascone. Cruciale per il manoscritto è la strategia di Fontana di far credere di aver seguito "Regole di Vitruvio" per la sua cupola a Montefiascone. E Vitruvio aveva sempre un'autorità quasi indiscussa. Nell'ambito del tempio tondo, Vitruvio parla di una piramide. Nella sua edizione di Vitruvio, Barbaro spiega che si tratta di un elemento piramidale che corona il tempio, più volte usato in antichità[20]. Per dare un'idea ai suoi lettori, Barbaro propone un'illustrazione con un triangolo equilatero nella parte superiore del tempio (fig. 6). Solo la parte superiore del triangolo è intesa come piramide che corona il tempio – il triangolo restante definisce solamente la posizione della piramide nell'insieme del tempio. Poi Barbaro parla della cupola che secondo la sua opinione e di quella di altri doveva chiudere il tempio tondo. Barbaro fa vedere tutto questo in una sola immagine (fig. 6), dove vediamo la casuale sovrapposizione del triangolo e della cupola. Ed è esattamente questa casuale sovrapposizione, che Fontana interpreta come "Regola di Vitruvio". Se lo fa in buona fede, non si può dire. La "Regola di Vitruvio" deve essere chiaramente distinta dal metodo di Antonio da Sangallo il Giovane di collegare con una linea l'imposta della cupola con l'innesto della lanterna che non è in nessun caso un triangolo equilatero e quindi si basa su un altro concetto[21]. In Borromini (Albertina Az.Rom 59, Sant'Agnese) c'è invece anche un triangolo equilatero, che però si riferisce all'estradosso della cupola. La proporzione fra lanterna e calotta della cupola è quindi molto diversa in confronto con la "Regola di Vitruvio"[22]. Infatti, Carlo Fontana non si riferisce a questi altri metodi, ma cita esplicitamente ed esclusivamente l'edizione di Vitruvio/Barbaro del 1567, pagina 199[23]. Quindi si giunge al passo centrale della strategia di Carlo Fontana. Fontana adotta questa regola, già per sé sospetta, con precisione nella sua cupola di Montefiascone e la disegna (fig. 7, a destra). Per capire cosa a questo punto è verità e cosa è immaginazione dell'architetto occorreva fare un rilievo, che chi scrive ha eseguito con un tacheometro laser[24]. Fra tante altre cose sono state misurate la pianta e i sei profili della cupola. Sono semplici archi di





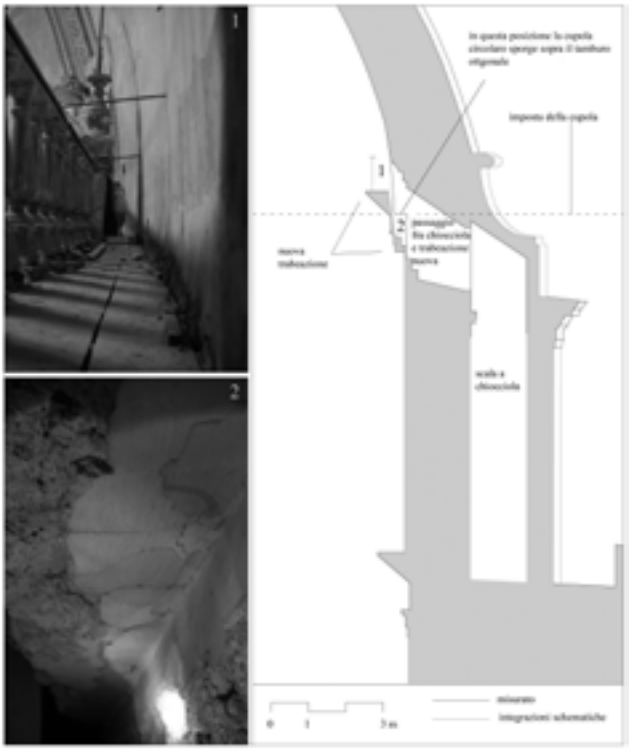
Dall'alto: 4 (a sinistra). *M. Döring-Williams, I. Mayer e H. Schlimme, rilievo della cupola di Sant'Andrea della Valle a Roma con laser scanner, sezione dell'intradosso est-ovest, direzione dello sguardo verso nord;* 4 (a destra). *M. Döring-Williams e H. Schlimme, analisi geometrica del profilo della cupola.* 5 (a sinistra). *H. Schlimme, rilievo della cupola di Sant'Agnese in Agone a Roma con tacheometro laser, sezione verticale dell'intradosso della cupola;* 5 (a destra). *H. Schlimme, analisi geometrica del profilo della cupola.* A destra: 6. *D. Barbaro,* Tempio ritondo detto teripteros*, da Vitruvio/Barbaro,* Dieci libri*, Venezia 1567, p. 198.*

cerchio (cioè un sesto acuto) con diametro molto variabile. Più importante è però che i centri di tutti gli archi di cerchio sono in media 3,30 metri sotto l'imposta della cupola. È una cupola con un profilo molto ribassato. Com'era possibile per chi scrive stabilire il preciso livello dell'imposta? Questo è facilitato perché il tamburo preesistente è ottagonale e perché la cupola è circolare, anche se non sembra esserlo (fig. 8). Negli anni '90 dell'Ottocento però, l'interno di Santa Margherita è stato ornato da Luigi Fontana con affreschi e sculture e in quel contesto è stata introdotta una trabeazione in cima del tamburo, che copre oggi l'effettiva imposta della cupola (fig. 8). L'imposta originale della cupola su pianta circolare è ancora visibile in un passaggio, che porta dalla chiocciola nel tamburo sopra la nuova trabeazione nell'interno (fig. 9, disegno). Nella foto (fig. 9.2) siamo dietro la nuova trabeazione (fig. 9.2 e disegno collegato) e guardiamo lungo uno dei lati dritti del tamburo ottagonale. La sporgenza (fig. 9.2) è intonacata con cura sul lato inferiore. Si tratta del lato inferiore della cupola circolare che sta sopra il tamburo ottagonale e che sporge per ragioni geometriche in forme falcate. Fontana lo disegna proprio così nel suo manoscritto e menziona, che questo sporgere fu criticato[25]. L'altra foto (fig. 9.1) è stata ripresa un po' più in alto sopra la nuova trabeazione (fig. 9.1 e disegno collegato). Qui si vede che la cupola è circolare in pianta. Torniamo al rilievo. Cosa significa che i centri degli archi che formano il profilo della cupola si trovano così nettamente al di sotto dell'imposta? Per chiarire questo sono stati accostati il rilievo con le due sezioni dei fogli 24 e 12 dal manoscritto conservato a Modena (fig. 7). Il foglio 24 è diverso dagli altri fogli del manoscritto che sono tutti disegni di presentazione. Il foglio 24 invece è un disegno proveniente dal processo di progettazione e realizzazione come dichiara Fontana stesso nel disegno scrivendo "buono" accanto a una delle alternative. Nella figura 7 i disegni sono stati accostati in modo che il tamburo ottagonale finisca sulla stessa altezza. Sono evidenti le differenze soprattutto in altezza. Come si evince nella tabella 1, la cupola è stata realizzata un metro meno alta che nel foglio 24, invece il tamburo risulta un metro più alto. La figura 10 mostra solo il rilievo e il foglio 24 chiarisce che è stato spostato di questo metro in basso. Nella sovrapposizione dei due disegni (fig. 10, a destra) combaciano perfettamente la trabeazione principale, le finestre nel tamburo e la calotta della cupola. Sembra che Fontana nella fase di realizzazione della cupola abbia inserito meglio il tamburo esistente e abbia fatto, invece di una zona d'immorsatura di ben 1,70 m, una di soli 65 cm; probabilmente per motivi economici. A questo punto diventa illuminante reintegrare il foglio 12 nel discorso.

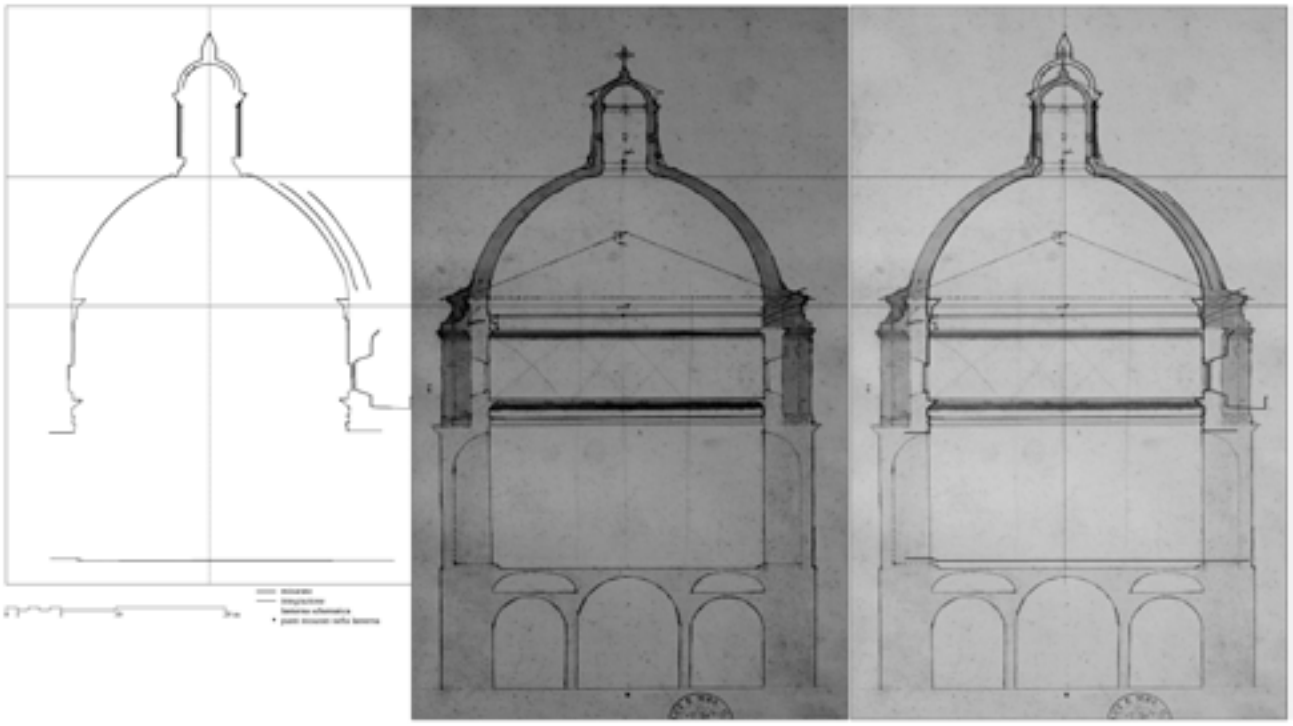


Da sinistra: 7. *Santa Margherita, Montefiascone, confronto in scala di tre sezioni; a sinistra: H. Schlimme, rilievo di Santa Margherita a Montefiascone con tacheometro laser, sezione (a sinistra prebiterio, a destra ingresso) e analisi geometrica del profilo della cupola; al centro: C. Fontana, sezione della chiesa Santa Margherita, Montefiascone, 1673, Modena, Biblioteca Estense,* Ms. Campori, *379, γ.B.1.16., fol. 24; destra: idem, fol. 12; C. Fontana rappresenta il tamburo esistente sempre in giallo, che nel fol. 24 appare leggermente più chiaro e in fol. 12 leggermente più scuro degli altri colori.* 8. *Santa Margherita, Montefiascone, interno della cupola.*

Nel foglio 24 si vede che il tamburo ottagonale esistente arrivava fino al livello dove sta scritto "buono" (figg. 7 e 10) e lì comincia la menzionata immorsatura della calotta circolare della cupola. Nel foglio 12 invece il tamburo esistente arriva solo fino a un livello molto più basso (fig. 7, a destra). Così sembra che la cupola costruita si innesti già a questa altezza, cioè 1 metro e 25 cm più in basso. Inoltre nel foglio 12 la cupola arriva ben due metri più in alto rispetto a quella realmente costruita (fig. 7). Questo significa che abbiamo una differenza fra la cupola costruita e la cupola disegnata dopo di ben 3,25 metri. Questo rende possibile tutta un'altra cupola nel foglio 12, la quale sembra del tutto indipendente dalle precondizioni poste dal tamburo. E solo lì la "Regola di Vitruvio", cioè il triangolo, combacia. In altri termini, Fontana idealizza a posteriori la cupola di Montefiascone già costruita, in modo che combaci con la "Regola di Vitruvio" — e quella, dal canto suo, è un'invenzione o un malinteso da parte di Fontana. Tutta l'analisi fa vedere che la giustificazione manoscritta di Fontana è basata su informazioni lacunose e in parte malintese. Nonostante ciò, l'abilità e il coraggio di Fontana nel sintetizzare da questo materiale un sapere scritto sul modo di costruire le cupole, fino a quella data non disponibile, è impressionante e il disegno sul foglio 12 è fin dal primo momento convincente. E quindi fu per niente strano che non fossero recepite le indicazioni del foglio 24, quanto piuttosto quelle contenute nella sezione idealizzata del foglio 12. Essa fu copiata diverse volte dagli allievi o dai seguaci di Fontana come Nicodemus Tessin il Giovane, Giacomo Amato o Bernardo Vittone[26]. Il sapere circa la costruzione delle cupole nel manoscritto su Montefiascone era una delle basi per le *Regole per la costruzione di cupole semplici*, che Fontana pubblicò all'interno del *Tempio Vaticano* nel 1694[27]. Attraverso la riproposizione degli allievi di Fontana, queste regole (nonostante la base dubbia) avevano riscosso un successo notevole in Europa[28]. Questo esempio può spiegare, per quanto possa essere tortuosa e in parte anche insoddisfacente la creazione di un sapere edilizio, come queste regole avessero alla fine un grande successo.



Da sinistra: 9. *Santa Margherita, Montefiascone; a sinistra, in alto: intradosso della cupola, sguardo sopra la trabeazione inserita negli anni 1890-1893; a sinistra, in basso: veduta dietro la trabeazione inserita negli anni 1890-1893; a destra: H. Schlimme, sezione attraverso tamburo e imposta della cupola, rilievo con tacheometro laser e a mano.*



10. *Santa Margherita, Montefiascone, confronto in scala di due sezioni; a sinistra: H. Schlimme, rilievo di Santa Margherita a Montefiascone con tacheometro laser, sezione (a sinistra prebiterio, a destra ingresso); al centro: C. Fontana, sezione della chiesa Santa Margherita, Montefiascone, 1673, Modena, Biblioteca Estense,* Ms. Campori, *379, γ.B.1.16., fol. 24; a destra, sovrapposizione delle due sezioni.*

Note

1 C. Fontana, *Il Tempio Vaticano e sua origine. Con gli edifitii cospicui antichi, e moderni fatti dentro e fuori di Esso,* Roma 1694, p. 329.

2 Oltre alla cupola di Montefiascone (1670-1673) Fontana ha costruito le cupole di Santa Maria dei Miracoli a Roma (dal 1677) e della Cappella Cybo in Santa Maria del Popolo a Roma (1682-1684). La chiesa del Collegio di Sant'Ignazio a Loyola è stata eretta (con modificazioni) secondo il disegno di Fontana (1686-1732, consacrata nel 1738). Carlo Fontana ha disegnato inoltre la cupola di Santa Maria in Monte Santo a Roma (1673 bocciato da Bernini) e una chiesa con cupola dentro il Colosseo (1676–1679). Fontana aveva progettato una cupola per la Cappella dell'Assunta nel Collegio Clementino a Roma. Nel 1685-1687 è stato eretto invece un tetto ligneo, che più tardi è stato distrutto. Fontana ha inoltre progettato cupole per le cattedrali di Como (1688) e Bergamo (1689). Oltre a ciò Carlo ha scritto diversi pareri sulle cupole. Per uno sguardo d'insieme degli scritti pubblicati e non pubblicati di Carlo Fontana si veda G. Bonaccorso, *L'architetto e le collaborazioni letterarie: Carlo Fontana, Francesco Posterla e Carlo Vespignani*, in *Studi sui Fontana. Una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco*, a cura di M. Fagiolo e G. Bonaccorso, Roma 2008, pp. 141-170: 157.

3 Per la storia di Santa Margherita a Montefiascone cfr. G. De Angelis, *Comentario storico-critico su l'origine e le vicende della città e chiesa cattedrale di Montefiascone*..., Montefiascone 1841; H. Ost, *Santa Margherita in Montefiascone: A Centralized Building Plan of the Roman Quattrocento*, «The Art Bulletin», 52, 1970, 4, pp. 373-389; A. Serra, *L'attività giovanile di Michele Sanmicheli e di Carlo Fontana in Santa Margherita a Montefiascone*, «Annuario dell'Istituto di Storia dell'Arte», 1973-1974, pp. 211–235; H. Hager, *Die Kuppel des Domes in Montefiascone. Zu einem borrominesken Experiment von Carlo Fontana*, «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 15, 1975, pp. 144-168; F. T. Fagliari Zeni Buchicchio, *Dal duomo di Montefiascone a San Giovanni in Val di Lago: architetti rinascimentali e chiese e pianta centrale intorno al Lago di Bolsena*, «Bollettino di studi e ricerche», 4, 1989, pp. 81–97; A. Ballarotto-G. Breccola-D. Cruciani-G. Musolino, *Montefiascone e la basilica di Santa Margherita*, Montefiascone 1992. Si veda anche: H. Schlimme, *Santa Margherita at Montefiascone and Carlo Fontana's Knowledge on Dome Construction*, in *Proceedings of the Third International Congress on Construction History,* a cura di K.-E. Kurrer, W. Lorenz e V. Wetzk, 3 voll., Berlin 2009, III, pp. 1317-1324; H. Schlimme, *Santa Margherita in Montefiascone: Carlo Fontana und das Wissen um den Kuppelbau*, in *Ordnung und Wandel in der römischen Architektur der Frühen Neuzeit. Kunsthistorische Studien zu Ehren von Christof Thoenes*, a cura di H. Schlimme e L. Sickel, München 2011, pp. 121-149; M. Agostiano, *I dissesti statici nella cupola del duomo di Montefiascone analizzati da Carlo Fontana*, «Bollettino d'arte», 98, 2013, 18, pp. 51-73.

4 C. Fontana, *Dichiaratione Dell'operato nella Cuppola di MonteFiascone Colla difesa dalla censura* (1673), Modena, Biblioteca Estense, *Ms. Campori*, 379, γ.B.1.16.; pubblicato per la prima volta in: H. Hager, *Die Kuppel des Domes in Montefiascone,* cit., pp. 144-168.

5 M.G. D'Amelio, N. Marconi, *Le cupole del XV e XVI secolo a Roma e nel Lazio*, in *Lo specchio del cielo. Forme significati tecniche e funzioni della cupola dal Pantheon al Novecento,* a cura di C. Conforti, Milano 1997, pp. 135-149; N. Marconi, *La teoria delle cupole nei trattati di architettura tra Seicento e Settecento*, in Ivi, pp. 231-243; G. Bonaccorso, *Carlo Fontana e la didattica tecnica: Regole e consigli per «gli apprendisti» negli scritti di architettura*, in «*Architetto sia l'ingegniero che discorre». Ingegneri, architetti e* proti *nell'età della Repubblica,* a cura di G. Mazzi e S. Zaggia, Venezia 2004, pp. 105-124: 111; G. López Manzanares, *The XVIIth century: Carlo Fontana's expertises*, in *Proceedings of the First International Congress on Construction History*, a cura di S. Huerta, Madrid 2003, pp. 1307-1320; S. Huerta, *Arcos, bóvedas y cúpulas. Geometría y equilibrio en el cálculo tradicional de estructuras de fábrica*. Madrid 2004; M. Villani, *La più nobil parte. L'architettura delle cupole a Roma 1580-1670*, Roma 2008, pp. 20, 26 segg.; Agostiano, *I dissesti statici*, cit., pp. 61-62.

6 V. Scamozzi, *L'idea della architettura universale,* Venezia 1615, p. 320.

7 Tutti i disegni con progetti di cupole di Fontana mostrano un profilo a sesto acuto. L'autore ha verificato questo geometricamente analizzando tutti i disegni fatti da Fontana stesso e tutte le immagini

che si basano su progetti di Fontana, vedi Schlimme, *Santa Margherita in Montefiascone*, cit., pp. 134-136.

8 Modena, Biblioteca Estense, *Ms. Campori,* 379, γ.B.1.16., fol. 20.

9 Discrepanze in parte considerevoli risultano soprattutto per quanto riguarda gli spessori delle calotte. Esempi sono Sant'Agnese in Agone e la Chiesa Nuova. Per quest'ultima Fontana indica nel manoscritto conservato a Modena (Biblioteca Estense, *Ms. Campori,* 379, γ.B.1.16., fol. 20), sette palmi di spessore all'imposta. E solo due anni dopo, Fontana indica lo spessore della stessa cupola all'imposta con soli due palmi. Lo fa in un manoscritto riguardante la cupola della Chiesa Nuova: C. Fontana, *Discorso Sopra le caggioni onde derivano li difetti, che giornalmente si scorgano nella Cuppola o Volta della Chiesa Nova di Roma & per li proposti rimedij al suo bisognoso riparo* (1675), Modena, Biblioteca Estense, *Ms. Campori,* 379, γ.B.1.16; per approfondimenti: Schlimme, *Santa Margherita in Montefiascone*, cit., pp. 127-128.

10 Si ringrazia la dott.ssa Testa del Ministero dell'Interno, Dipartimento per le Libertà Civili e l'Immigrazione, Direzione Centrale per l'Amministrazione del Fondo Edifici di Culto, per l'autorizzazione al rilievo della cupola di Sant'Andrea della Valle, insieme a Marina Döring-Williams, Irmengard Mayer e agli studenti del Politecnico di Vienna. Ringraziamenti vanno anche a Federica Galloni e a Elvira Cajano della Sopraintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici del Comune di Roma per l'autorizzazione concessa per rilevare lo spazio pubblico attorno a Sant'Andrea della Valle. Uno speciale ringraziamento spetta al Rettore del Convento dei Teatini a Roma, padre Petrus Bronneberg, per il suo *nulla osta* e soprattutto per il suo appoggio alla campagna di rilievo.

11 M. Döring-Williams-H. Schlimme, *Aufnahme und Analyse sphärischer Oberflächen: Die Kuppel von Sant'Andrea della Valle in Rom*, in *Erfassen, Modellieren, Visualisieren. Von Handaufmass bis High Tech III. 3D in der historischen Bauforschung*, a cura di K. Heine, K. Rheidt, F. Henze e A. Riedel, Darmstadt-Mainz 2011, pp. 211–224.

12 V. Regnart, *Praecipua urbis Romanae templa*, Roma 1650, p. 6.

13 Villani, *La più nobil parte.*, cit., pp. 73–77. Villani ha analizzato il disegno di Palmucci della cupola e ha trovato un *terzo-acuto*.

14 F. Bellini, *Le cupole di Borromini. La 'scienza' costruttiva in età barocca*, Milano 2004, p. 223; Villani, *La più nobil*, cit., pp. 154-155.

15 «Adi 17 luglio [1622] p[er] una tavola di Antano p[er] fare una centina da disegnare la cupola su nel muro da Ms Francesco Casteli – 12 ½»; «Adi 20 luglio [1622] pagato a Ms Francesco Castello cinq[ue] piastre fiorentine per le sue fatiche di haver disignato in grande li 2 disegni della Cupola 5 30»; Archivio di Stato di Roma, Sant'Andrea della Valle, b. 2161, fasc. 160, foll. 23v-24r.

16 Bellini, *Le cupole di Borromini*, cit., pp. 222-233; Schlimme, *Santa Margherita in Montefiascone*, cit., p. 132.

17 S. Benedetti, *L'officina architettonica di Antonio da Sangallo il Giovane. La cupola per il San Pietro di Roma*, in *Saggi in onore di Renato Bonelli*, a cura di C. Bozzoni, G. Carbonara e G. Villetti, Roma 1992, pp. 485-504; S. Benedetti, *Il modello per il San Pietro*, in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura,* a cura di H. Millon e V. Magnago Lampugnani, Milano 1994, pp. 632-633; S. Benedetti, *Oltre l'antico e il gotico*, «Palladio», 14, 1994, pp. 157-166; S. Benedetti, *Sangallos Modell für St. Peter*, in *Architekturmodelle der Renaissance: die Harmonie des Bauens von Alberti bis Michelangelo*, a cura di B. Evers, München 1995, pp. 110-115; alcuni titoli di Benedetti sono stati ripubblicati in: S. Benedetti, *Antonio da Sangallo il Giovane. Il grande Modello per il San Pietro in Vaticano,* Roma 2009.

18 F. Krauss-C. Thoenes, *Bramantes Entwurf für die Kuppel von St. Peter*, «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 27-28, 1991-1992, pp. 189-200 (italiano: F. Krauss-C. Thoenes, *Il progetto di Bramante per la cupola di San Pietro*, in *San Pietro che non c'è: da Bramante a Sangallo il Giovane,* a cura di C. Tessari, Milano 1996, pp. 179–196); C. Thoenes, *San Pietro 1534-36. I progetti di Antonio da Sangallo il Giovane per il papa Paolo III*, in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo*, cit., pp. 635–638; Id., *Kat. 348, Kat. 359, Kat. 367, Kat. 370, Kat. 372*, in Ivi, pp. 638, 642-643, 645, 646-647 e 648–650; Id., *St. Peter 1534-1546. Sangallos Holzmodell und seine Vorstufen*, in *Architekturmodelle der Renaissance: die Harmonie des Bauens von Alberti bis Michelangelo*, a cura di B. Evers, Munchen 1995, pp. 101-109; Id., *Kat. 127, Kat. 128, Kat 131, Kat 132*, in Ivi, pp. 360-361, 362-363, 367-371, 372-378; Id., *Antonio da Sangallos Peterskuppel*, in *Studies in memory of Richard Krautheimer,* a cura di C.L. Striker, Mainz 1996, pp. 163–167, Id., *Il modello ligneo per San Pietro e il metodo progettuale di Antonio da Sangallo il Giovane*, «Annali di Architettura», 9, 1997, pp. 186-199; Id., *Indagine sulla cupola del modello Sangallesco di San Pietro*, in Id., *Sostegno e Adornamento. Saggi sull'architettura del Rinascimento: disegni, ordini, magnificenza*, introdotto da J.S. Ackerman, Milano 1998, pp. 226–235; Id., *St. Peter's, 1534-1546*, in *The architectural drawings of Antonio da Sangallo the Younger and his circle,* a cura di C.L. Frommel e N. Adams, 2 voll., Cambridge (Mass.) 2000, II, pp. 33-43; Id., *U 66A recto, U 87A recto, U 267A recto*, in Ivi, pp. 87-89, 101-102, 129-131.

19 Thoenes *Kat. 348, Kat. 359, Kat. 367, Kat. 370, Kat. 372,* cit.; Id., *Kat. 127, Kat. 128, Kat 131, Kat 132*, cit., pp. 372-378; Id., *Antonio da Sangallos Peterskuppel*, cit., Id., *Il modello ligneo per San Pietro*, cit.; Id. *Indagine sulla cupola*, cit.; per la discussione fra Benedetti e Thoenes circa la geometria della cupola nel modello ligneo di San Pietro, si veda in extenso Schlimme, *Santa Margherita in Montefiascone*, cit., pp. 133-134.

20 Vitruvio, *I Dieci Libri Dell'Architettvra / Di M. Vitrvvio. Tradotti & commentati da Mons. Daniel Barbaro eletto Patriarca d'Aquileia, da lui riueduti & ampliati, & hora in piu commoda forma ridotti,* Venezia 1567. La prima edizione fu pubblicata 12 anni prima: Vitruvio, *Dieci Libri Dell'Architettvra / Di M. Vitrvvio Tradvtti Et Commentati Da Monsignor Barbaro,* Venezia 1556.

21 Antonio da Sangallo il Giovane usò un angolo di 27°. Quest'angolo è esplicitato nel progetto per la cupola di San Pietro Uff. 87 A *recto* e si ritrova anche nel modello ligneo di San Pietro; si veda Thoenes, *U 66A recto, U 87A recto, U 267A recto*, cit. L'angolo di 27° esclude che Sangallo abbia pensato a un triangolo equilatero. Anche Borromini collegava in Albertina Az.Rom 59 (Sant'Agnese in Agone) l'imposta della cupola coll'innesto della lanterna con linee dritte. Anche da lui troviamo sempre angoli diversi da 30°.

22 Il triangolo si riferisce all'esterno della cupola. Bellini presume che anche Borromini abbia preso il triangolo dall'edizione di Vitruvio di Barbaro. Bellini spiega che il triangolo dal medioevo in poi ha avuto più volte un ruolo importante nell'ambito della stabilità delle volte; Bellini, *Le cupole di Borromini,* cit., pp. 231 sgg.

23 Lo specifico metodo di Fontana trova proseliti: Huerta dice che Baldassare Zamboni e Jean Rondelet lo riprendono nel Settecento. Huerta, *Arcos, bóvedas y cúpulas,* cit., pp. 199 sgg.

24 Chi scrive ringrazia Francesca Rosa per la sua collaborazione durante il rilievo a Montefiascone e Agostino Ballarotto, parocco di Montefiascone, per il suo *nulla osta* a rilevare chiesa e cupola con il tacheometro laser.

25 Fontana, *Dichiaratione Dell'operato nella Cuppola di MonteFiascone,* cit., fol. 20.

26 Sono note quattro copie del disegno fol. 12 del Manoscritto di Modena (tutte pubblicate in Schlimme, *Santa Margherita in Montefiascone*, cit., p. 145, fig. 18): *1.* Anonimo, senza data, Seicento, *Dichiaratione Dell'operato nella Cuppola di MonteFiascone Colla difesa dalla censura*, Vicenza, Biblioteca Bertoliana, Ds. 23 (vecchia collocazione: G.8.8.23 [Ds.1]), fol. 7r; *2.* Nicodemus Tessin il Giovane, Stoccolma, Nationalmuseum, Tiroir N° 14, Cahier 1.r, 134, NM H THC 1957; *3.* Giacomo Amato, fra 1673 e 1680, Palermo, Galleria Regionale della Sicilia, disegni di Giacomo Amato, *tomo II*, n. 40 (M.R. Nobile, *Progetti di Carlo Fontana nei disegni di Giacomo Amato a Palermo*, «Il disegno di Architettura», 20, 1999, pp. 38–40), ringrazio Marco Nobile per avermi indicato questo disegno; Bernardo Vittone, Musée des Arts Décoratifs, Paris; *4.* Bernardo Antonio Vittone, *Volume di disegni II*, 202.

27 Fontana, *Il Tempio Vaticano*, cit., pp. 361-364.

28 Per farsi un'idea dell'impatto europeo degli insegnamenti di Fontana, cfr.: H. Hager, *Carlo Fontana: Pupil, Partner, Principal, Preceptor,* in *The Artist's Workshop*, atti del convegno (Washington, 1989), a cura di P.M. Lukehart, «Studies in the History of Art», 38, 1993, pp. 123-155; Hager, *Carlo Fontana,* cit., pp. 237–256; Bonaccorso, *Carlo Fontana e la didattica tecnica*, cit.

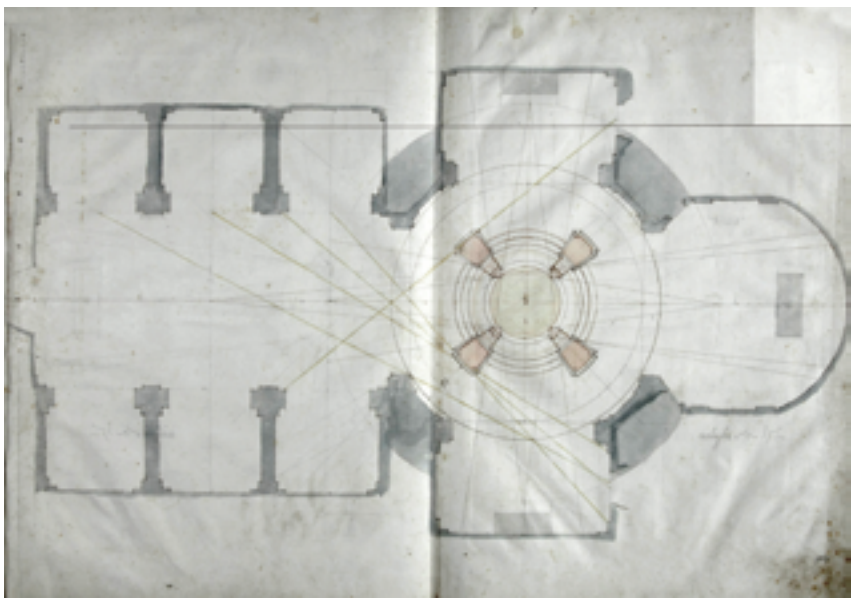
Carlo Fontana e i sistemi costruttivi per gli apparati effimeri
Il catafalco di Pedro II in Sant'Antonio dei Portoghesi

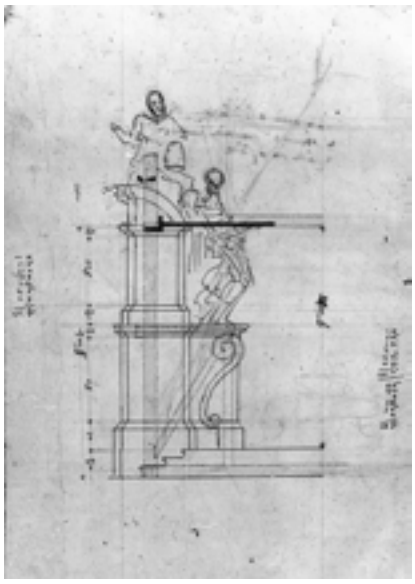
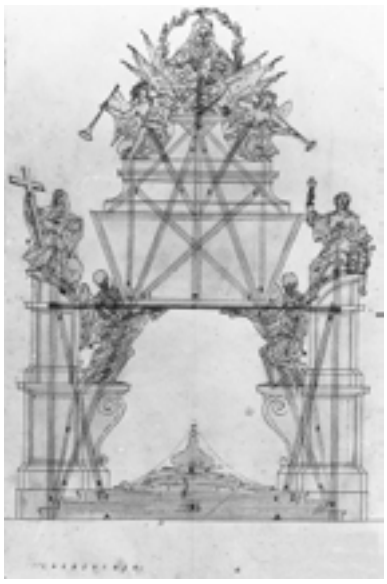
Barbara Tetti

La celebrazione funeraria della morte di Pedro II di Portogallo presso la chiesa romana di Sant'Antonio della Nazione Portoghese vede fra gli scopi essenziali la necessità di riaffermare la solidità e la continuità della presenza della monarchia nella capitale dello stato papale. La cerimonia si configura come atto pubblico, rivolto tanto alla corte lusitana e romana quanto al popolo, nell'intento di confermare l'immagine del Portogallo come nazione prospera e di contrastare i sospetti di scarsa solidità economica che si andavano diffondendo nelle corti europee. Alla sua morte, infatti, Pedro II lascia il paese coinvolto nella guerra di successione spagnola, un'economia sofferente, difficoltà con le colonie del sud America e l'ombra del peso crescente dell'Inghilterra. È anche per queste ragioni che il giovane successore Giovanni V si adopera fin dai primi atti del suo governo alla diffusione di un'immagine positiva del regno, anche attraverso la celebrazione della figura paterna. Così per le esequie romane la scelta dei cerimoniali, dei luoghi, dei legati e degli artisti viene elaborata con grande attenzione, per rendere possibile un evento in cui le corti, quella romana e quella portoghese, possano essere partecipi testimoni della rinnovata sovranità[1]. Le esequie si configurano come "teatro della memoria"[2], in cui l'ambasciatore presso lo Stato della Chiesa è chiamato a divulgare l'immagine autorizzata e definitiva della recente storia portoghese, corredata da un apparato decorativo adeguato, veicolo di significati immutabili e propri al contesto romano[3]. Così la morte di Pedro II di Bragança, avvenuta a Lisbona il 19 novembre del 1706, viene celebrata a Roma nell'anno seguente e parallelamente ne viene pubblicato un album dallo stampatore Giorgio Placho, su incarico della rappresentanza diplomatica lusitana accreditata presso la corte di papa Albani[4]. Don João incarica il gesuita Antonio do Rego, rappresentate della corona portoghese a Roma, di curare le cerimonie riuscendo anche attraverso questo atto a rasserenare i rapporti diplomatici fra le due corti che da più di un anno si erano raffreddati per questioni di politica internazionale, riaprendo la chiesa portoghese e ricevendo la visita papale. Incaricato di progettare e realizzare l'apparato funebre è Carlo Fontana, già legato alla corona lusitana[5] per cui le esequie di Pedro II costituiscono un momento significativo per la divulgazione di un nuovo modello indirizzato alla consacrazione morale del sovrano, nell'ambito dell'architettura effimera portoghese[6]. L'architetto lavora parallelamente alla progettazione dell'apparato funebre e alla pubblicazione per la quale viene affiancato dagli incisori Domenico Franceschini, Girolamo Frezza e Nicola Oddi, dal pittore Pietro Rasina e da Francesco Posterla, il quale per l'occasione scrive testi e componimenti poetici[7]. Nella pubblicazione *Funerale celebrato nella Chiesa di Santo Antonio della Nazione Portoghese in Roma per la morte del Re di Portogallo Don Pietro Secondo*[8] compaiono 12 tavole[9]: la I per la facciata[10], la II per la pianta[11], la III e la IV per la controfacciata[12], la V per la navata[13], la VI, la VII e l'VIII per la decorazione degli arconi destro, sinistro e centrale[14], la IX per la crociera con il catafalco[15], X e XI, insieme con un altro numero IX, la decorazione del sarcofago e, solo infine, la tavola XII per la vista prospettica della crociera con il catafalco e il baldacchino[16]. Nella descrizione pubblicata, il lettore è accompagnato alla scoperta dell'apparato allestito nella chiesa, a partire dalla decorazione della facciata fino alla vista dell'urna innalzata sotto il baldacchino sospeso, che compare nel suo insieme solo nell'ultima tavola. La progettazione dell'architettura posta nella crociera è il compito che più occupa l'architetto che redige per questa numerosi disegni in cui elabora diverse soluzioni, sia statiche che formali. Presso la Royal Collection di Windsor Castle sono conservati 44 disegni[17]: uno rappresenta la facciata[18], tre la pianta[19], uno la crociera[20], quattro la navata[21], quattro la controfacciata[22] e ben 18 sono dedicati al progetto per il catafalco[23], mentre i restanti riguardano le decorazioni delle medaglie e del sarcofago. Fra gli elaborati per il catafalco, oltre alle quattro piante, due sezioni sono redatte per il posizionamento nella crociera della chiesa e il controllo delle viste della macchina, altri dodici sono dedicati alla verifica di diverse soluzioni e alla redazione di elaborati necessari alla realizzazione degli elementi della struttura e del suo montaggio, e quattro sono viste dell'apparato come sarebbe dovuto apparire durante le celebrazioni[24]. Fra i disegni di pianta, di particolare interesse appare il disegno RCIN 909367 (fig. 1), in cui la sezione dell'aula e degli altari è acquerellata con il colore grigio, mentre con il rosso sono indicati i piedritti del catafalco. Nel grafico, a partire dagli assi di simmetria della navata e da quelli delle cappelle, l'architetto traccia le linee in modo che l'apparato funebre sia visibile da tutti i punti e che lo stesso catafalco non impedisca la vista delle decorazioni del transetto. Con il colore giallo sono evidenziati i segmenti che congiungono il punto centrale dell'ingresso alla cappella di mezzo, l'estremità settentrionale del pilastro e il punto centrale dell'ingresso alla cappella più vicina al transetto rispettivamente con l'estremità occidentale, il centro e l'estremità orientale della parete nord della cappella est del transetto; le linee tracciate definiscono l'ingombro

massimo esterno della macchina funebre. Similmente, attraverso la definizione dei coni visivi che permettono di traguardare l'altare maggiore dalla navata e quelli laterali dalle cappelle del transetto, viene determinato lo spazio da lasciare libero internamente alla stessa macchina; inoltre viene distinto un piano sopraelevato, all'interno dei piedritti, contrassegnato con la campitura gialla. L'idea di permettere la vista verso gli altari è chiaramente espressa dallo stesso Fontana nel testo pubblicato: «In mezzo poi del pavimento sottoposto alla Cuppola fu eretta una macchina di figura circolare con quattro aperture, per le quali vedevansi gli Altari della Tribuna, e Cappelle maggiori»[25]; lo stesso intento è espresso anche nella pianta della tavola II con le lettere 'A' per «Iconografia Castri Doloris, sub quo est transitus a B ad C», e 'C' «Altaria tempi precipua, que sub Urna circumspiciuntur».
Lo spazio libero fra i quattro piedritti è controllato anche attraverso i coni visivi delineati con segni di matita all'altezza dell'asse mediano delle cappelle centrali e settentrionali, all'incrocio con la linea di mezzeria della navata. Dal punto di incontro fra l'asse centrale dell'aula e delle cappelle prossime alla crociera è tracciata la circonferenza che, intercettando lo stesso asse di simmetria nel coro e quello del transetto, definisce i punti di vista verso la macchina. Alla pianta citata possono essere messi in relazione i disegni RCIN 909402 e RCIN 909374, che sembrano essere stati realizzati in funzione della pubblicazione celebrativa e con cui evidenziano numerose affinità. Dai disegni sembra trasparire una progressiva regolarizzazione della pianta, che nel RCIN 909402 mostra l'apertura sul lato nord della cappella orientale del transetto e non la reciproca sul lato occidentale, e spessori murari maggiori nel transetto rispetto a quelli delle murature perimetrali. Nel disegno RCIN 909374 le aperture sulle murature nord delle cappelle del transetto compaiono da entrambi i lati, in modo simmetrico, e gli spessori delle murature esterne della chiesa sono ridotte a spessori simili. Il disegno è firmato da Carlo Fontana e da Domenico Franceschini, probabilmente per con l'intento di contrassegnare la versione da portare all'incisione. Infatti il RCIN 909374 e l'incisione in tavola II appaiono del tutto simili, eccetto che per il profilo della facciata, ulteriormente regolarizzato, dall'assenza degli altari sostituiti dalle indicazioni con la lettera 'C' e l'inserimento delle lettere 'A' e 'B' per contrassegnare le posizioni dei pilastri e del'urna. Il posizionamento della macchina funebre è ulteriormente specificato nel disegno RCIN 909378 che trova corrispondenza nella tavola IX della pubblicazione, intitolata infatti *Iconografia Castri Doloris*, nella quale sono dettagliati i profili dell'architettura della crociera e dell'architettura effimera, con la proiezione degli archi e della cupola. Al dimensionamento della macchina in relazione all'aula della chiesa, oltre al disegno RCIN 909367, pare riconducibile anche il RCIN 909368 in cui, in doppio foglio, è delineata la sezione longitudinale dell'intero organismo architettonico con il rilievo delle misure della porta d'ingresso, dell'altezza della volta dell'aula e di quella del coro, e dei coretti delle cappelle del transetto[26]. L'inserimento della macchina nell'invaso della crociera è specificato anche da due sezioni[27] che, similmente ai disegni di pianta mostrano una precisa corrispondenza con le dimensioni reali. Tali grafici rivelano l'effettivo sviluppo in altezza della macchina funebre e forniscono numerose indicazioni sul sistema progettuale e costruttivo adottato per innalzare l'intera macchina. Nei disegni sono visibili i due distinti elementi che realizzano, insieme, il catafalco con l'illusione del baldacchino sospeso al di sopra dell'urna, rappresentati nella pubblicazione solo nella vista prospettica della crociera. Nel disegno RCIN 909391[28] (fig. 2) la sezione è interamente campita con

In basso: 1. *C. Fontana*, Plan of the interior of the Church, *1707, Windsor Castle, Royal Collection, RCIN 909367, da P. Ferraris,* I funebri regali in S. Antonio dei portoghesi: due schede, *in S. Vasco Rocca, G. Borghini,* Giovanni V e la cultura del suo tempo, *Roma 1995, p. 222, dis. A25.* A destra: 2. *C. Fontana*, Section of the catafalque and baldacchino, *1707, Windsor Castle, Royal Collection, da Vasco Rocca-Borghini 1995, p. 230, dis. A36.*



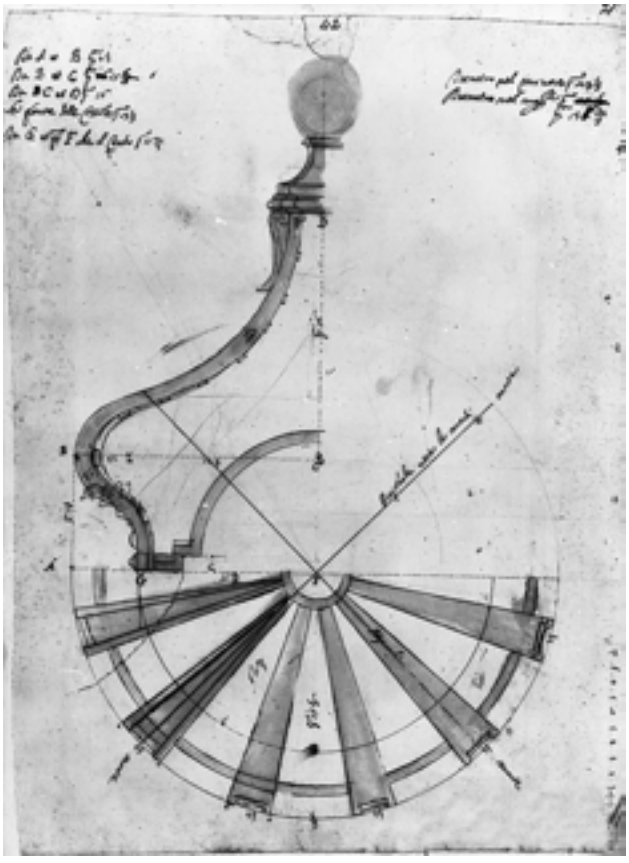



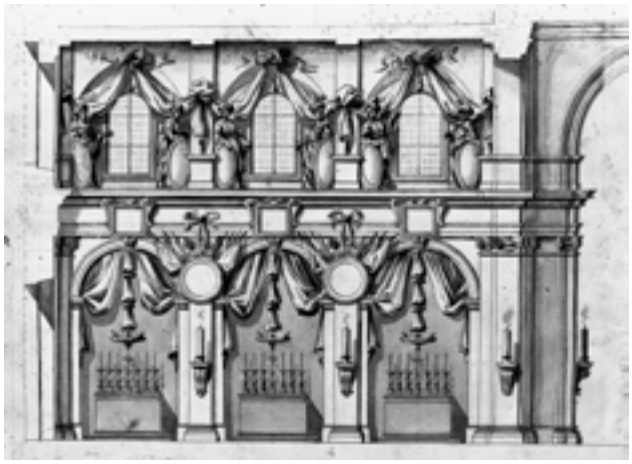
Da sinistra: 3. *C. Fontana,* Elevation of a pedestal, showing scaffolding and some decoration*, 1707, Windsor Castle, Royal Collection, RCIN 909410, da Vasco Rocca-Borghini 1995, p. 232, dis. A39.* 4. *C. Fontana,* Section of the catafalque, showing sculptural decoration*, 1707, Windsor Castle, Royal Collection, RCIN 909390, da Vasco Rocca-Borghini 1995, p. 231, dis. A37.* 5. *C. Fontana,* Perspective view of the catafalque*, 1707, Windsor Castle, Royal Collection, RCIN 909382, da Vasco Rocca-Borghini 1995, p. 229, dis. A35.*

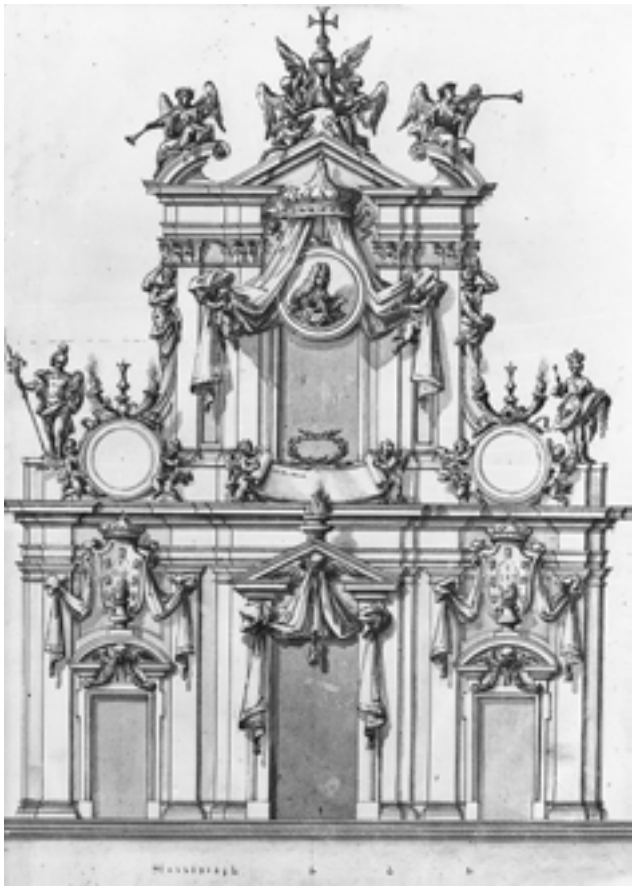
acquerello di colore grigio mentre in celeste sono delineati il catafalco e baldacchino ai quali si sovrappongono, col colore marrone, gli elementi della struttura. In particolare, i puntoni e la cerchiatura inferiore, necessari alla sospensione della corona, sono delineati in tratteggio, mentre la struttura che definisce la calotta interna della cupola è distinta da un grigio più intenso. La struttura del baldacchino avrebbe probabilmente dovuto essere issata in attesa dell'inserimento dei quattro puntoni che la sorreggono, fissati sui pilastri della crociera. Alcuni tratti rivelano che in una ipotesi i puntoni avrebbero dovuto essere posizionati al di sopra della cornice ma è possibile che a causa della difficoltà di innalzare il baldacchino oltre una certa quota, l'architetto abbia scelto di assicurare i sostegni ad una quota più bassa, sui pilastri stessi. Al di sotto della struttura del baldacchino è delineata l'impalcatura che costituisce lo scheletro del catafalco, definita con più precisione in altri elaborati e qui riportata nella sua definitiva versione. Specificamente rivolto all'ideazione e progettazione delle due parti che costituiscono la macchina, è un gruppo di disegni, di cui tre sono dedicati al telaio che forma la base del catafalco.
L'elaborazione nel disegno RCIN 909409 costituisce una prima idea, meno articolata rispetto a quella proposta e realizzata che si vede invece nei disegni RCIN 909389 e RCIN 909403[29]. Nei tre grafici sono evidenziati gli elementi sezionati, le sovrapposizioni e gli incastri, attraverso l'uso dell'acquerello. Raffrontando i tre studi è possibile notare che nella prima ipotesi manca il controvento del telaio poggiato sul pavimento, cui sono poi sempre aggiunte due travi sovrapposte e un'ulteriore coppia sulle diagonali; sono poi queste ultime che vengono ad incastrarsi con gli elementi verticali che costituiscono l'armatura dei pilastri. Proprio per la soluzione della conformazione dei pilastri, in relazione alle modalità di sostegno dell'urna che dovrà risultare illusoriamente sospesa, sono redatti i disegni RCIN 909393 e RCIN 909410[30] (fig. 3). Nel primo disegno, il piano su cui dovrebbe poggiare l'urna è costituita da elementi a mensola metallici che appaiono incastrati nell'elemento verticale, che a sua volta è inserito nella struttura poggiata a terra e sostenuto dagli elementi che ne costituiscono la base. Nel secondo disegno, che mostra la soluzione effettivamente realizzata, l'idea viene specificata e raffinata: l'urna è poggiata su due catene in ferro, incastrate perpendicolarmente, collegate ai sostegni verticali probabilmente da asole. In questo modo, poiché a sorreggere l'urna concorrono fortemente i quattro puntoni che partono dalla base e convergono alla sommità dell'urna stessa, i pilastri possono essere rimodellati, dando forma alle mensole con volute. Le strutture che compongono il catafalco sinteticamente descritte nelle sezioni sono illustrate più dettagliatamente nel disegno RCIN 909404[31] e in modo completo nel RCIN 909390[32] (fig. 4), sul cui verso è riportato l'*Indice dell'Armatura*[33]. La sequenza dell'Indice potrebbe essere legata, oltre che alla descrizione della macchina, anche all'ordine di montaggio degli elementi che realizzano progressivamente la struttura che, seguendo l'ordine descritto, potrebbe non aver bisogno di sostruzioni esterne. L'elenco è diviso in due gruppi e riporta tutti gli elementi utilizzati, contrassegnandoli con le lettere dell'alfabeto da 'A' ad 'R': il primo gruppo riguarda gli elementi costruttivi impiegati e la loro descrizione, mentre il secondo quelli scultorei[34]. Fra gli elementi costitutivi della struttura se ne possono notare alcuni significativi: contrassegnato con la lettera 'A' il «Primo Telaro maestro de Travi», con la 'D' i «N.° 4 legni perpendicolari in mezzo alli d.i Piedestalli», con la 'G' i «4.o legni maestri posti a Scarpa sopra il Telaro A., e sostenevano la Machina di Mezzo cioè l'urna» e con la lettera 'M' la «Catena trasversale di ferro grosso con occhi grandi, dove passava l'Armatura D. delli Piedestalloni, e faceva croce Reale

per il fissamento dell'urna» per cui Fontana specifica che «le quali catene non comparivano alla vista per essere coperte dalle Ali delle 4. Morti parimente li quattro legni G. venivano occultati alla vista per esser coperti con scherzi pittoreschi de Panni cha apparivano Broccati d'Oro». Correntemente tale genere di architetture effimere sono realizzate con una struttura portante in legno e metallo, ricoperte da materiali come il cartone, lo stucco e il lino trattati ad imitazione di materiali nobili. L'immagine finale che l'architetto vuole dare di questa architettura viene descritta nel testo, cosicché è possibile ricavare notizie di come doveva presentarsi alla vista durante le cerimonie funebri. «Era questa composta di marmo bianco leggiermente venato di bigio, distinta in quattro Pilastri, o Piedestalli diversi, gli uni agli altri sopraposti, con scorniciamenti rilevati sì nel basamento, come nelle cimose […] Nel primo ordine di detti Piedestalli sporgevano in fuori quattro grandi mensole, sopra delle quali posavano quattro scheletri di morti alti palmi tredici formati d'argento, e ornati di veli neri, significanti il lutto per la morte del Monarca Defonto. Sostenevasi da questi scheletri in atto mesto, e dolente con meraviglioso artifizio una grande Urna tonda di forma piramidale alta palmi nove, il cui giro superiore haveva palmi venti di diametro, e l'inferiore tredici»[35] (fig. 5). Diverse ipotesi sono anche elaborate per la forma del baldacchino. Tre disegni RCIN 909407, RCIN 909406, RCIN 909392[36] mostrano, poste in relazione con la metà inferiore della pianta, tre soluzioni per il profilo della corona. Raffrontando i tre disegni è possibile notare che ogni ipotesi descrive una diversa curvatura esterna e quindi una differente struttura interna di sostegno. La soluzione scelta è quella del disegno RCIN 909392, specificata nello studio RCIN 909408[37] in cui vengono dettagliate maggiori informazioni (fig. 6). Il disegno mostra la struttura a costoloni che convergono nella sommità, bloccati all'interno dalle cerchiature parallele e sovrapposte che dalla base giungono fino al coronamento, che costituisce il corpo della corona. La massima e la minima circonferenza della corona, detti rispettivamente «diametro nel maggiore» e «diametro nel minore», sono definite dai segmenti A-F e G-F; con il punto 'B' è indicata l'altezza del massimo diametro, individuata attraverso le coordinate dei punti 'D', 'C' e 'A'. Inoltre nel grafico compaiono, attraverso il tracciamento delle diagonali che vanno «verso le morti», le indicazioni per la collocazione della corona sui puntoni di sostegno che saranno allineati, sovrapposti, alle figure scultoree che sorreggono l'urna. Un accenno al drappo che parte dal diametro interno della base, indica il punto di inserimento dei puntoni che sosterranno la corona nascondendo la struttura. «Tutta questa lugubre machina era sottoposta ad un vasto baldacchino, la quale in forma reale di Corona abbellita di arabeschi d'oro, e d'argento pendeva in aria sotto la Cupola in altezza di palmi cinquanta, collocata con tale artifizio dall'ingegnoso Architetto, che non si vedeva come fosse sostenuta. Era l'altezza della medesima Corona di palmi trenta, e larga nel diametro più grande palmi trentadue […] Di sotto la medesima Corona pendeva un maestoso padiglione, il quale […] si divideva in quattro parti sostenute da quattro putti d'argento alti palmi otto, e raccolte in quattro grandi pendoni, i quali terminavano nelli quattro principali pilastri della Chiesa […] e tutto serviva come di Baldacchino Reale al Mausoleo»[38]. L'intera macchina è rappresentata nel disegno RCIN 909382[39] che mostra la soluzione definitiva come apparirà nelle viste d'insieme, illustrate nei disegni RCIN 909380 e RCIN 909381[40] (fig. 7). In queste rappresentazioni viene enfatizzato il carattere scenografico del catafalco con il baldacchino e raffigurati gli elementi che completano l'apparato funebre della crociera[41]. Nei tre disegni compaiono figure umane impiegate per sottolineare le imponenti dimensioni della macchina e per evidenziare ancora una volta la volontà di permettere la vista degli altari; diversamente, nel disegno pubblicato non comparirà alcuna figura ma sarà lasciato completamente visibile l'altare maggiore[42]. La vista descrive la scena come sarebbe dovuta apparire dalla campata della navata più prossima alla crociera; per favorire la rappresentazione della macchina funebre nella sua interezza non compare la medaglia sull'arcone maggiore, mentre sono visibili quelle appese agli arconi del transetto[43]. Per la decorazione della navata sono conservati tre studi[44]: nel RCIN 909375[45] Fontana considera le tre campate del prospetto della navata posizionando una medaglia celebrativa per ogni pilastro, inclusi quello in continuità con la controfacciata e quello della crociera. Questa soluzione è rielaborata nel disegno acquerellato RCIN 909377[46] dove sono eliminate le medaglie più esterne ed inserite delle targhe quadrate al di sopra della

6. C. Fontana, Half plan and half section of the baldacchino, *1707, Windsor Castle, Royal Collection, RCIN 909408, da Vasco Rocca-Borghini 1995, p. 234, dis. A41.*







Dall'alto, a sinistra *7. C. Fontana*, Perspective view of the Catafalque and Baldacchino in the crossing, *1707, Windsor Castle, Royal Collection, RCIN 909380, da Vasco Rocca-Borghini 1995, p. 227, dis. A32.* 8. *C. Fontana*, Elevation of the left wall of the nave, *1707, Windsor Castle, Royal Collection, RCIN 909376, da Vasco Rocca-Borghini 1995, p. 224, dis. A27.* 9. *C. Fontana*, Elevation of the main façade, *1707, Windsor Castle, Royal Collection, RCIN 909369, da Vasco Rocca-Borghini 1995, p. 220, dis. A22.*

chiave degli archi, riportando così la decorazione sull'asse di simmetria della composizione. A questa soluzione fa seguito il disegno RCIN 909376[47] in cui sono apportate delle modifiche, in particolare alle figure scultoree, e che costituisce il riferimento per l'incisione inserita nel volume pubblicato, dove però ricompare la medaglia posizionata sul pilastro della crociera. La navata viene descritta «ornata con vaghissima simmetria […] Erano tutti li Pilastri, sicome le mura interiori di tre Cappelle coperte di lugubre ammanto, diviso in nodi, e tripponi pendenti di veli bianchi sostenuti con capricciose ligature. Sopra del cornicione nelli spazii laterali delle finestre si vedevano collocate dodici Statue di chiaro scuro, quali nelle divise delle vesti rappresentavano dodici principali paesi soggetti al Dominio di Portogallo additati con pittura in altrettanti scudi, la cornice dei quali era di Giallo lumeggiato d'oro […] Sotto i cornicione medesimo erano disposte sopra il fregio nero sei targhe quadrate ornate di cornici, e cartocci lumeggiati d'oro con altrettanti Emblemi simboleggianti a chiaro scuro d'argento i pregi del Dominio goduto dal Defonto Monarca […] Nella parte inferiore sotto li capitelli delli Pilastri dalli quali si dividevano le tre Cappelle laterali, pendevano quattro medaglie sopra fasci di bandiere militari disposte con vaga simmetria […] Dagli archi delle sei Cappelle tutte coperte di lugubre gramaglia, sopra cui campeggiavano gl'Altari ornati di Candelieri d'argento, pendevano altrettante Lampadi d'argento, ed oro fabbricate in modo di navicelle lunghe palmi tre, dalle quali usciva fumo di suavissimi odori in esse consumati dal fuoco, […] cerei accesi avanti à ciascun pilastro della Chiesa, e sostenuti da ricche mensole di argento, ed oro assise sopra il nero manto»[48]. La decorazione della controfacciata è studiata attraverso quattro elaborati[49] e rappresentata nelle tavole III e IV: ai

lati dell'ingresso sono collocati due cartigli sormontati da teschi alati, al di sopra è sospeso lo stemma della casata reale sostenuta da due angeli, affiancato da fasci di bandiere e sormontato dalla corona, mentre tutto lo spazio superiore è occupato dal dipinto che rappresenta il dominio sui quattro continenti. Al cartiglio del dipinto, ne corrisponde uno in facciata ai piedi del finestrone, sostenuto da due geni alati, al di sopra è sospeso il bassorilievo del ritratto del monarca che viene svelato da due putti in atto di aprire i drappi che escono dalla corona (fig. 8). Questa composizione si trova già nella facciata esistente, nella quale però le figurine alate, una dal di sopra e una dal di sotto della cornice, scostano i veli che scendono dalla corona scoprendo lo stemma della casata reale (fig. 9). Così, lo schema delle figure alate che mostrano l'immagine del sovrano, come nell'architettura della facciata e nella decorazione di questa, ritorna nella macchina funebre all'interno dell'aula, resa spettacolarmente iconica dall'architettura effimera realizzata da Fontana. Con l'intento di aumentare l'effetto di fusione fra gli elementi decorativi e l'architettura della facciata, le testine di putti sopra gli ingressi vengono ricoperti da teschi, fra le figure di fame vengono posti due scheletri che insieme alla clessidra sostengono la croce alla sommità del timpano, mentre i drappi scuri che escono dalla corona reale trasformano la celebrazione della casata portoghese in specifica del sovrano Pedro II. La descrizione, infatti, tranne che per i «panni scuri» e «tripponi»[50] non distingue fra elementi inseriti per l'occasione e quelli esistenti: «Pendeva in mezzo di essa facciata sotto un maestoso Padiglione nero, le cascate del quale erano sostenute da due Genii, un medaglione di diametro palmi dieci, in cui a gran rilievo si vedeva il Busto di marmo del Re D. Pietro Secondo. […] Sopra il primo ordine di essa erano collocate due statue, una delle quali rappresentava la Magnanimità, l'altra il Valore. […] Nella cima del frontespizio in messo della facciata erano due morti alate, dalle quali sostenevasi un Orologio a polvere […] si vedevano sopra i due Frontespizii laterali, ne' quali termina vasi la facciata, due Statue rappresentanti la Fama in atto di suonare la Tromba, per pubblicare ad ambedue i Poli del Mondo le glorie di Pietro Secondo Ré di Portogallo Defonto»[51]. Come nel caso portoghese, per i funerali celebrati presso la chiesa di Santa Maria dell'Anima, Fontana pubblica, con la collaborazione di Posterla, *Istorica eVeridica Relazione della Mole funebre fatta innalzare in occasione delle solenni Esequie fatte all'Augustissimo Imperatore Leopoldo I*[52]. Dall'analisi degli elaborati redatti da Fontana per la realizzazione del catafalco di Pedro II di Portogallo e dal confronto con il caso delle esequie di Leopoldo I d'Asburgo, pare emergere una modalità di progettazione volta a controllare il progetto, a celebrare il committente e contemporaneamente a fissare, pubblicare e decantare il lavoro dello stesso Fontana.

Anche nel caso delle esequie realizzate in occasione della morte di Leopoldo I d'Austria, nel manoscritto introduttivo l'architetto delinea le diverse proposte per la decorazione. Fontana spiega che avrebbe voluto evitare un catafalco concluso in sé per la mancanza della possibilità di inserire l'architettura effimera in una crociera, così propone di collocare la bara al centro della navata e di posizionare le medaglie celebrative in tutta la chiesa in modo «che l'istessa Chiesa rappresentasse totalmente il catafalco»[53]. Benché nel manoscritto la prima proposta sia descritta sommariamente, questa potrebbe essere messa in relazione ad un disegno in cui è raffigurata una versione del catafalco sul cui foglio è riportato che il progetto viene rifiutato perché «troppo ordinario, rispetto a Si Gran Monarca al Re dei Ré»[54]. Fra giugno e luglio 1705, Fontana è chiamato a mostrare i disegni di progetto[55] che, nella versione approvata, possono essere riconducibili a quelli attualmente custoditi a Roma[56] e che, insieme a quelli di Windsor[57], rendono un quadro piuttosto completo dei processi di ideazione, progettazione e presentazione dell'impresa architettonica. Fra i disegni conservati compare la pianta della chiesa, fortemente regolarizzata, il rilievo dell'invaso in cui sarà posizionato il catafalco, realizzato attraverso il disegno delle sezioni della navata e della pianta con il controllo del posizionamento e delle viste[58]. Seguono i disegni di descrizione della struttura di base del catafalco, di cui uno con l'inserimento nella nave e uno di specificazione degli elementi necessari alla realizzazione, del loro posizionamento reciproco e delle misure. Questi sono accompagnati dai disegni dell'*Armatura della macchina* con le modalità di collocazione delle mete, per la cui realizzazione sono redatti specifici disegni. Nel caso del catafalco di Leopoldo I si rendono anche necessari i disegni che servano a spiegare il funzionamento delle «macchine per fare gettare fumi odorosi» restituite in forma di cannoni, in cui si vedono gli elementi contraddistinti con le lettere da 'A' ad 'F', affiancati dalla legenda. Numerosi altri elaborati sono poi redatti per la definizione degli elementi scultorei e decorativi del catafalco e di tutta la chiesa. Nella sequenza dei disegni, come nel caso portoghese, è possibile rintracciare alcune diverse ipotesi progettuali, in particolare per la terminazione superiore della macchina funebre. Infatti in un primo disegno[59] l'architettura è terminata dalla corona con fasci di bandiere intrecciati, poggiati su un baldacchino sotto il quale, dai drappi aperti, compare la medaglia col busto del re. In questa elaborazione, tranne che per la corona e le bandiere in sommità, la soluzione è tutta compresa nell'altezza delle quattro mete, mentre in una seconda formulazione raggiunge un'altezza maggiore. In quest'ultima il drappeggio raccolto alla sommità delle mete è sviluppato verso l'alto e agganciato alla base della corona, di dimensioni maggiori della precedente, in cui torna il ricorrente motivo degli angeli che la sostengono[60]. Appare di particolare interesse rilevare che questa soluzione sia una ulteriore riflessione sul tema sviluppato da Fontana per l'altare di Santa Maria in Traspontina. Nel disegno per Santa Maria dell'Anima[61], a sorreggere la corona concorrono le figure alate che la sostengono nel punto di maggiore aggetto: gli angeli si librano per mantenere sospesa la corona che invece, nell'altare della Traspontina, viene poggiata sul tempietto. La soluzione definitiva è ulteriormente sviluppata in altezza e sovrasta l'ordine architettonico della navata, come si vede anche nei disegni di sezione in cui Fontana si premura di delineare il profilo della trabeazione e della volta dell'aula[62]. In questa formulazione, le figure alate non sorreggono più solo e direttamente la corona, bensì una trabeazione semplificata, articolata sulla circonferenza, con risalti in corrispondenza delle mete, sormon-

tata da fasci di bandiere e dalla corona posta in sommità[63]. Più sfuggente è l'allusione al sistema trilitico per la composizione in Sant'Antonio dei Portoghesi benché permanga forte il riferimento a elementi architettonici ricorrenti nelle architetture di Fontana: come nella Traspontina, alla parte basamentale, articolata su due livelli, sono affiancate le mensole a volute che sorreggono le figure, qui poste internamente; le mensole stesse replicano quelle specificate nei disegni per San Teodoro al Palatino; le conclusioni curve dei piedritti, chiuse da riccioli, su cui poggiano le figure allegoriche, ricorrono nelle soluzioni a timpano spezzato e invertito dei disegni per Santo Spirito dei Napoletani e Santa Maria dell'Umiltà. In questo senso si evidenzia come il confronto con l'architettura effimera costituisca per Fontana un momento di rielaborazione degli elementi del lessico, atta a dare luogo a soluzioni originali. Dalla macchina funebre di Leopoldo I a quelle di Pedro II, le riflessioni si articolano, in modo progressivamente più libero, intorno all'architettura che contiene l'immagine celebrata sulla quale è sospesa la corona; diversamente, nelle architetture stabili, la ricerca della sospensione della corona e dell'immagine celebrativa è sviluppata all'interno dell'impaginato coerentemente definito. Come per l'altare di Santa Maria in Traspontina, anche nei progetti per Santa Maria della Steccata, Fontana delinea un ordine completo entro cui sono inseriti la corona e il tabernacolo sospesi[64] e, benché l'altare sia addossato alla parete, gli elementi sono liberi su tutti i lati e appaiono sostenuti da putti e angeli. Dalle elaborazioni di Fontana, la ricerca su questo tema prosegue attraverso le riflessioni di molti protagonisti che con diverse declinazioni lo articolano: da quelle contemporanee e di diretta derivazione per Santa Colomba a Colonia, a quelle di Fuga nei progetti per il nuovo altare maggiore in Santa Maria Maggiore, di Vittone e di Juvarra per Santa Chiara e per il tabernacolo nella chiesa delle suore Cappuccine, a Torino, dove l'attenzione è sempre concentrata al contemperamento della formulazione dell'impaginato e della libertà creativa delle illusorie sospensioni.

Note

1 C.M. Radulet, *A Corte como Espetàculo o Espetàculo na Corte de D. João V* [La Corte come Spettacolo e lo Spettacolo nella Corte di Giovanni V], in *Portugal no Seculo XVIII de D. João V á revoluçao francesa*, Lisboa 1991, pp.333-342; N. Elias, *A sociedade de corte* [La società di Corte], Lisboa 1995; C. Rosa, *I compagni dell'ultimo viaggio: i funerali solenni di D. Pedro II e D. João V a Roma*, in *Compagni di viaggio*, a cura di V. De Caprio, Viterbo 2008, pp. 161-186; «*o fausto de D. Joao V* […] *era uma necessidade instante, uma afirmação de força, de poderio, sem o qual aparecepia apagado, desprezivel, no meio das reverberantes cleridades dos outros estados*», in *Historia de Portugal*, a cura di D. Peres, vol. VI, 1934, pp.181-182.

2 F. Yates, *L'arte della memoria*, Torino 1972, pp. 121-147.

3 S. Berteli-G. Grifò, *Rituale, cerimoniale, etichetta*, Milano 1985; D. Cannadine-S. Prince, *Rituale of Royalty and Cerimonial in Traditional Society*, Cambridge 1987; M.A. Visceglia, *La città rituale. Roma e le sue cerimonie in età moderna*, Roma 2002; A. Galhardo Couto, *A presença italiana na Lisboa festiva do periodo barroco*, in *Italia-Portogallo. Viaggi nella storia e nella cultura*, a cura di C.M. Radulet, Viterbo 2008.

4 Rosa, *I compagni dell'ultimo viaggio*, cit. p. 167.

5 E. Coudenhove-Erthal, *Carlo Fontana und die Architektur des romischen Spatbarocks*, Wien 1930, A. Braham, *Funeral Decorations in Early Eighteenth Century Rome*, London 1975; *In Urbe architectus. Modelli, disegni, misure: la professione dell'architetto, Roma 1680-1750*, catalogo della mostra (Roma, 1991-1992), a cura di B. Contardi e G. Curcio, Roma 1991; M. Fagiolo, *Il trionfo sulla morte, I catafalchi dei papi e dei sovrani*, in *La festa a Roma dal Rinascimento al 1870*, catalogo della mostra (Roma, 1997), a cura di M. Fagiolo, II, Torino 1997, pp. 26-38; A. Pinto Cardoso, *Presença portuguesa em Roma* [La presenza portoghese a Roma], Lisboa 2001.

6 M. Benatti, *Simulacri imperiali portoghesi*, dottorato di ricerca in Iberistica, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Bologna 2007; oltre che in Portogallo, questa tendenza viene esportata anche nel resto dell'impero, J.M. Tedim, *Relaciones artísticas entre la Península Ibérica y América,* simposio hispano-portugués de historia del arte, Valladolid 1990; R. Teodoro de Paula *Música e Representação nas Cerimônias de Morte em Minas Gerais (1750-1827* [Musica e Rappresentazione nelle Cerimonie di Morte in Minas Gerais], Belo Horizonte 2006, pp. 51-63.

7 Nella stessa occasione vengono pubblicati, *Per la mole funebre eretta in S. Antonio de' Portoghesi. In occasione delle solenni esequie celebrate alla S. B.M. di Pietro II Re di Portogallo. Ode pindarica di F. Posterla dedicata all'eminentiss. e Rev. Principe il Signor Cardinale Vincenzo Grimani*, Roma 1707; *Per la mole funebre eretta in S. Antonio de' Portoghesi. In occasione delle solenni esequie celebrate alla S. B.M. di Pietro II Re di Portogallo* e *Componimenti poetici in lode dell'illustrissimo signor caualier Carlo Fontana, architetto, inventore, e dispositore della famosa mole funebre eretta nella Chiesa di S. Antonio dell'insigne nazione lusitana per il defonto re' di Portogallo Pietro II. di gloriossima ricordanza dedicati al Molto Reverendo Antonio del Rego della Compagnia di Giesù,* Roma 1707; la descrizione compare anche in F. Valesio, *Funerale celebrato nella Chiesa di Santo Antonio della Nazione Portoghese*, in *Diario di Roma*, a cura di G. Scano, 6 voll., Milano 1977-1979, III (1978), p. 885. Sul tema si veda anche: G. Bonaccorso, *L'architetto e le collaborazioni letterarie: Carlo Fontana, Francesco Posterla e Carlo Vespignani*, in *Studi sui Fontana*, a cura di M. Fagiolo e G. Bonaccorso, Roma 2008, pp. 141-170.

8 C. Fontana, *Funerale celebrato nella chiesa di santo Antonio della Nazione Portoghese in Roma per la Morte del Re di Portogallo Don Pietro secondo l'anno MDCCVII*, Roma 1707.

9 P. Ferraris, *I funebri regali in S. Antonio dei portoghesi: due schede*, in S. Vasco Rocca-G. Borghini, *Giovanni V e la cultura del suo tempo*, Roma 1995.

10 *Facies externa Templi S. Antonij Nationis Lusitaniæ / in quo Funus Petri II Portugallie Regis / lugubri honore celebratum est/ Anno 1707.*

11 *Ichonographia Templi S. Antonij nationis Lusitaniæ / in quo anno 1707 celebrata est Funebris Pompa ob Mortem / Petri II Regis Portugalliæ.*

12 *Facies interiori Templi Are maiori oppositis Picturis exornata*; *Eiusdem Faciei interioris Pars Superior.*

13 *Latus Templi lugubri apparatu exornatum.*

14 *Ornatus maioris arcus in parte Templi dextera*; *Ornatus Are maiori impositi*; *Ornatus maioris arcus in parte Sinistra Templi.*

15 *Ichonographia Castri Doloris / erecti in Templo S. Antonij nationis Lusitaniæ ob mortem / Petri II Regis Portugalliæ.*

16 *Castrum Doloris erectu, Romæ in Tempo / S. Antonij nationis Lusitanæ in Funere Petris II / Portugalliæ Regi san. 1707.*

17 Cfr. l'archivio digitale *www.royalcollection.org.uk*; molti disegni sono pubblicati in A. Blunt, *The drawings of Carlo Fontana in the Royal Library at Windsor Castle*, in *Barocco Europeo, Barocco italiano, Barocco salentino*, Lecce 1970 e A. Braham-H. Hager, *Carlo Fontana. The Drawings at Windsor Castle*, London 1977.

18 Windsor Castle, Royal Collection, RCIN 909369 *Elevation of the main façade.*

19 Windsor Castle, Royal Collection, RCIN 909367, *Plan of the interior of the Church*; Ivi, RCIN 909374 *Plan of the Church*; Ivi, RCIN 909402 *Plan of the church.*

20 Ivi, RCIN 909378.

21 Ivi, RCIN 909368 *Longitudinal cross-section of the Church*; RCIN 909375 *Elevation of a wall of the nave*; Ivi, RCIN 909376

Elevation of the left wall of the nave; Ivi, RCIN 909377 *Version of RCIN 909376.*

22 Ivi, RCIN 909370 *Elevation of the entrance wall of the nave*; Ivi, RCIN 909371*Elevation of the entrance wall of the nave, a version of* RCIN 909370; Ivi, RCIN 909372 *Version of the drawing RCIN 909373*; Ivi, RCIN 909373 *Study of the lunette over the doorway: The globe with the four continents, Dominion and Authority.*

23 Ivi, RCIN 909379 *Elevation of the catafalque*; Ivi, RCIN 909380 *Perspective view of the Catafalque and Baldacchino in the crossing*; Ivi, RCIN 909381 *Version of RCIN 909380*; Ivi, RCIN 909382 *Perspective view of the catafalque.*

24 Di queste il disegno Windsor Castle, Royal Collection, RCIN 909379 non è attribuibile a Carlo Fontana.

25 Fontana, *Funerale celebrato*, cit.

26 Sotto la chiave dell'arcone del transetto è inoltre visibile il profilo di un delle medaglie che saranno appese anche all'arcone centrale e a quello destro.

27 Windsor Castle, Royal Collection, RCIN 909405 *Section of the catafalque and baldacchino*; Ivi, RCIN 909391 *Section of the catafalque and baldacchino*.

28 La sezione è realizzata sulla diagonale e che raggiunge la medesima altezza di quella longitudinale quotata Ivi, RCIN 909368.

29 I tre disegni sono nominati nella stessa maniera, ossia *Plan of the scaffolding of the catafalque.*

30 Ivi, RCIN 909410 *Elevation of a pedestal, showing scaffolding and some decoration*; Ivi, RCIN 909393 *Plan and elevation of a pedestal in the catafalque.*

31 *Section of the catafalque.*

32 *Section of the catafalque, showing sculptural decoration.*

33 Ivi, RCIN 909390 v, *Indice dell'Armatura qui seguente de legni che sostenevano la Machina ò Urna sotto la corona*. L'ottima qualità grafica tanto del disegno che dell'*Indice* potrebbe far pensare alla volontà di Fontana di inserire questi grafici in una pubblicazione.

34 «*A. Primo Telaro maestro de Travi, che posava sopra l'Ammattonato della Chiesa. / B. Croce de Travi per incatenamento di d.° Telaro / C. Altra Croce di Travi diagonalmente posti incastrati, e uniti con li Travi perpendicolari delli 4.° piede stalloni / D. N.° 4 legni perpendicolari in mezzo alli d.i Piedestalli / E. Legni che dal Telaro terreno rinforzavano li Travi D. / F. Travicelli per rinforzo delli Piedestalli / G. 4.o legni maestri posti a Scarpa sopra il Telaro A., e sostenevano la Machina di Mezzo cioè l'urna / H. Legno perpendicolare in mezzo l'urna per rinforzo, e sostegno del ritratto. / I. Legni trasversali, che facevano concatenamento. / L. Altri legni perpendicolari per rinforzo al posamento delle Fame. / M. Catena trasversale di ferro grosso con occhi grandi, dove passava l'Armatura D. delli Piedestalloni, e faceva croce Reale per il fissamento dell'urna,* [*le quali catene non comparivano alla vista per essere coperte dalle Ali delle 4. Morti parimente li quattro legni G. venivano occultati alla cista per esser coperti con scherzi pittoreschi de Panni cha apparivano Broccati d'Oro. N. Situazione, e atteggiamento con vestiture delle 4. Morte che occultavano l'Armature / O. Situazione delle 4. Statue sopra li Piedestalli Scolpite isolate / P. Situazione delle Fame sculpite isolate / Q. Ritratto del Rè defonto Scolpito isolate situato sopra Trofei, Scudi, Bandiere, e istrumenti bellici. / R. Ferretro composto con Cuscino di Velluto con Corona, Scetro, Spade, e baston di Commando deposto*».

35 Fontana, *Funerale celebrato*, *cit*. pp.7 e 8; In tutti i disegni è riportata, in modo coerente, la scala grafica di rappresentazione, dato che consente di stabilire il rapporto dimensionale fra l'apparato funebre e l'invaso della chiesa. La misura è riportata in palmi romani sul fondo dei disegni, e confrontata con un rilievo attuale mostra una precisa corrispondenza, P. Ferraris, *I funebri regali di S. Antonio dei Portoghesi*, in *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura del suo tempo*, Roma 1995, pp. 263-288.

36 I tre disegni sono descritti *Half plan and section of the baldacchino.*

37 *Half plan and half section of the baldacchino.*

38 Fontana, *Funerale celebrato*, *cit*. p. 11.

39 *Perspective view of the catafalque.*

40 *Perspective view of the Catafalque and Baldacchino in the crossing*; *Version of RCIN 909380*. Nel catalogo di Windsor è inserito anche il disegno RCIN 909379 che differisce dalla soluzione realizzata per il coronamento dell'urna, la forma della corona e per le figure che la sorreggono e per il posizionamento reciproco dei due elementi che costituiscono la macchina.

41 Il disegno può essere messo in relazione con altri due, conservati presso l'Archivio di S. Maria dell'Anima in cui Rasina realizza simili viste prospettiche dei catafalchi per i funerali di Leopoldo I d'Austria e di Giuseppe I celebrati in Santa Maria del'Anima di Roma.

42 Fontana, *Funerale celebrato*, *cit*., Tav. XII

43 Windsor Castle, Royal Collection, RCIN 909395 *Drawing of a roundel suspended in the crossing - The Arts and Sciences with a portrait of King Pedro*; Ivi, RCIN 909396 *Version of RCIN 909395*; Ivi, RCIN 909397 *Drawing of a roundel suspended in a crossing - King Pedro refuses the Crown*; Ivi, RCIN 909398 *Version of RCIN 909397v*; Ivi, RCIN 909399 *Drawing of a roundel suspended in the crossing - Hercules (?) with a portrait of King Pedro, accompanied by the Arts and Sciences*; 909400 Drawing *of a roundel suspended in the crossing - Pedro distributing the gold of Brazil*; Ivi, RCIN 909401 *Version of RCIN 909400.*

44 Ivi, RCIN 909375 *Elevation of a wall of the nave*; Ivi, RCIN 909376 *Elevation of the left wall of the nave*; Ivi, RCIN 909377 *Version of RCIN 909376.*

45 *Elevation of a wall of the nave.*

46 *Version of RCIN 909376.*

47 *Elevation of the left wall of the nave.*

48 Fontana, *Funerale celebrato*, *cit*., pp. 5-7.

49 Windsor Castle, Royal Collection, RCIN 909370 *Elevation of the entrance wall of the nave*; Ivi, RCIN 909371 *Elevation of the entrance wall of the nave, a version of RCIN 909370*; Ivi, RCIN 909372 *Version of the drawing RCIN 909373*; Ivi, RCIN 909373 *Study of the lunette over the doorway.*

50 Fontana, *Funerale celebrato*, *cit*., p. 2.

51 Ivi, pp. 2, 3.

52 In questa occasione Francesco Posterla pubblica anche *Esattissimo compendio della vita dell'Augustissimo em Clementissimo Imperadore de' Romani Leopoldo I. Descritto e composto con veridiche istorie e con autorevoli et autentiche notizie da Francesco Posterla Romano*, Roma 1705.

53 Windsor Castle, Royal Library, vol. 177, *Motivi, e Riflessione, che mi hanno indotto al sopra d.° componimento figurato*, Roma 1705.

54 Il disegno è conservato presso l'Archivio della chiesa di Santa Maria dell'Anima a Roma.

55 Archivio Santa Maria dell'Anima, A VI, tomo 5; 30 giugno 1705.

56 Ivi, *proposta per il catafalco di Leopoldo I*; *pianta del catafalco; sezione longitudinale del catafalco; sezione longitudinale*; *decorazione interna*; *prospetto di ognuna delle quattro mete con particolari delle decorazioni delle tre facce e della medaglie*; *scene delle decorazioni dell'urna*.

57 Nell'Archivio della Royal Collection di Windsor sono conservati 53 disegni per il catafalco di Leopoldo I, 22 per le medaglie celebrative e 30 per l'apparato funebre.

58 Windsor Castle, Royal Collection, RCIN 909830 *Plan of the church of S Maria dell'Anima, Rome; related to the plans for a memorial service for Leopold I*; Ivi, RCIN 909829; Ivi, RCIN 909831 *Plan of the central nave bays with rough plan of the catafalque, with scale; Elevations of the nave arcade of S Maria dell'Anima, Rome*; Ivi, RCIN 909839 *Elevation of two piers of the nave of S Maria dell'Anima.*

59 Ivi, RCIN 909832

60 Questa soluzione riprende alcuni elementi di quella scartata dal Capitolo dove in luogo della corona compaiono le aquile che sostengono la medaglia celebrativa e sui drappi sono, similmente, posizionate le candele fumiganti.

61 Ivi, RCIN 909837.

62 Ivi, RCIN 909840; Ivi, RCIN 909847.

63 Ivi, RCIN 909832.

64 Da attuare forse con dei perni inseriti nello spessore murario.

INSEGNAMENTO E APPRENDISTATO PRESSO FONTANA: TRA ATELIER E ACCADEMIA

Cappella Albani in San Sebastiano fuori le Mura, Roma. Fotografia P. Portoghesi.

Carlo Fontana, la formazione dell'architetto e il «senso pratico del mestiere»

Rosa Maria Giusto

L'Accademia di San Luca costituiva già alla metà del Seicento una delle principali istituzioni attorno alle quali si andava definendo la relazione tra artista e società. Il rapporto formazione-professione a cavallo del XVIII secolo fu fortemente influenzato dal ruolo svolto da Carlo Fontana[1], figura nodale nei processi di trasmissione e codificazione di saperi, strumenti, tecniche. Allievo di Gian Lorenzo Bernini con il quale collaborò giovanissimo in alcuni tra i cantieri più rappresentativi del tempo; collaboratore di Pietro da Cortona presso cui avviò la carriera di disegnatore di architettura; assistente ai lavori di Carlo Rainaldi con cui operò sia pure marginalmente, Fontana fu erede diretto del barocco che interpretò autonomamente, contrapponendo all'estro dell'artista elegante e mondano alla Bernini e al genio isolato e ribelle del Borromini, la figura dell'"architetto moderno" «intendente, istoriografo e pratico […] intelligentissimo dell'Architettura & Edificatoria»[2]. La necessità di rendere più incisivo il percorso di formazione dei giovani architetti e il loro inserimento nel mondo del lavoro costituì un interesse prevalente di Fontana che, professore e principe dell'Accademia di San Luca, si occupò di riorganizzarne la didattica rinnovando lo "strumento" dei concorsi. Risale al 1667 la sua ammissione ad accademico di merito; nel 1686 venne designato per la prima volta principe; confermato nel ruolo nel 1687, venne nuovamente eletto negli anni dal 1694 al 1698; primo consigliere per l'architettura, fu stimatore di architettura. L'impegno profuso presso l'Istituzione di San Luca coincise con la partecipazione alle attività accademiche dei suoi più stretti collaboratori e allievi: dal figlio Francesco a Carlo Buratti, Domenico Martinelli, Filippo Juvarra. L'attività di Fontana in Accademia investì tutti gli aspetti della formazione: dalla didattica, alla definizione del curriculum da destinare agli aspiranti architetti che comprendeva, in linea con la propria esperienza professionale, la conoscenza diretta dei monumenti antichi – e dunque la storia come progetto; l'esercizio assiduo del disegno; la conoscenza dei materiali e delle tecniche; la pratica di cantiere. La lucida consapevolezza della necessità di approntare un metodo valido per la trasmissione e l'apprendimento del mestiere di architetto in base al quale strutturare l'articolazione dei saperi secondo precise linee formative, costituisce la grande modernità di Carlo Fontana che, maestro tra i più attenti e lungimiranti del suo tempo, rifondò la disciplina dell'architettura per delineare una figura professionale rinnovata nelle sue competenze e nei suoi compiti. È noto l'episodio nel quale, ricevendo al suo studio il giovane Filippo Juvarra da Messina, giuntovi nel 1704 «per assodarsi e perfezionarsi»[3] nel progetto di architettura su segnalazione del Prefetto di Camera monsignor Tommaso Ruffo, Carlo Fontana gli domanda quale preparazione avesse alle spalle e se intendesse «studiare l'architettura per suo divertimento ò pure per professione»[4], indirizzandolo in Campidoglio a disegnare le opere di Michelangelo. Il quesito, apparentemente marginale, rivela due aspetti nodali del metodo d'insegnamento messo a punto da Fontana: da un lato, la necessità di focalizzare l'attenzione sull'iter di apprendimento a scopi professionali del mestiere di architetto, distinguendolo da ogni finalità "dilettantistica" o autodidattica, secondo un'impostazione rigorosa del progetto di architettura che si traduce nel "fare con scienza"; da un altro, i modelli di riferimento indicati da Fontana ai suoi allievi, che fanno capo in primo luogo alle opere di Michelangelo in Campidoglio dove l'invenzione di tipi e forme architettoniche – si pensi alla formidabile innovazione del Palazzo dei Conservatori – si abbina a un uso dinamico della prospettiva rinascimentale applicata a uno spazio urbano centralizzato colto in progressivo movimento, premessa indispensabile alle evoluzioni berniniane di piazza San Pietro. Due aspetti tutt'altro che secondari che fissano i cardini della formazione professionale secondo Carlo Fontana suddivisa tra studio, cantiere e Accademia.

L'Accademia

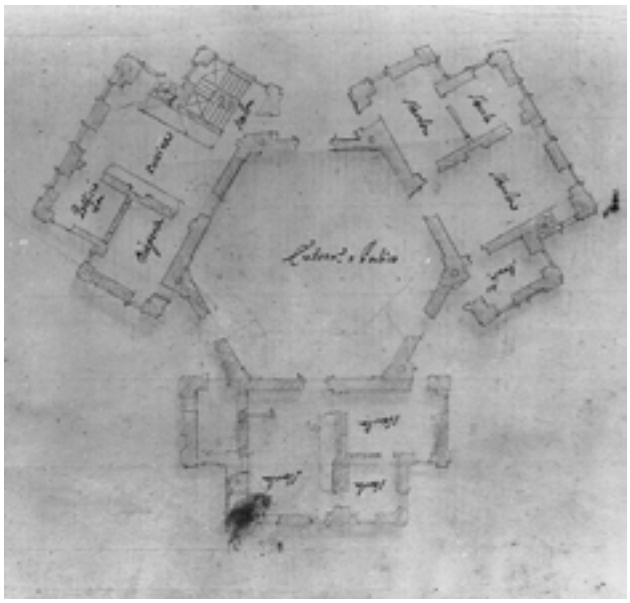
La consapevolezza della necessità di integrare la pratica professionale maturata presso lo studio con gli insegnamenti appresi nelle aule accademiche indusse l'Istituzione di San Luca ad approvare nel 1675, anno dell'unico incarico documentato di Fontana quale docente di architettura[5], un decreto nel quale si stabiliva che «per migliore governo della materia de' studij, […] solamente li Giovani degli Accademici possono venir a pigliare lezioni e disegnar nell'Accademia o gli stranieri consigliati dai diplomatici»[6]. Si sancivano, così, almeno due aspetti fondamentali: da un lato la centralità di Roma e la sua apertura europea, sottolineata dalla politica di internazionalizzazione promossa dall'Istituzione di San Luca; da un altro la "propedeuticità" tra studio e Accademia, ufficializzata e formalizzata in sede di regole promulgate al fine di programmare e prevedere l'ingresso selezionato degli allievi nelle aule accademiche dove l'attività di apprendistato, o se si vuole il "praticantato", avveniva a monte e contemporaneamente al ciclo formativo e mai alla sua conclusione. Le ragioni che spinsero i vertici della struttura accademica ad avallare tale percorso vanno ricercate nell'influenza esercitata dai maestri; questi, per lo

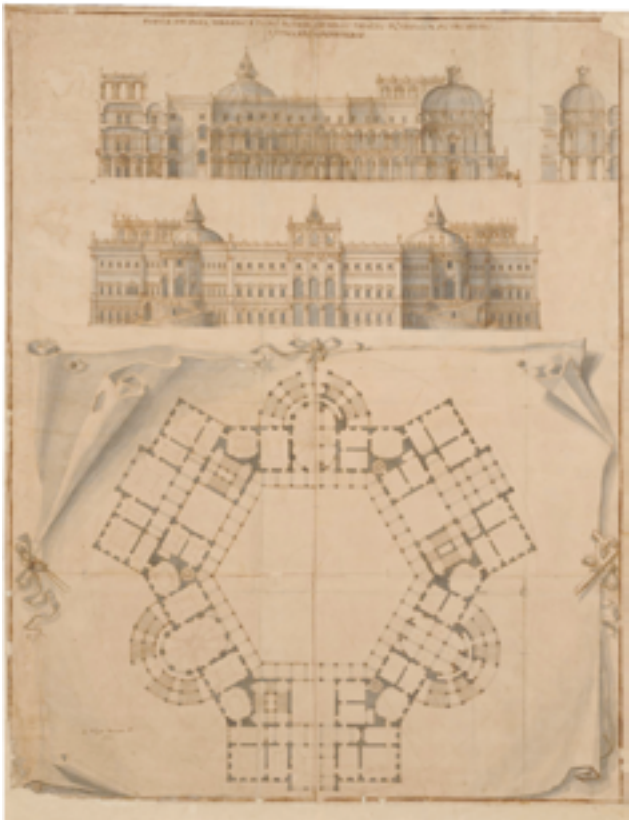
Dall'alto: 1. *C. Fontana, Prospetto su strada della Casa minorile di San Michele a Ripa, 1701-1704, primo progetto, penna, acquerello grigio, tracce di matita, Windsor Castle, Royal Library, vol. 176, 909970. [Braham-Hager, Figura 346].* 2. *C. Fontana, P*rospetto del Collegio di propaganda Fide, col nuovo piano di cima rialzato, di ordine, et á proprie spese della santità di N'ro Sig' Papa Clemente. XI. P.' habitatione, e commodo de missionarij sacerdoti da istruirsi alle missioni del Indie, e della China l'an.° 1704, *penna, acquerello grigio, tracce di matita, Windsor Castle, Royal Library, vol. 176, 910328.*

più architetti operanti, da un lato garantivano ai giovani di studio l'opportunità di portare a compimento il proprio ciclo formativo all'interno dell'Istituzione di San Luca, della quale avevano occasione di divenire accademici di merito e dunque professori, tanto da fondare in alcuni casi "una scuola"[7], come avvenne per il nutrito "circolo" di Fontana; da un altro, fornivano a quegli stessi collaboratori e allievi una formazione solida e completa e competenze tali da elevare considerevolmente la qualità del loro lavoro una volta rientrati in studio e sui cantieri. La rigorosa organizzazione gerarchica impartita da Carlo Fontana al suo studio[8] – una struttura apicale al cui vertice sedeva egli stesso, coadiuvato dai suoi più stretti familiari, collaboratori e aiuti – trova riscontro nell'organizzazione impressa all'Accademia. Come ha documentato efficacemente Giuseppe Bonaccorso[9], nell'atelier di Fontana si studiavano i monumenti antichi, esplicativi delle "regole"; si copiavano i rilievi e i disegni conservati in studio; si consultavano i manuali pratici, utili all'esercizio della professione; quindi si passava alla progettazione vera e propria, riservando particolare attenzione agli aspetti distributivi – *dispositio*, *distributio*, *utilitas*. Non a caso Franco Borsi parla di «mirabile architettura dell'utile»[10] in riferimento a quelle opere di Fontana in cui tali aspetti emergono con maggiore evidenza. Si guardino l'Arsenale di Civitavecchia o la Casa di Correzione e l'Ospizio di San Michele a Ripa Grande a Roma, da più parti ritenute le opere più riuscite del maestro. «L'edificio della casa di correzione, nella sua scarna configurazione, determinata da un'attenta analisi delle funzioni, è il capolavoro del Fontana»[11]. Proprio il rapporto con il cantiere diviene il tema nodale del processo di definizione del progetto di architettura. Con Carlo Fontana si avverte sempre più cogente la consapevolezza di dover rendere più immediato il passaggio tra mondo della formazione e mondo del lavoro, anche attraverso la redazione di testi specialistici volti alla definizione di norme e regole tecnico-pratiche. La poderosa attività editoriale[12] intrapresa da Fontana, caratterizzata da un numero significativo di scritti, pareri e perizie, segna una svolta importante nella dinamica del processo dell'architettura, soprattutto se la si colloca nella temperie culturale del tempo cogliendo l'innegabile attualità di posizioni che sarebbero giunte a maturazione soltanto diversi anni dopo quando, con la separazione ufficiale tra il ruolo dell'architetto e quello dell'ingegnere, si sancirà la definitiva scissione tra Accademie d'arte e Scuole d'ingegneria. Se si considera che durante il Seicento si assistette in generale a una scarsa fioritura di trattati sulla cultura e sulla figurazione architettonica, il contributo di Carlo Fontana al dibattito sull'architettura e su suoi modi costruttivi diviene ancor più importante e rivelatore. Sia che si guardi al numero e alla qualità dei collaboratori e allievi, sia che si analizzino i suoi numerosi testi dedicati a questioni di attualità – quali l'*Utilissimo trattato delle acque correnti* o il *Discorso sopra le cause delle inondazioni del Tevere antiche e moderne a danno della città di Roma…*[13] –, Carlo Fontana emerge tra i suoi contemporanei come uno tra i maestri più attenti, in grado di tracciare con rigore di metodo e «senso pratico del mestiere» quale dovesse essere la formazione professionale dell'architetto moderno. Tanto che, «mentre i grandi maestri del Seicento erano morti senza lasciare eredi diretti […] a Carlo Fontana toccò la sorte di educare una vasta schiera di allievi, alcuni dei quali destinati a dar prova di qualità molto superiori alle sue»[14].

Il nutrito elenco di architetti formatisi presso di lui o sui suoi testi include artisti dell'importanza di Alessandro Specchi, Filippo Juvarra, Nicodemus Tessin il giovane, Lukas von Hildebrandt, James Gibbs, Fischer von Erlach, vale a dire alcuni tra i più grandi protagonisti dell'architettura europea tra Sei e Settecento, dimostrando l'autorevolezza e la notorietà raggiunta dal suo studio, vero e proprio crocevia per le giovani generazioni di artisti. Ciò avvenne anche perché Fontana seppe «proiettare la *granduer* berniniana […] in una realtà urbana e territoriale in cui si fanno presenti […] le ragioni delle scienze applicate, le tecniche funzionali, i modelli razionali»[15]. I motivi dell'influenza esercitata da Fontana sui suoi allievi vanno infatti ricercati proprio nel rigore metodologico e nella costante, a volte persino pedante, organizzazione dello studio e del cantiere[16], oltre che nell'aver delineato alcune tipologie architettoniche chiave, adoperabili di volta in volta nel progetto di architettura. Si pensi ai progetti per un Casino di campagna da realizzare in Veneto, pure in parte mutuati dal borrominiano Sant'Ivo alla Sapienza, ma

privati di ogni pulsione barocca, adoperati a fini abitativi secondo un'impostazione "palladiana" dello spazio, una sorta di tipologia dell'abitare suburbano che, sulla scorta delle ville vicentine, viene riformulata per adattarsi persino allo schema a base triangolare[17]. Com'è stato osservato, fu proprio Carlo Fontana a fare da «ponte tra il classicismo che va da Palladio a Bernini, e il neopalladianesimo inglese confermato dalla fortuna che i suoi libri di disegni hanno e dal fatto che vengono acquistati da James Adam per Giorgio III»[18]. Non sorprende pertanto che possa essere stato proprio Carlo Fontana[19] a influenzare il dettato di prima classe del concorso Clementino del 1705, riguardante la progettazione di un *Palazzo reale in villa per tre personaggi*, implicitamente suggerendo la soluzione tripartita proposta dai partecipanti. Dal concorso[20] uscirono vincitori l'allievo, Filippo Juvarra, insignito del primo premio, e il nipote, Carlo Stefano Fontana, affermatosi secondo. La redazione di schemi geometrici semplici, facilmente replicabili; la dimestichezza con la "manualistica"; la definizione di regole e procedure, derivatagli dall'esercizio assiduo della professione; la necessità di riconoscere all'architetto la gestione del cantiere – dal progetto alla direzione dei lavori – fanno di Carlo Fontana un anticipatore di posizioni assunte soltanto più tardi in Francia a partire dalla fine del XVIII secolo quando, Jean-Nicolas Louis Durand[21] prima, Jean Baptiste Rondelet[22] poi, si faranno interpreti e promotori della stesura di Trattati e manuali sempre più incisivi e dettagliati dal punto di vista delle tipologie come delle tecniche architettoniche, portando all'attenzione di tutti questioni non più trascurabili inerenti l'*Art de bâtir* e, con essa, la moderna scienza delle costruzioni. L'impegno profuso da Fontana nella definizione di un metodo di apprendimento è testimoniato anche dalla redazione dei numerosi album di disegni nei quali sono documentati le idee e i progetti redatti o in via di realizzazione in quegli anni presso il suo studio, ivi incluse alcune tavole approntate a corredo dei suoi testi, raffigurate con un rigore filologico teso a documentare ogni singola fase del progetto, dall'idea iniziale al suo compiersi attraverso ripensamenti e correzioni. Se si osservano i disegni relativi al copioso fondo custodito a Windsor Castle, pubblicati da Braham e Hager[23], non si può non soffermarsi sulla loro qualità grafica, ben diversa dalla ricchezza e dall'eleganza formale degli schizzi e dei progetti juvarriani, al cui confronto quelli di Fontana e del suo *entourages*[24] spiccano per l'estrema semplificazione linguistica, oltre che per la marcata riduzione bidimensionale. Piante, prospetti e sezioni, alcuni dei quali raffigurati su fogli incorniciati, si accompagnano a brevi leggende esplicative concedendo poco spazio alle interpretazioni. Si guardino la sequenza[25] quasi "fotografica" delle tavole dedicate al progetto per la Tomba della Regina Cristina di Svezia, del 1696-1702, o quelle relative alla decorazione dei piloni della Basilica di San Pietro in Vaticano, dove le minime variazioni progettuali sono presentate in successione, alcune raffigurate mediante l'uso della prospettiva centrale, altre con la tecnica del chiaroscuro e delle ombre. Che siano tutte di sua mano o in parte riprodotte da suoi allievi, ciò che importa rilevare è ancora una volta *il metodo* approntato da Fontana finalizzato ad avviare un processo di costruzione del progetto e del disegno del progetto sempre più accurato e scientifico, poco o nulla basato sulle coordinate "variabili" dello schizzo, ma studiato e pensato per essere in ogni fase "misurato" e geometrico. Tale "asciuttezza" di linguaggio appare ancor più evidente nelle piante, semplificate al punto da assumere l'immediatezza di schemi geometrici facilmente comprensibili e realizzabili; o nei prospetti – si pensi ancora alle facciate della Casa minorile di San Michele a Ripa – i cui ornati delle finestre, "scarnificati" e semplificati, appaiono sorprendentemente moderni incastonati nel blocco stereometrico dell'edificio composto dei filari delle aperture. Una soluzione certo debitrice anche nei confronti del borrominiano Collegio di Propaganda Fide dove, lungo il prospetto su via Capo le Case[26], il disegno delle aperture, ottenuto per analoga "sottrazione" di ornati, determina la limpidezza formale dello spartito murario[27] (figg. 1-2). Interessato più al «processo razionale di costruzione dell'architettura che al suo esito finale»[28], Carlo Fontana descrive le diverse fasi di elaborazione del progetto dall'esaminare «"l'invenzione" […] avvalendosi dell'"ispezione visuale", dell'esperienza, della storia, della scienza delle costruzioni»[29], al conformarla alle «"regole dell'Architettura"»[30], sottoponendola «alla verifica del disegno»[31], per trasformarla solo poi in «progetto di architettura»[32]. Il valore esemplificativo e didattico degli album di disegni adoperati come materiale di consultazione e come repertori di forme da cui trarre idee, è testimoniato anche dalla consuetudine di esporre in studio progetti e disegni in una formula da laboratorio permanente dove era sempre possibile lavorare avendo sotto gli occhi le esperienze pregresse e quelle in corso, favorendo raffronti e sperimentazioni. Il percorso formativo avviato in studio si completava nelle aule accademiche in occasione delle prove concorsuali articolate in tre differenti classi, corrispondenti a tre diverse scale di intervento relative a un tema di rilievo – 3ª classe; al progetto di un singolo manufatto architettonico – 2ª classe; a un progetto a scala urbana – 1ª classe, quest'ultima introdotta proprio da Carlo Fontana a partire dal 1694. Tali prove, inizialmente dedicate al disegno del nudo, furono infatti estese ai corsi di pittura, scultura e architettura con cadenza annuale e con la differenza che a vagliare gli elaborati e designare i vincitori non furono più i rispettivi docenti, ma gli accademici di merito che avevano il compito di premiare i vincitori con una medaglia d'oro. I disegni premiati venivano esposti in Campidoglio durante le celebrazioni ufficiali. Quanto ai corsi, si andava dalle lezioni di architettura teorica e pratica, elementare e di ornato, alle lezioni di prospettiva, di anatomia; nel 1675 venne inaugurato il corso di ingegneria militare; ad essi si affiancavano l'insegnamento della matematica, della geometria – ritenuta da Fontana un «vero e proprio requisito professionale»[33], l'esercizio assiduo del disegno. Proprio il disegno costituisce il punto di maggiore interesse nella formazione professionale imperniata sulla continuità tra studio e Accademia. Se in studio ci si preparava prevalentemente alla "professione" e alla "pratica" di cantiere privilegiando aspetti inerenti l'uso del disegno tecnico-geometrico, la trasformazione del disegno in progetto esecutivo, il disegno inteso come linguaggio per comunicare tra architetti e maestranze, la costruzione di modelli, la conoscenza dei materiali e delle



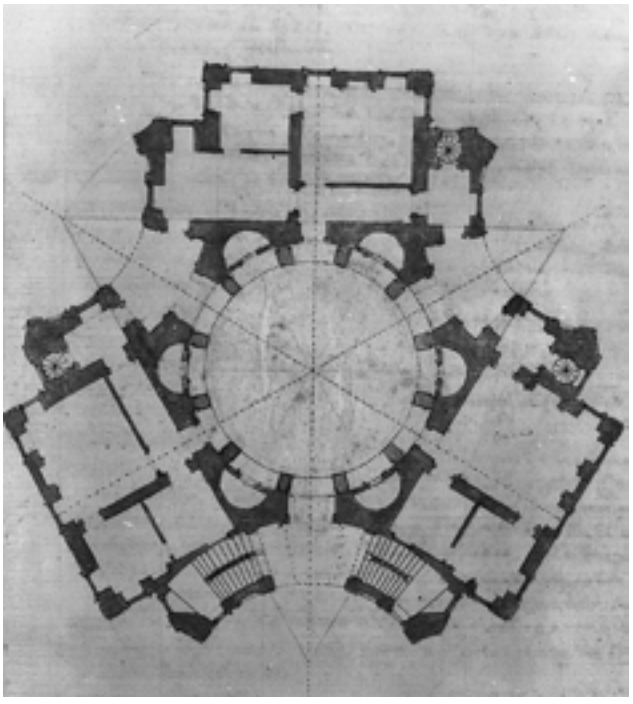


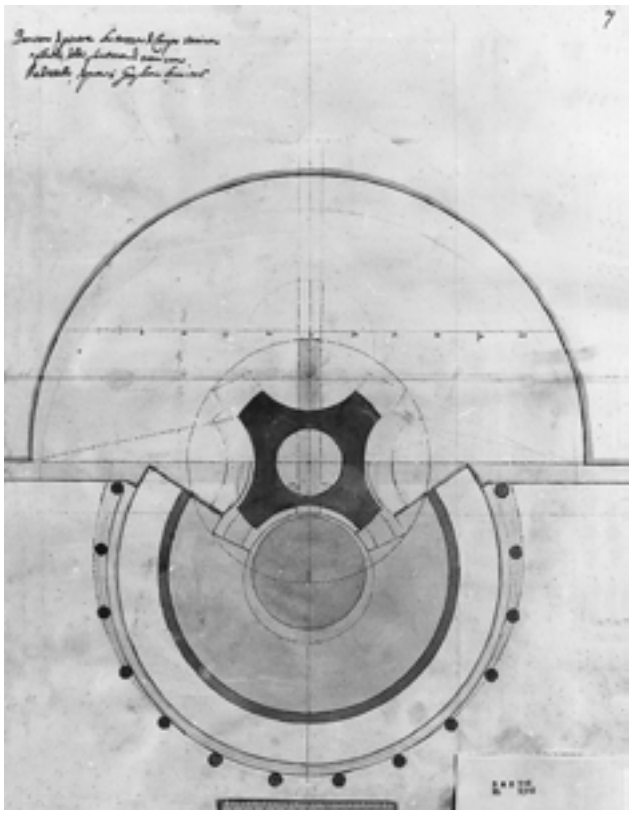
Da sinistra: 3. *C. Fontana, Pianta pian terreno di un progetto per un Casino nel Veneto, con annotazioni, 1689, primo progetto, penna, acquerello grigio, tracce di matita, Windsor Castle, Royal Library, vol. 176, 909711.* 4. *F. Juvarra,* Pianta del pian Terreno e piano nobile del regio Palazzo in Villa con suo prospetto e spaccato geometrico, *primo premio, prima classe, Concorso Clementino 1705, penna, inchiostro nero su tracce a matita, acquerello grigio e seppia, inv. 141, Roma, Accademia Nazionale di San Luca.*

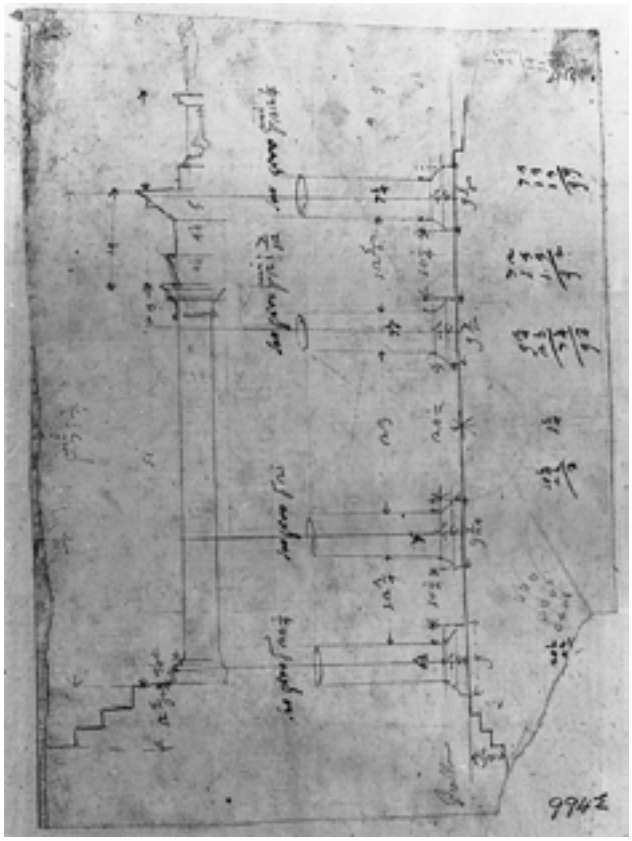
tecniche; il disegno impartito in Accademia attraverso le lezioni teoriche e pratiche e le prove concorsuali mirava ad affrontare aspetti diversi, ma complementari, del progetto di architettura, dal rilievo "conoscitivo", al ridisegno, alla riscrittura degli ordini classici, per arrivare alla stesura della soluzione finale, "verificata" geometricamente. Inoltre, con la riforma degli Statuti del 1675 venne ribadita la funzione formativa dell'Istituzione di San Luca e, tra le novità più importanti segnalate da Hager, fu deciso di collezionare e mettere a disposizione degli allievi i disegni e le opere prodotte durante l'iter accademico[34], avviando quel processo virtuoso di catalogazione e archiviazione di progetti, disegni, doni accademici e materiali didattici confluiti nei preziosi fondi ancora oggi custoditi nell'archivio dell'Accademia. Al principe e al viceprincipe era affidato, tra gli altri, il compito di stabilire i temi dei concorsi, tanto che l'influenza che i Fontana esercitarono in Accademia può rintracciarsi nella natura dei soggetti assegnati in occasione delle prove di architettura, oltre che nelle soluzioni premiate. Se si scorrono i temi banditi nelle prove accademiche a partire dal primo concorso di architettura svoltosi nel 1677, o ancor più quelli banditi in occasione delle prove Clementine, istituite da papa Clemente XI Albani a partire dal 1702, e fino a tutto il primo trentennio del Settecento, si può notare l'incidenza di progetti e soluzioni "d'influenza" fontaniana. Dal tema del *Grande Palazzo* del 1696, estensione urbana del tema del 1681 per un *Palazzo*, riferibile al progetto di ristrutturazione del Palazzo Chigi ai Santi Apostoli[35] (1664-1667) condotto da Carlo Fontana in collaborazione col Bernini; al tema di terza classe del 1702 per il *Rilievo di una nicchia in San Giovanni in Laterano*, oggetto di due disegni conservati a Windsor Castle e datati al 1703 quando Carlo Fontana prese parte alla Commissione nominata per la sistemazione delle statue degli Apostoli nei tabernacoli realizzati da Borromini lungo la navata della chiesa[36]; al tema di prima classe del concorso Clementino del 1704 per una *Pubblica curia con i sui annessi*, ispirato al progetto di Carlo Fontana per la Curia Innocenziana del 1694-1695. Il tema di prima classe del concorso Clementino del 1705 per un *Palazzo reale in villa per tre personaggi*, come anticipato, si ispirava ai già citati progetti di Carlo per un Casino di caccia in Veneto nelle due versioni: con cortile esagonale (fig. 3), puntualmente ripreso da Juvarra nel progetto risultato vincente (fig. 4), e con cortile circolare (fig. 5), "citato" da Carlo Stefano Fontana (fig. 6) che ne replicò l'impianto generale anche nel progetto per una chiesa a pianta triangolare con campanili donato all'Accademia nel 1721. Collegato al tema di prima classe del 1707 per una *Villa principesca su di un isola nel lago*, vinto da Filippo Vasconi, è il progetto di Fontana per il Palazzo Borromeo[37] sull'Isola Bella nel Lago Maggiore, del 1686-1688, raffigurato anche da Fischer von Erlach nel suo singolarissimo trattato *Entwurf einer Historischen Architektur* dato alle stampe a Vienna nel 1721. A questi temi si aggiungano quelli inerenti la città, in via di discussione dentro e fuori l'Istituzione di San Luca, affrontati anche da Carlo Fontana durante la sua intensa attività progettuale che si riflettono, spesso condizionandoli, nei dettati dei bandi concorsuali promulgati in Accademia. Così il concorso di seconda classe del 1705 per il completamento della *Facciata di San Giovanni in Laterano* che, voluto da papa Clemente XI, interrogava partecipanti e docenti su un tema di cogente attualità cui Fontana stesso lavorava da tempo, come documenta il progetto conservato nella

Gibb's Collection dell'Ashmolean Museum di Oxford in copia anonima[38], datato al 1696. Il tema sarebbe poi confluito nel concorso pubblico del 1732 vinto dal fiorentino Alessandro Galilei[39], erede diretto di quel recupero su basi nuove della tradizione cinquecentesca avviato proprio da Carlo Fontana sul finire del Seicento, oltre che della medesima attenzione prestata alla redazione di testi "manualistici" finalizzati all'apprendimento della professione di architetto[40]. Così ancora il bando di seconda classe del 1706 per una *Pubblica Fonte*, riferito alla mostra dell'acqua Vergine a Trevi[41], oggetto di diverse soluzioni approntate da Fontana in quello stesso anno e conservate a Windsor Castle; più "sculture" che architetture, i suoi progetti si attestavano sul modello della "fonte isolata"[42] differendo sensibilmente dalle proposte presentate dai partecipanti alla gara accademica (figg. 7-8). Ciononostante, essi documentano l'attenzione prestata da Fontana alle prove di architettura ritenute a giusta ragione momenti cruciali di un dibattito culturale e artistico stimolante e produttivo. Tra i temi assegnati in occasione delle prove Clementine, anche il progetto per la *Nuova sagrestia vaticana*, bandito per la prima classe del 1711, venne puntualmente affrontato da Fontana in un sommario schizzo conservato a Windsor Castle datato al 1693-1706; com'è noto, il tema divenne oggetto del concorso di modelli[43] vinto nel 1715 da Filippo Juvarra. Accanto alle questioni tematiche, è il "modo" di raffigurare gli elaborati ad assumere particolare rilevanza. Allo scopo di codificare un «linguaggio […] suscettibile di standardizzazione e trasmissibilità»[44], Carlo Fontana considerò le proiezioni ortogonali quale mezzo privilegiato di rappresentazione dei progetti: piante, prospetti e sezioni documentando con sufficiente chiarezza il progetto di architettura[45]. Con l'"istituzionalizzarsi" dei concorsi Clementini si assistette al delinearsi di un vero e proprio metodo unanimemente riconosciuto e applicato: «dalle gare pubbliche […] [nacque] il genere delle "rappresentazioni in occasione dei concorsi"»[46] che occupa campi e settori applicativi "contigui" a quelli occupati dal disegno professionale vero e proprio, entrambi direttamente influenzati dall'impostazione razionale e misurata messa a punto proprio da Carlo Fontana in studio e in Accademia. Quanto ai testi classici adoperati nelle aule accademiche, la *Regola delli cinque ordini d'Architettura* di Jacopo Barozzi da Vignola e i *Trattati* di Serlio, Palladio e Scamozzi costituivano i "libri di testo" più accreditati, assieme agli scritti fondanti di Vitruvio e Leon Battista Alberti, espressamente citati e chiamati in causa da Carlo Fontana nel *Tempio Vaticano e sua origine* quando, nell'analizzare l'operato del Bernini nel colonnato, aveva studiato in dettaglio le proporzioni e la "Regola" applicate dal maestro (fig. 9). Tra gli insegnamenti teorici impartiti in Accademia, un posto importante era infatti riservato agli ordini architettonici le cui tavole documentano l'attenzione rivolta dai docenti alla grammatica dell'architettura classica. Sono proprio gli ordini architettonici[47] raffigurati da Francesco Fontana per le lezioni di architettura tenute tra il maggio e il giugno del 1694 a rivelare con chiarezza la natura delle fonti prescelte: *l'Ordine ionico antico* essendo tratto dalle tavole della *Regola delli cinque ordini d'Architettura* del Vignola e *l'Ordine ionico moderno* provenendo dal

In basso, da sinistra: 5. *C. Fontana, Progetto per un Casino nel Veneto, 1689, progetto definitivo, piano terreno con scale, penna e inchiostro marrone, acquerello grigio, tracce di matita, Windsor Castle, Royal Library, vol. 176, 909707, [Braham e Hager, Figura 237].* 6. *C.S. Fontana, progetto per un Palazzo reale in villa, secondo premio, prima classe, Concorso Clementino 1705, planimetria, penna, inchiostro marrone e acquerello, inv. 143, Roma, Accademia Nazionale di San Luca.*





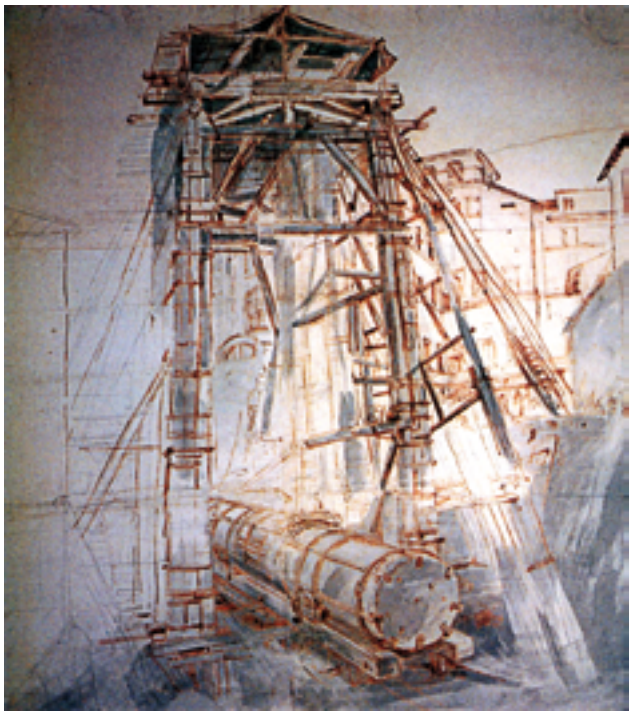


Sopra: 7. *C. Fontana,* Pensiero di ponere la tazza di Campo Vaccino a fronte della fontana di trevi con Piedestallo, sopra è Guglia l'anno 1706, *idee per la fontana di Trevi, pianta, penna, acquerello colorato, tracce di matita, Windsor Castle, Royal Library, vol. 176, 909318, [Braham e Hager, Figura 425].* A destra, dall'alto: 8. *G. Ciolli,* Progetto di una Pubblica Fonte*, secondo premio, seconda classe, Concorso Clementino 1706, pianta, penna e acquerello, inv. 158, Roma, Accademia Nazionale di San Luca.* 9. *C. Fontana, Studi del colonnato di San Pietro per* Il Tempio Vaticano*, 1680-1694, penna, tracce di matita, Windsor Castle, Royal Library, 909942.*

Palazzo dei Conservatori in Campidoglio, vero e proprio modello di riferimento progettuale indicato da Carlo Fontana ai suoi allievi, oltre che tema di rilievo assegnato per la terza classe concorsuale di quell'anno.

"Regola" e proporzioni

Seguendo una modalità operativa tipica del Bernini che amava «uscir talvolta dalle regole, senza però giammai violarle»[48], anche Carlo Fontana nel *Tempio Vaticano e sua origine*, pur soffermandosi diffusamente sull'importanza della "Regola" applicata agli ordini classici, aveva sottolineato come, nel colonnato vaticano, il maestro avesse «derogato all'uso canonico degli ordini, combinando insieme toscano, dorico e ionico»[49], giustificando il fatto che «pur maggiorando il diametro delle colonne disposte lungo la fila più esterna della raggiera che costituisce l'esedra, non ne avesse accresciuta proporzionalmente anche l'altezza, "come richiedono le loro solite distribuzioni"»[50]. Distinguendo tra "Regole degli Antichi" e "Regole dei Moderni" e ponendo l'accento sull'opportunità di considerare "preferibili" le proprie rispetto alle "Regole comuni" «in uso per consolidata consuetudine (o "prattica")»[51], Fontana si era posto in continuità con quella *Querelle des Anciens et des Modernes* che, scoppiata in Francia nel 1672 in seno all'Académie Royale d'Architecture, aveva orientato il dibattito artistico verso una visone più moderna e dinamica del codice classico, interrogandosi sul senso delle proporzioni e sulla bellezza. Vi sono nelle proporzioni architettoniche dei "rapporti necessari" che sono anche "rapporti estetici"? come sostenuto dal matematico Blondel e dalla maggioranza degli accademici o, come affermato dal fisico e naturalista Claude Perrault, bisogna distinguere tra due tipi di bellezze, uno fondato su «delle ragioni convincenti, aventi valore universale»[52] (a cui apparterrebbero la bellezza della materia e dell'esecuzione) e l'altro che non dipende che dalla «prevenzione»[53] ed è dunque prodotto dalla moda (come la bellezza delle proporzioni)? La conclusione cui giunse Perrault è ben sintetizzata nelle sue parole: «Si accusa chiunque non segua la […] maniera [degli antichi]



10. *G. van Wittel,* Rinvenimento della Colonna Antonina*, 1705, matita, penna, inchiostro grigio, acquerello grigio su diversi fogli, Disegni vanvitelliani, Reggia di Caserta, inv. 1628.*

di cadere nella licenza, ma non ci sono più inconvenienti a chiudere la porta alle belle invenzioni […]? Se questa legge avesse avuto corso, l'architettura non sarebbe mai arrivata al punto dove l'hanno posta le invenzioni degli antichi che ai loro tempi sono state nuove»[54]. Come François Blondel nel suo *Cours d'architecture* (1675-1683) anche Fontana intese «insegnare pubblicamente le regole dell'architettura desumendole dalla dottrina dei più grandi maestri e dagli esempi più belli dell'antichità»[55], ma, al pari del Perrault dell'*Ordennance…*[56] (1683), egli interpretò gli ordini dell'antichità come «sistemi linguistici […] convenzionali e modificabili»[57], il rimando alle "Regole" degli Antichi non impedendo al Fontana, come a Perrault prima di lui o a Piranesi e Vanvitelli dopo di lui, una certa "indipendenza" nella composizione delle parti, «indizio di una libertà metodologica scandita dall'esigenza di un approccio personalizzato allo studio delle fonti, vivificato dall'esperienza attiva dei cantieri»[58]. La sua volontà di semplificare le regole era ancora una volta tesa a fornire «una sintesi empirica e personale a uso della professione di architetti»[59] di quanto desunto dai Trattati e dall'esperienza diretta della storia, attraverso il rilievo e la conoscenza degli edifici antichi e moderni, vivificati dall'esercizio assiduo della professione (fig. 10). Proprio le architetture degli antichi mostravano esempi illustri di «mescolanze tra gli ordini»[60] e «contaminazioni tra i generi»[61] – si pensi al caso emblematico del Colosseo – offrendosi quali formidabili opportunità concesse ai Moderni di interpretarne "la Regola" in ragione delle diverse necessità. Di qui l'atteggiamento pratico del Fontana e la sua attitudine a fornire un'interpretazione "razionale" del codice classico. Alla luce di ciò, la raccolta di disegni e testi funzionali alla creazione di una ideale "biblioteca dell'architetto", da approntare in studio e in Accademia; la riorganizzazione dei concorsi, grazie ai quali avviare una verifica sistematica dei temi affrontati o in via di discussione, attuando un approccio graduale al progetto, dal rilievo al contesto urbano; l'uso del disegno geometrico come metodo scientifico di rappresentazione e di progetto; l'acquisizione consolidata delle conoscenze e l'approntamento di veri e propri "repertori" di forme e disegni da adoperare all'occorrenza, che prepara all'idea tutta settecentesca delle infinite possibilità di applicazione dei modelli e a testi e manuali "enciclopedici"; il riferimento ai modelli cinquecenteschi recuperati dalla tradizione, da Bramante a Palladio, ma "perfezionabili" dall'Autore, sono tutti elementi che concorrono a fare di Carlo Fontana un profondo innovatore della figura professionale dell'architetto, oltre che un *pre-illuminista*. A ciò si aggiungano le diverse pubblicazioni pensate e impostate per favorire e divulgare il «senso pratico del mestiere», accogliendo il tema della "costruzione dell'architettura" tra le pagine della più esclusiva ed elitaria "trattatistica per l'architettura". L'impegno profuso da Carlo Fontana nella riorganizzazione razionale del sapere «ai fini di una sua più efficiente trasmissibilità»[62] può riassumersi nel ritratto del "perfetto architetto" tracciato da Leon Battista Alberti alla metà del Quattrocento quando, nel *De re aedificatoria*, aveva affermato: «architetto chiamerò colui che, con *metodo* sicuro e perfetto, sappia progettare razionalmente e realizzare praticamente»[63].

Note

La citazione nel titolo del saggio è tratta da C. Fontana, Utilissimo trattato delle Acque Correnti*, Roma 1696, ed. a cura di H. Hager, Milano 1998, Libro III, Proemio, p. 178.*

1 Della vasta bibliografia su Carlo Fontana si segnalano: A. Braham-H. Hager, *Carlo Fontana. The Drawings at Windsor Castle*, London 1977; B. Contardi, *Carlo Fontana*, in *In Urbe Architectus. Modelli, disegni, misure. La professione dell'architetto, Roma 1680-1750*, catalogo della mostra (Roma, 1991-1992), a cura di B. Contardi e G. Curcio, Roma 1991, pp. 368-372; P. Portoghesi, *Roma Barocca*, Roma 2011 con bibliografia aggiornata, ma l'edizione da cui si citerà sempre è Roma-Bari 1995; H. Hager, *Carlo Fontana*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Seicento*, a cura di A. Scotti Tosini, 2 voll., Milano 2003, I, pp. 238- 261; *Studi sui Fontana. Una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco*, a cura di M. Fagiolo e G. Bonaccorso, Roma 2008.

2 C. Fontana, *Templum Vaticanum et ipsius origo*, Roma 1694, Libro I, cap. II Proemiale, cit. in *Il Tempio Vaticano 1694 Carlo Fontana*, a cura di G. Curcio, Milano 2003, pp. LVI- LVII.

3 Cfr. *Vita del Cavaliere Don Filippo Iuvara*, pubblicata da A. Rossi, 1874, cit. in A. Griseri, *Libro di più pensieri d'architettura di Filippo Juvarra*, Milano 1998, p. 27.

4 *Ibidem*.

5 Cfr. Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, *Regolamenti degli studi*, Miscellanea Concorsi sec. XVII, ms. 45, c. 17.

6 Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, vol. 45, c. 16v, del 19 maggio 1675.

7 Cfr. Portoghesi, *Roma Barocca*, cit., pp. 423-439; H. Hager, *Carlo Fontana: Pupil, Partner, Principal, Preceptor*, in *The Artist's Workshop*, atti del convegno (Washington, 1989), a cura di P.M. Lukehart, «Studies in the History of Art», 38, 1993, pp. 123-155.

8 Cfr. G. Bonaccorso, *Lo studio e la scuola di Carlo Fontana,* tesi di dottorato in Storia dell'Architettura e della Città, Iuav, VIII

ciclo, Tutor M. Tafuri e A. Bedon, Venezia 1997; cfr. Id., *L'attualità della bottega di Carlo Fontana*, in questo volume.

9 Cfr. *Ibidem*.

10 F. Borsi, *Bernini architetto*, Milano 1980, p. 273. Cfr., inoltre, il saggio di M. Fagiolo in questo volume.

11 P. Portoghesi, *Roma Barocca*, cit., p. 333.

12 Cfr H. Hager, *Le opere letterarie di Carlo Fontana come autorappresentazione*, in *In Urbe Architectus*, cit., pp. 155-203.

13 C. Fontana, *Il discorso sopra le cause dell'inondazione del Tevere antiche e moderne à danno della città di Roma…*, Roma 1694.

14 Portoghesi, *Roma Barocca*, cit., p. 423.

15 Borsi, *Bernini architetto*, cit., p.273. Cfr., inoltre, H. Hager, *Carlo Fontana e i suoi allievi: il caso di Johann Bernhard Fischer von Erlach*, in *Studi sui Fontana*, cit., pp. 237-256.

16 Cfr. N. Marconi, *Edificando Roma barocca: macchine, apparati, cantieri e maestranze tra XVI e XVIII secolo*, Città di Castello 2004; G. Bonaccorso, *Carlo Fontana e la didattica tecnica: regole e consigli per gli «apprendisti» negli scritti di architettura*, in *«Architetto sia l'ingegniero che discorre» ingegneri, architetti e proti nell'età della repubblica*, a cura di G. Mazzi e S. Zaggia, Venezia 2004, pp. 105-124.

17 Cfr. L. Finocchi Ghersi, *Carlo Fontana e i Grimani, il palazzo di Roma e un progetto di villa in Veneto*, «Arte Veneta», 48, 1996, I, pp. 117-127; Id. *Carlo Fontana e Palladio: il progetto per «un casino in Venezia»*, in questo volume.

18 Borsi, *Bernini architetto*, cit., p. 273.

19 Cfr. S. Scott Munshower, *Filippo Juvarra's spatial concepts and italian stage design: the consumation of a Renaissance discovery*, Thesis in Art History, The Pennsylvania State University, 1995; T. Manfredi, *Filippo Juvarra. Gli anni giovanili*, Roma 2012, pp. 111-124.

20 Cfr. *Architectural Fantasy and Reality. Drawings from the Accademia di San Luca in Rome. Concorsi Clementini 1700-1750*, a cura di H. Hager e S. Scott Munshower, University Park, 1981; H. Hager, *Le Accademie di Architettura*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Settecento*, a cura di G. Curcio e E. Kieven, 2 voll, Milano 2000, I, pp. 20-49; R.M. Giusto, *Architettura tra Tardobarocco e Neoclassicismo. Il ruolo dell'Accademia di San Luca nel Settecento*, Napoli 2003, pp. 152-155.

21 Cfr. J.-N.L. Durand, *Précis des leçon d'Architecture donnée à l'Ecole Polytechnique*, 2 Voll., Paris, 1802-1805.

22 Cfr. J.B. Rondelet, *Traité theorique et pratique de l'Art de Bâtir*, 7 Voll., Paris, 1802-1817.

23 Cfr. Braham-Hager, *Carlo Fontana*, cit.

24 Su questi temi cfr. E. Kieven, *Il disegno architettonico come metodo di comunicazione tra committente e architetto*, in *In Urbe Architectus*, cit., pp. 76-77; Ead., *Il disegno di architettura a Roma*, in *Giuseppe Piermarini tra barocco e neoclassico Roma Napoli Caserta Foligno*, a cura di M. Fagiolo e M. Tabarrini, Perugia 2010, pp. 113-125. Cfr., inoltre, E. Kieven, *Sulla grafica di Carlo Fontana*, in questo volume.

25 Cfr. Braham-Hager, *Carlo Fontana*, cit, p. 21.

26 Cfr. Paolo Portoghesi in questo volume; cfr. 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. Debenedetti, Roma 1999, p. 33; cfr. Braham-Hager, *Carlo Fontana*, cit., p. 175.

27 Portoghesi lo riferisce a «un ricordo della facciata sul chiostro del convento di S. Carlino», in Id., *Roma Barocca*, cit., p. 333.

28 G. Curcio, *La misura nella "Fabbriche Magnifiche"Carlo Fontana, Alberti, Bernini*, in *Il Tempio Vaticano*, cit., p. XLVIII.

29 Ivi, p. LVII.

30 *Ibidem.*

31 *Ibidem.*

32 *Ibidem.*

33 F. Camerata, *Il "disegno tecnico"*, in *Il Tempio Vaticano*, cit., p. CIV.

34 Cfr. H. Hager, *Le Accademie di Architettura*, in *Storia dell'Architettura italiana. Il Settecento*, cit., I, p. 22.

35 A questo periodo risalgono i progetti per Palazzo Liechtenstein a Landskron in Boemia (1696) e quello per Palazzo Sternberg a Praga (1696-1700).

36 Cfr. H. Hager, *Carlo Fontana*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Seicento*, cit., p. 256.

37 Cfr. G. Bonaccorso, *Dalla realizzazione al modello didattico: la sequela dei progetti per Palazzo Borromeo all'Isola Bella da Carlo Fontana a Filippo Juvarra*, in *Filippo Juvarra 1678-1736, architetto dei Savoia, architetto in Europa*, atti del convegno (Torino, 2011), II, Roma 2014.

38 Cfr. *In Urbe Architectus*, cit., pp. 88, p. 90.

39 Cfr. R.M. Giusto, *Alessandro Galilei. Il Trattato di architettura*, Roma 2010.

40 Cfr. E. Debenedetti, *Introduzione*, in *Borrominismi*, cit., p. 5.

41 Sui progetti per Trevi cfr. J.A. Pinto, *The Trevi Fountain*, New Haven, Yale University Press, 1986; Id., *The Trevi fountain. Unexecuted projects from the Pontificate of Clemente XI*, in *Projects and Monuments in the Period of Roman Baroque*, a cura di H. Hager e S. Scott Munshower, «Papers in Art History from The Pennsylvania State University», 1, University Park 1984, pp. 101-127.

42 Cfr. Braham-Hager, *Carlo Fontana*, cit., pp. 162-167.

43 Cfr. H. Hager, *Filippo Juvarra e il concorso dei modelli del 1715 bandito da Clemente XI per la nuova Sagrestia di San Pietro*, Roma 1970.

44 A. Scotti Tosini, *Introduzione*, in *Storia dell'Architettura italiana. Il Seicento*, cit., I, p. 10.

45 G. Curcio, *La misura nella "Fabbriche Magnifiche"*, cit., p. LXXII.

46 P. Marconi, *Introduzione*, in P. Marconi-A. Cipriani,-E. Valeriani, *I disegni di architettura dell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca*, 2 voll., Roma 1974, I, p. XIV.

47 Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Archivio Storico, *Disegni didattici*, cart.11.

48 D. Bernini, *Vita del Cavalier Gio. Lorenzo Bernino. Descritta da Domenico Bernino suo figlio*, Roma 1713, p. 32, cit. in Borsi, *Bernini architetto*, cit., p. 253.

49 G. Curcio, *La misura nella "Fabbriche Magnifiche"*, cit., p. LIX.

50 *Ibidem*.

51 A. Bruschi, *Le "regole" praticate dagli antichi e dai moderni*, in *Templum Vaticanum*, cit., p. LXXX.

52 L. Hautecoeur, *Historie de l'architecture classique en France*, Tome I, Paris 1950, pp. 487-490, ora in, *Storia dell'architettura. Antologia critica*, a cura di L. Patetta, (trad. it. di A. Pracchi), Milano 1975[1], pp. 178-179.

53 *Ibidem*.

54 Ivi, p. 179.

55 F. Blondel, *Cours d'architecture enseigné dans l'Académie royale d'architecture*, Paris, Aubouin & Clousier, 1675-1683, cit. in Bruschi, *Le "regole" praticate dagli antichi*, cit., p. XCV, nota 39. Sulla formazione dell'architetto nel XVII e XVIII secolo cfr. *Histoire de l'Architecte*, a cura di L. Callebat, Paris 1998, e in particolare G. Cantone, *L'architecte à l'époque Baroque*, pp. 87-105; F. Divenuto, *L'Architecte au siècle des lumières*, pp. 129-151.

56 C.L. Perralut, *Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens*, Paris 1683.

57 Bruschi, *Le "regole" praticate dagli antichi*, cit., p. XCV, nota 39.

58 A. Pampalone, *L'Accademia di Luigi Vanvitelli: Disegni inediti*, in *Pathenope's Splendor. Art of the Golden Age in Naples*, a cura di J.C. Porter e S. Scott Munshower, «Papers in Art History form the Pennsylvania State University», 7, University Park, 1993, p. 437.

59 Bruschi, *Le "regole" praticate dagli antichi*, cit., p. LXXXV.

60 *Ibidem*.

61 *Ibidem*.

62 Curcio, *La misura nella "Fabbriche Magnifiche"*, cit., p. LVI.

63 L.B. Alberti, *De re aedificatoria*, Firenze 1485, edizione consultata a cura di P. Portoghesi, (trad. it di G. Orlandi), Milano 1966, pp. 7-8.

Piante e profili geometrici – pensieri e prospettive
Tecnica e immaginazione nei disegni di Fontana e Juvarra

Giuseppe Dardanello

«Fu di naturale allegro, di buona conversazione e molto amico de' divertimenti. Chiunque voleva da lui un disegno n'era servito immantinente, ma se gli dava tempo, difficilmente gliel cavava più dalle mani. Era così veloce nel disegnare e nell'inventare, che trattenendosi spesso con molti amici, e gentiluomini nel caffè del Castello, fattagli qualche richiesta, mettea subito in carta diversi pensieri; e i Disegni talvolta con una cattiva penna eseguiti riuscivano così nobili, e così vaghi, che da più d'uno, e dal Sig. Cavalier Marini, di tal arte molto intendente, tra gli altri ne sono stati formati quadretti co' cristalli per insigne ornamento de' lor Gabinetti»[1]. Facilità e rapidità nell'inventare, improvvisazione e immediatezza: sono le qualità che identificano il disegno di Filippo Juvarra nell'*Elogio* dedicatogli nel 1738 da Scipione Maffei. In quella prima critica messa a fuoco del percorso dell'architetto, le parole del letterato veronese sono rivelatrici dell'affermarsi di una nuova esperienza di ricezione del disegno, non più considerato in ragione delle funzioni progettuali, esecutive o formative della disciplina architettonica, ma in quanto espressione di una creatività dotata di un proprio statuto autonomo, percepita nella simultaneità dell'atto di traduzione del pensiero nell'immagine del disegno. L'accattivante ritratto di Juvarra che, nel caffè del Castello a richiesta di amici e gentiluomini, «mettea subito in carta diversi pensieri», è sintomatico dell'acquisizione di una sensibilità che informerà l'estetica del Settecento riconoscendo nel momento dell'invenzione il valore qualificante dell'espressione artistica. Un fenomeno di gusto che le parole di Maffei registrano anche nel cogliere la reazione di complicità di un pubblico di conoscitori e collezionisti affinato ad apprezzare le intrinseche qualità formali di un'opera d'arte, sollecitato e sedotto dall'evidenza visiva del pensiero che veniva a materializzarsi nell'agilità del tratto delineato sulla carta. A distanza di poco più di un decennio, nel suo *Dictionnaire portatif des beaux-arts*, pubblicato in prima edizione parigina nel 1752, Jacques Lacombe ne formulerà una definizione così calzante da parer cucita addosso ai disegni di Juvarra: «*Pensieri* (primi), detti dagl'Italiani, *Macchia*. Sono questi i leggieri schizzi, ne' quali i Pittori s'abbandonano a tutto il fuoco della loro immaginativa, e contentasi d'alcuni tratti di lapis, o di penna, per accennare le loro intenzioni, l'ordine, ed il carattere, che dar vogliono al loro Disegno. Questi Schizzi, quando sono d'un gran Maestro, sono preziosi per gl'Intendenti, come quelli, che per lo più contengono una franchezza, una libertà, un fuoco, un'arditezza, tocchi spiritosi, finalmente un certo carattere, che non trovasi nei Disegni più finiti»[2]. Nell'attrazione che allora cominciava a farsi strada per le potenzialità immaginative di un disegno libero e deliberatamente non finito si può cogliere lo scarto più rilevante tra le attitudini di Filippo Juvarra e quanto è stato efficacemente tratteggiato in queste giornate da Elisabeth Kieven, sulla perizia tecnica, la sistematicità, il disegnare in pulito, e da Werner Oechslin, sulle capacità organizzative e l'attitudine al fare più che al creare della figura moderna dell'architetto impresario interpretata da Carlo Fontana. Nel segnalare il collezionismo mirato dei 'pensieri' tracciati di getto da Juvarra, «nobili, e così vaghi», da incorniciare e proteggere con cristalli per allestirli alle pareti dei gabinetti di collezionisti intenditori, Maffei chiamava in causa il "cavalier Marini". Figura ancora poco

Dall'alto: 1. *F. Juvarra,* Fantasia architettonica con rovine e chiesa gotica*, 1729. Chatsworth, Devonshire Collection, Volume di disegni dedicato a Lord Burlington, f. 8.* Sotto: 2. *M. Ricci,* Capriccio con rovine e chiesa gotica*, tempera su carta, 1720 circa. Collezione privata.*

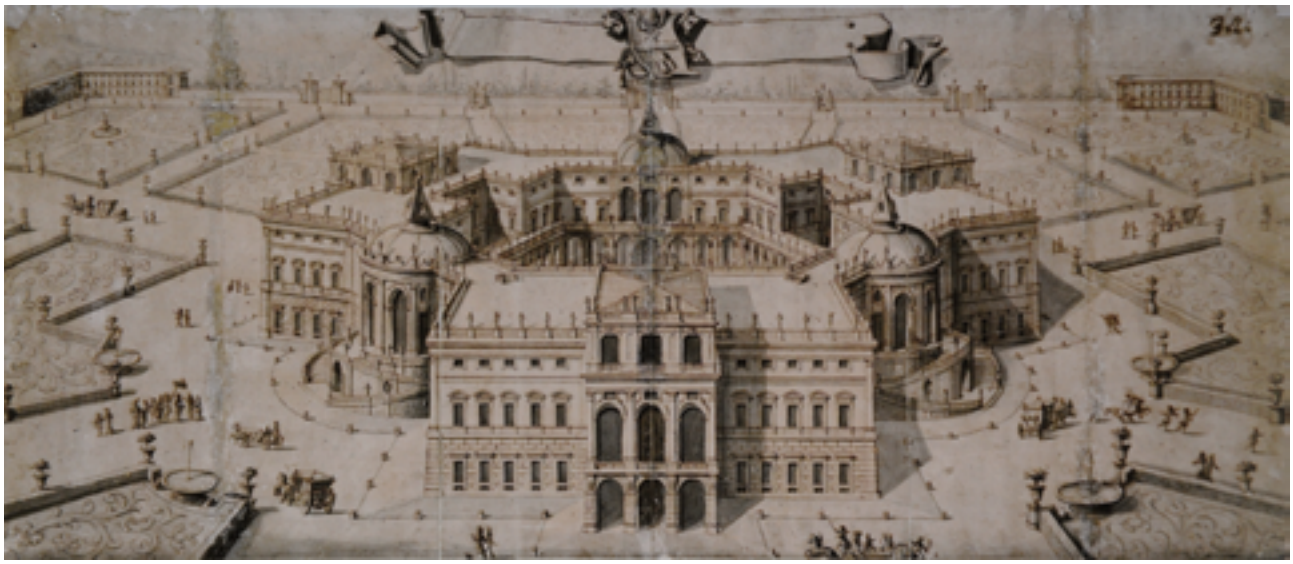
Dall'alto: 3. *F. Juvarra, "Prospettive fatti a 15: Agosto 1704. in Roma". New York, Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, 1969, inv. 69.655, f. 13*. Sotto: 4. *F. Juvarra,* Fantasia architettonica, *1705-1707 circa. Collezione privata (già Collezione Tournon), n. 108.*

nota e da decifrare, l'interprete di quella selezionata fascia del pubblico internazionale che si affidava alle ragioni del gusto va identificato con Cosimo Francesco Marini, marchese di Borgofranco. Dal 1722 referente diplomatico della corte sabauda presso la Repubblica di Venezia, fu colui che verosimilmente mise in contatto don Filippo con Sebastiano Ricci e il suo nipote Marco, aprendo un canale per un rapporto di simpatia e affinità espressiva tra l'architetto e i due pittori veneziani[3]. Negli anni Venti del Settecento, Juvarra e "Marcetto Ricci" – come l'architetto chiama affettuosamente il pittore in calce a un suo disegno per un interno delle residenze reali torinesi[4] – condivideranno infatti una naturale propensione per la veduta ideata e il capriccio di "rottami antichi", come li definiva Ricci in una lettera al collezionista e dilettante fiorentino Francesco Gabburri nel dicembre del 1723[5]. Una sintonia che li accomunava nella ricerca di una verità pittoresca e di una qualità luminosa felicemente apprezzabile nel confronto a distanza tra le fantasie architettoniche dell'album di Chatsworth, destinato da Juvarra a Lord Burlington nel 1730, e i celebri capricci che avevano fatto la fortuna del pittore consentendogli l'inserimento nel giro di una qualificata clientela tra Venezia e l'Inghilterra[6] (figg. 1-2). Nelle risorse del vedutismo e del capriccio, che per entrambi affondavano radici nella scenografia, Juvarra e Ricci trovarono il tramite più efficace per sollecitare il gusto e la sensibilità che andava maturando nei circoli colti dell'aristocrazia britannica animati dallo stesso Richard Boyle, per cui Ricci aveva lavorato già nel 1709 a Burlington House in Picadilly[7]. Quando, nel 1723-24, Juvarra sceglierà di presentare il progetto per il Castello di Rivoli con una serie di spettacolari vedute pittoriche – a tutti gli effetti un primo e straordinario esempio di 'mostra di architettura' allestita nella Camera di Parata dell'appartamento del re che l'architetto andava allora predisponendo – sarà proprio a Marco Ricci che affiderà la veduta destinata a illustrarne il salone. Il pittore veneziano la dipingerà con assoluta e ossequiosa fedeltà alla fuga prospettica e ai particolari del disegno preparatorio del Messinese, esaltando le qualità aeree di quello straordinario e grandioso spazio ornato[8]. Perché partire da una espressione apparentemente marginale per la professionalità di un architetto, come la veduta ideata? Perché le vedute e le fantasie architettoniche, come le si voglia chiamare, sono i punti di partenza e di arrivo entro cui si colloca il talento progettuale e l'attività di architetto di Filippo Juvarra[9]. Vorrei proporre qualche esempio di come la sua personale attitudine all'immaginazione, intimamente connaturata al modo di disegnare, riuscì a entrare in sintonia con le sofisticate modalità di tecnica grafica esercitate nello studio di Carlo Fontana[10], per poi arrivare ad esplorare ulteriori variabili nell'utilizzo progettuale del disegno: da una parte nel favorire la rappresentazione prospettica in tutte le fasi di ideazione e di controllo dell'architettura; dall'altra, per entrare nel merito dei contenuti ornamentali in rapporto con la struttura architettonica in funzione di una sempre più stringente spettacolarizzazione della messa in scena. Se dobbiamo prestare fede alle date iscritte di sua mano su alcuni piccoli fogli nell'agosto del 1704, don Filippo, ormai ventiseienne, sarebbe arrivato per la prima volta a Roma nell'estate di quell'anno, attrezzato di una invidiabile padronanza della rappresentazione prospettica dello spazio in grande[11]. Una dimestichezza esercitata non soltanto a riscontro della realtà fisica di luoghi conosciuti, ma per lo più frutto dell'immaginazione su di una realtà ideata. Non si tratta, come è evidente, di vedute con riferimenti riconoscibili a luoghi esistenti, ma di fantasie architettoniche di suggestione antiquaria, ricondotte in almeno due occasioni a date precise, il 15 agosto e il 27 agosto 1704 (fig. 3). Il Messinese si affacciava sulla scena romana con un'attrezzatura visiva non immediatamente assimilabile alla cultura e alla formazione tradizionale di un architetto, connotata piuttosto da una spiccata valenza visiva e pittorica: si riconosceva e si presentava delineando disinvoltamente vedute ideate con cui poteva dimostrare una invidiabile padronanza della rappresentazione prospettica. Se la mancata conservazione di disegni precedenti il suo arrivo a Roma resta ancora oggi uno degli ostacoli più seri alla configurazione critica delle esperienze di formazione di Juvarra, è proprio alle fantasie architettoniche del 1704

Dall'alto: 5. *F. Juvarra*, Fantasia architettonica, *1705-1707 circa. Collezione privata (già collezione Tournon), f. 57.* Sotto: 6. *F. Juvarra, "Veduta dalla mia finestra quando stavo al Vicolo delli Liutari", 1704-1707 circa. Torino, Biblioteca nazionale universitaria, Riserva 59.4, f. 99r, n. 4.*

che vale attenersi, riconoscendone il valore di testimonianza attendibile del grado di maturità acquisita negli anni giovanili[12]. Le 'vite' dell'artista passano piuttosto sotto silenzio questo genere di produzione grafica orientandone la lettura degli inizi in direzione di una formazione autodidatta da architetto, seguita ad una pratica del disegno nella bottega familiare di argentieri e maturata nella lettura dei trattati. Non pare tuttavia un caso se accanto ai canonici Vitruvio, Palladio, Vignola, nella biografia del fratello Francesco sia ricordata la pubblicazione recente della *Perspectiva pictorum et architectorum* di Andrea Pozzo (1693-1700), un testo che si affida a un approccio visivo, pittorico e pratico, certamente congeniale alla maturazione della peculiare sensibilità visivo-prospettica di Juvarra[13]. È stato constatato come il repertorio di edifici e rovine così credibilmente allestiti in quelle vedute ideate rimanga estraneo a intenzioni di rilievo o di verifica di carattere archeologico sulle vestigia della Roma antica. Si tratta di immagini tipizzate, assorbite per via di frequentazione di libri e soprattutto stampe – colonnati, obelischi e piramidi, templi e moli circolari, urne e monumenti funerari – la cui accorta ricucitura prospettica restituisce quali coinvolgenti spazi evocativi di un passato mitico[14]. Anzi, se è possibile notare un cambiamento nella loro scansione cronologica dai primissimi anni del soggiorno romano, è piuttosto in direzione dell'integrazione, quando non della sostituzione, degli edifici antichizzanti con architetture della Roma moderna (fig. 4). Le vedute ideate, o 'prospettive', così le definisce significativamente lo stesso Juvarra in alcuni fogli, come quello destinato a un suo referente napoletano il 24 febbraio 1706 nella raccolta ex Tournon (T 36)[15], sembrerebbero manifestarsi come un congeniale strumento di approccio alla realtà romana. Non a caso al giovanissimo abate Antonio Ruffo, nipote del cardinale Tommaso, protettore messinese di Juvarra a Roma, era dedicato uno di quei primi disegni datati: *Prospettive Fatti per il Sig. D. Antonio Ruffo a 27 Agosto 1740* [ma 1704] (Madrid 8309r). Le iscrizioni apposte da Juvarra sono inoltre rivelatrici del loro impiego strumentale, non soltanto in quanto tributo di riconoscenza verso la fonte di patronato più stretta al momento del suo arrivo a Roma, ma soprattutto come arma di seduzione: pensiero «per disegni da rigalare», si legge su di una veduta ideata del Metropolitan (MM 63), mentre un'altra, ora all'Albertina, porta iscritta la dedica a uno specifico destinatario – «Per il Sig.re Lorenzo Ottone Primario scultore in Roma, fatto a 6. Sette.bre 1705; in Messina» – ad attestare dei sempre più rilevanti contatti di Juvarra negli ambienti dell'Accademia di San Luca (Albertina 1473). Tale attività di disimpegnata evocazione fantastorica è addirittura registrata per iscritto sul foglio di una fantasia dai tetti di una Roma mitizzata: «Questa è fatta per un suo homo il quale essendo di molta ozosità va giornalmente bazicando or quà or là e mai fa quello che deve fare» (T 57)[16]. Il confronto con l'istantanea della «Veduta della mia finestra quando stavo al Vicolo delli Liutari», tracciata su un foglio del taccuino di schizzi utilizzato tra il luglio del 1707 e i primi mesi del 1709 (BNT, Ris. 59.4, f. 99/r 4), vuole suggerire un secondo aspetto della propensione al vedere dell'occhio di Juvarra: la mobilità tra immaginazione e registrazione visiva del reale. Le medesime componenti di quell'appunto occasionale – lo sguardo dai tetti, l'altana in primo piano, poco oltre la cupola tra i campanili e il fronte della facciata di una chiesa – sono trasposte in uno scenario ideato che ne restituisce la connotazione di segni eloquenti dell'architettura antica, apprezzabili da una principesca altana monumentale, riconoscibilmente di gusto moderno (figg. 5-6).

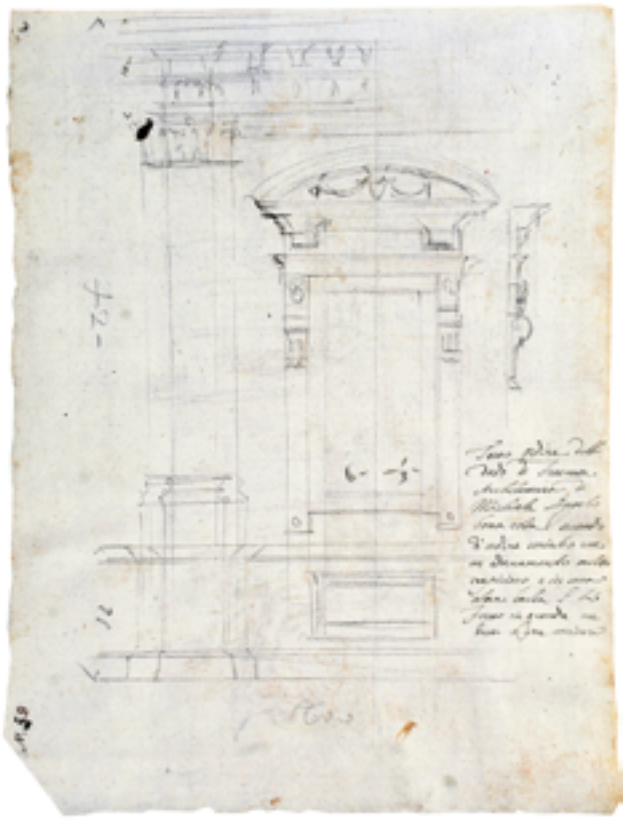
È questa agilità immaginativa, alimentata da un approccio visivo sostenuto da una sciolta naturalezza nel disegnare in prospettiva, che va presa in considerazione nella lettura del rapporto professionale con Carlo Fontana. La 'vita' scritta dal fratello Francesco fissa l'incontro con Fontana attorno alla prova di competenza grafica nel disegno di un capitello corinzio, prova che Juvarra avrebbe risolto con disinvoltura e perizia tale da lasciare a bocca aperta i giovani collaboratori nello studio del maestro[17].



7. F. Juvarra, Veduta prospettica del progetto per un regio palazzo in villa per tre personaggi, *Concorso Clementino (prima classe di architettura, primo premio), 1705. Berlin, Staatliche Museen, Kunstbibliothek, Hdz 1151.*

L'episodio è ben noto e contribuisce ad avvalorare la lettura di un utilizzo intenzionale del disegno come arma di seduzione. La frequentazione dello studio romano di Fontana, la sua impostazione didattica in stretta relazione con la gestione delle attività e dei concorsi all'Accademia di San Luca, il legame di amicizia stretto con il figlio Francesco ebbero senz'altro un ruolo rilevante per la maturazione di Juvarra architetto: gli consentirono di allargare le conoscenze e soprattutto di misurarsi con la mirata gamma di modalità grafiche messe a punto dal ticinese, il quale, sempre impegnato nell'opera di promozione editoriale della propria attività, si avvaleva anche della veduta prospettica[18], sperimentata fin dalle iniziali collaborazioni con Bernini – come è stato in questi giorni più volte illustrato riferendosi alla veduta del progetto per il porto di Civitavecchia[19]. Un disegno quello di Fontana per delicata omogeneità, costruita sulle coordinate dell'osservazione a volo d'uccello, che derivava anche dal contatto con l'esperienza della cartografia, come ha osservato Elisabeth Kieven; a differenza dei riferimenti di partenza di Juvarra, sollecitato dagli interessi visuali della pittura piuttosto che dall'astrazione topografica. L'unica testimonianza grafica fino ad oggi nota precedente il suo arrivo a Roma, la serie di incisioni con la *Cavalcata fatta in Messina per l'acclamatione di Filippo V di Borbone Re delle Spagne*, tenutasi nel 1701, ne attesta infatti un primo livello di competenza, senz'altro più incerto di quanto di lì a poco sarà in grado di mostrare, nel genere della veduta ad effetto scenografico[20]. Le esigenze cerimoniali della rappresentazione dell'evento lo costringono ad alcune forzature nel governo dello spazio prospettico; d'altra parte non è la correttezza dell'impianto topografico a guidarlo, quanto è già evidente una certa attitudine all'organizzazione della veduta: il formato doppio in larghezza, la capacità di calibrare il peso e la riconoscibilità di ciascun edificio anche nei particolari ornamentali, la fuga prospettica sulla destra che consente di racchiudere in una unica immagine l'intero svolgimento della cavalcata. È verosimile che nel contesto di parcellizzazione dei compiti favorito da Fontana, Juvarra sia stato proficuamente utilizzato per intervenire nel disegno delle vedute, ma dalla frequentazione dello studio romano trasse profitto, oltre che per affinare i fondamentali di una pratica architettonica aggiornata sui più elaborati parametri di controllo del processo progettuale e di gestione del cantiere, soprattutto sul piano della tecnica di rappresentazione grafica "di Piante, e Profili geometrici", per usare il termine con cui Fontana circoscriveva ruoli e funzioni del disegno architettonico nelle pagine introduttive al *Tempio Vaticano*[21]. Sul fronte del disegno "geometrico", degli standard espositivi nella comunicazione del progetto, nelle applicazioni da concorso come nelle esercitazioni di studio, Juvarra fu in grado di portare a definizione grafica di valore esemplare l'insegnamento del maestro attraverso una ricettiva operazione di assorbimento, sia della sistematizzazione dei ruoli, sia delle convenzioni e delle modalità esecutive del disegno in pulito. Una lezione imparata una volta per tutte e riproposta in saggi di assoluto virtuosismo nell'attività progettuale torinese. Basti osservare il foglio di presentazione del progetto per la facciata di Palazzo Madama: una prova esemplare nei canoni del disegno architettonico elaborati dal Principe dell'Accademia di San Luca, dove vale la pena di soffermarsi a seguire la credibilità delle ombre che i profili degli ordini proiettano sulle superfici accidentate di scanalature e capitelli che incontrano lungo il loro percorso[22]. Conseguenze immediate e altrettanto felici dell'incontro con Fontana credo si possano riscontrare nella straordinaria *performance* dei disegni del Concorso Clementino del 1705: una messa a norma del talento grafico di Juvarra, incanalato nella

corretta disciplina del disegno architettonico, nelle restituzioni ortogonali sul piano in prospetto, pianta e sezione (fig. 7). Il dato più significativo rispetto alle consuete modalità di presentazione dei concorsi accademici, sta nel valore aggiunto dalla veduta prospettica del complesso, anch'essa perfettamente congegnata secondo le convenzioni di lucida chiarezza espositiva del disegno, come meglio Fontana non avrebbe potuto desiderare. La peculiarità della scelta della veduta a volo d'uccello mi pare riveli in questo caso la diretta influenza del maestro, perché la particolare posizione, un poco astraente, del punto di osservazione a cavaliere non era quella più congeniale alla immediatezza naturale della visione perseguita allora da Juvarra. Ancora più incisiva dovette risultare la funzione di disciplinamento che le pratiche operative dello studio di Fontana poterono esercitare sulla sua esuberanza immaginativa di natura pittorica e decorativa. Ne è indicativo un passaggio dagli scritti di Giovanni Battista Passeri, che trova eco anche nell'*Elogio* di Maffei: «Ei mi raccontava che presentando una volta al Cavalier Fontana di lui Maestro un grandioso disegno di una fabbrica soverchiamente ornato, di questo solo fu corretto, soggiugnendoli quel grande Architetto, che egli sapeva cavare l'ornamento dal tutto, senza mendicarlo dalle parti; e questo ornamento cavato dal tutto, nasceva dal contrasto mirabile della luce dall'ombra, che producevano i rissalti della pianta, quando fossero regolati dalla necessità o dal comodo»[23]. Ciò che Fontana avrebbe chiesto a Juvarra appellandosi ai fondamenti vitruviani dell'architettura, era, di fatto, rinunciare al ruolo propulsivo e condizionante della ornamentazione. Ne sarebbe seguito, come narra la 'vita' del fratello Francesco, il suggerimento di andare a studiare Palazzo Farnese; invito prontamente accolto, come dimostrano cinque fogli di Juvarra (T 58, T 78, MM 128, MM 131, MM 133) con il rilievo di ciascuno dei tre ordini del cortile interno del palazzo (fig. 8). Un'annotazione vergata su uno di essi (T 58) non fa che confermare come il suo sguardo andasse nuovamente a posarsi sull'ornato, in questo caso particolarmente apprezzato, dell'ordine architettonico: «Terzo ordine dell dado di Frarnesse [sic] Architettura di Michiele Angelo bona rota essendo d'ordine corinto con un adornamento molto capricioso, e in una altra l'hò fatto in grande con tutte le sue misure». Testimonianze degli esercizi di affinamento nel controllo della rappresentazione dell'architettura a contatto delle pratiche più aggiornate nello studio di Fontana e all'Accademia di San Luca sono rintracciabili in alcune raccolte di disegni di Juvarra, in particolare quella di Vincennes, dove sono conservate a fianco dei modelli e dei materiali di studio forniti dal maestro; tra questi delle stampe, alcune nel primo stato, rimaste a disposizione degli allievi e dei collaboratori dello studio, dal *Tempio Vaticano* e dal *Palazzo Ludovisi-Montecitorio*, accanto agli esercizi e alle prove condotte in autonomia dall'allievo e collaboratore[24]. Anche tra questi materiali è evidente come ciò che più attraeva Juvarra fosse un'acquisizione del linguaggio architettonico da mutuare attraverso



8. *F. Juvarra,* Rilievo del terzo ordine della facciata sul cortile di Palazzo Farnese*, 1705-1707 circa. Collezione privata (già collezione Tournon), n. 58.*

l'elaborazione dell'ornato; lo si vede chiaramente quando passa ad analizzare i dettagli decorativi riscontrati in particolar modo nell'impiego organico che ne era stato fatto nelle architetture di Francesco Borromini. Un Borromini disegnato a mano libera giocando d'acquarello con il chiaroscuro, come nella facciata di Propaganda Fide (VIN 19v), nel campanile di Sant'Andrea delle Fratte (VIN 19r), o schizzato a matita nelle edicole delle navate minori in San Giovanni in Laterano (VIN 52r e 52v); o diversamente perscrutato con accurati rilievi nella sua inventiva produzione di altari e cornici all'Oratorio dei Filippini (VIN 39v), in San Carlo alle Quattro Fontane (VIN 45r e 45v) e in san Giovanni dei Fiorentini (VIN 39r)[25]. La naturale predisposizione del suo sguardo portava Juvarra a guardare oltre lo studio del Fontana e a esplorare ulteriori potenzialità della veduta prospettica. Lo illustrano le due splendide riprese complementari di Santa Maria degli Angeli nelle Terme di Diocleziano (T 5 e T 6), agevolmente governate da un'aderenza visiva atmosferica alla realtà del luogo raffigurato, mediata dall'esperienza nella veduta ideata, che ne ha favorito e predisposto la scorrevolezza del segno: nulla di tecnico o di artificiosamente costruito e un sensibile intuito nella scelta del punto di vista più congeniale per abbracciare con felice naturalezza in un unico sguardo la realtà dei luoghi davanti ai suoi occhi (fig. 9). Escluso del tutto il tiralinee, le due vedute sono delineate rapidamente a

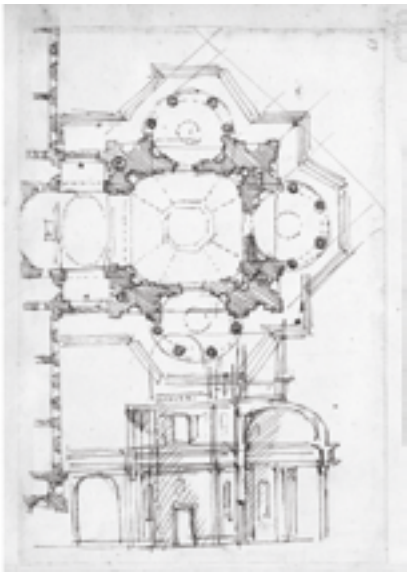
9. *F. Juvarra*, Veduta di Santa Maria degli Angeli alle Terme di Diocleziano, *1705-1707 circa. Collezione privata (già Collezione Tournon), n. 6.*
10. *F. Juvarra*, Veduta di San Giovanni e del complesso del Laterano, *1706-1714 (?). Torino, Biblioteca nazionale universitaria, Riserva 59.1, n. 15.*

matita, riprese con poco più di accuratezza a penna, per essere rese vive e percorribili nel magistrale chiaroscuro ad acquarello. Tutto è risolto disinvoltamente a mano libera e nella scioltezza liquida della macchia acquarellata. Con la veduta di San Giovanni in Laterano (BNT, Ris. 59.1. n. 15), o i disegni preparatori per le vedute del Campidoglio "com'era al presente", nel 1709, per la grande composizione destinata al re di Danimarca (Museo di Roma 1237, 1238)[26], Juvarra dava prova di aver fatto proprie le esperienze del vedutismo pittorico ai livelli più alti tra i suoi contemporanei (fig. 10). Di contro alla stesura delicata, piana, pulita, omogenea dei disegni di Carlo, Filippo lascia scorrere la mano con la penna mentre con l'acquarello macchia, sporca diluisce per accentare in effetti marcati le qualità atmosferiche del suo chiaroscuro e l'incanto della luce[27]. Il Messinese si era presto guadagnato l'amicizia prima di Gaspar van Wittel e poi di Giovanni Paolo Panini, per i quali metterà a disposizione la sua abilità a figurare in veduta fornendo loro preziosi disegni preparatori da tradurre in dipinti[28], ma anche nei rapporti con gli amici prospettici, dunque sul terreno proprio dei pittori, accanto al contributo di fantasia, è la naturalezza l'arma vincente che gli consente di distinguersi nella capacità di dilatare lo sguardo senza incanalarlo in direttrici prospettiche forzate; nelle sue vedute chiaroscurate sono le architetture per prime ad essere valorizzate, secondo una gerarchia che ne riconosce qualità, presenza fisica e ruolo nel paesaggio urbano. Se Fontana tendeva ad escludere l'impiego del disegno non "geometrico" per finalità progettuali, nella intensa attività di architetto progettista che lo impegnò dopo il trasferimento a Torino nel 1714, Juvarra non rinunciò mai allo strumento che gli era più congeniale per la messa a fuoco della realtà immaginata: la prospettiva delineata rapidamente, in forma di 'pensiero in veduta'. Le sequenze dei suoi pensieri che mettono al vaglio in rapida successione le opportunità progettuali in via di elaborazione partono quasi sempre dallo sguardo di uno schizzo in prospettiva. A volte da un punto di vista elevato, recuperando la veduta a volo di uccello che aveva appreso con Fontana, come accade per la prima presa di contatto con il complesso della Venaria Reale (MCT II, 81/163) o per configurare la Palazzina di caccia di Stupinigi (MCT I, 52/75). Con quei pensieri tracciati di getto fin dall'inizio del suo ragionamento visivo, don Filippo era in grado di illustrare in veste finita l'immagine dell'architettura che andava progettando; con un obiettivo di verifica prima di tutto per sé, ma nello stesso tempo in grado di comunicare una visione accattivante e comprensibile per le ragioni dell'occhio anche di uno sprovveduto committente cui

avesse voluto mostrarli. La necessità di visualizzazione immediata ottenuta attraverso i pensieri in prospettiva veniva esercitata non soltanto nella progettazione degli esterni, ma anche nello studio degli interni dei palazzi e delle chiese, per Sant'Uberto alla Venaria Reale, per lo scalone e il salone del castello di Rivoli o per il salone di Stupinigi. In quest'ultimo caso (MCT I, 25/36), come ha dimostrato Richard Pommer, ragionare in prospettiva era funzionale a passare in rassegna quattro possibili soluzioni per il salone: da quella più normata nella sovrapposizione degli ordini a ridosso del perimetro esterno, per arrivare a quella adottata, che fissa la scelta decisiva di isolare i quattro pilastri dalle pareti portandoli al centro dell'ambiente per creare il doppio involucro luminoso del salone[29]. Definita la soluzione di arrivo, la mise 'in bella' sempre nella forma del pensiero in prospettiva, concedendosi il vezzo di aggiungere l'indicazione della sezione in pianta delle pareti e dei pilastri della struttura, pure questa prospetticamente scorciata (MCT II, 5/7; fig. 11). Con i suoi pensieri, Juvarra si proponeva tra i primi interpreti sul versante dell'architettura della nuova sensibilità di gusto che andava improntando il giudizio di qualità di una cerchia internazionale di conoscitori e collezionisti che ebbe un ruolo rilevante per l'orientamento dell'arte contemporanea: da Pierre Crozat, a Caylus e Pierre-Jean Mariette, da lui frequentati quel tanto da poterne vantare l'amicizia[30]. La memoria ancor vivida dei disegni di Juvarra nelle parole di Mariette, – «Il dessinoit bien et avec facilité. J'ai vu quelques-uns de ses desseins faits légèrement, et d'une plume tout-à-fait spirituelle»[31] – li colloca precisamente nella categoria di gusto che alla voce 'pensieri' del *Dictionnaire portatif* di Lacombe trovava allora definizione quanto mai calzante[32]. Il loro corrispettivo in campo figurativo, i bozzetti, incominciavano ad essere considerati sotto una nuova luce che ne individuava il luogo privilegiato dell'immaginazione, riconoscendone il più alto valore di autonomia espressiva nella rapidità del segno, là dove pittori e scultori bruciavano il fuoco e il calore dell'invenzione: «Quelle charme, en effet, ne goûtons-nous pas en voyant le feu d'une première idée jeté sur le papier ou empreint sur une maquette, production d'un instant où tout est esprit et où la manoeuvre n'est pour rien!», affermava Caylus nel 1747[33]. I termini che intervengono più di frequente nelle descrizioni della nuova contagiosa passione per il processo creativo sono 'fuoco' e 'calore', associati alla immediatezza dell'istante in cui si manifesta l'invenzione: «C'est cette rapidité d'exécution qui est le principe du feu qu'on voit briller dans les esquisses des peintres de génie. On y reconnaît l'empreinte du mouvement de leur âme; on en calcule la force et la fécondité» – così Watelet, alla voce 'bozzetto' dell'*Encyclopédie*[34]. Sono concetti analoghi a quelli che abbiamo visto emergere nelle righe di apertura dall'*Elogio* del Maffei, cui vale la pena tornare per riscontare come la visualizzazione creativa dei pensieri di Juvarra fosse già allora letta ricorrendo a tali parametri: la «feracità delle invenzioni», il «calore della

11. *F. Juvarra, "Pensiero del spaccato del Salone di Stupinigi", 1729. Torino, Palazzo Madama – Museo Civico d'arte antica, Disegni di Juvarra, vol. II, f. 5, n. 7.*

sua fantasia», con cui avrebbe realizzato il disegno di un palazzo richiestogli da Fontana per testarne le capacità, la sorprendente "prontezza" al primo incontro con Vittorio Amedeo II in Sicilia nel disegnare il palazzo reale da edificarsi sul Porto di Messina. E, ancora, la rapidità di esecuzione creativa del pensiero in prospettiva, nell'episodio segnalato a Maffei da Francesco d'Aguirre – giurista siciliano, amico stretto di Juvarra sulla cui attendibilità è difficile dubitare – del perduto disegno per la Trinità dei Monti: «La sera precedente la sua partenza da Roma verso il Portogallo, mentre stava tutto occupato nell'allestire il suo bagaglio, venne da lui il P. Provinciale de' Minimi di Torino, per ricevere un Disegno della Scalinata alla Trinità de' Monti; il quale settimane innanzi gli era stato da lui promesso, ma distratto in molte faccende, gli era poi uscito di mente. Si scusò adunque alla meglio col Padre, e gli rappresentò l'impossibilità di servirlo; mentre partiva la mattina seguente. Ma perché quel buon Religioso cominciò a fare sopra di ciò schiamazzo grande, non rifinando di querelarsi, don Filippo fattosi portare un foglio di carta reale, e sospeso alquanto l'assestamento de' suoi forzieri, formò in brieve un bellissimo Disegno in prospettiva di quella grand'Opera, che se fosse stato eseguito, avrebbe riportato certamente infinito applauso»[35]. La permeabilità tra immaginazione, memoria storica, realtà visibile ed edificabile, nel pensiero grafico di Juvarra non escludeva la verifica della praticabilità del progetto: lo dimostra come alcune architetture disegnate nelle vedute ideate donate a Lord Burlington siano risolte nei rispettivi pensieri in pianta negli album del Museo Civico di Torino (figg. 12-13). Per la chiesa a marcato sviluppo verticale entro una piazza introdotta



Da sinistra: 12. *F. Juvarra,* Fantasia architettonica*, 1729. Chatsworth, Devonshire Collection, Volume di disegni dedicato a Lord Burlington, f. 20.* 13. *F. Juvarra,* Studio in pianta per una chiesa a impianto centrale*, 1729 circa. Torino, Palazzo Madama – Museo Civico d'arte antica, Disegni di Juvarra, vol. II, f. 32, n. 61.*

da un'architettura templare e un monumento equestre, al foglio 20 della raccolta di Chatsworth, Wittkower ha proposto di riconoscere alcune derivazioni da Santa Maria della Pace di Pietro da Cortona, come il portico semicircolare e l'alto tamburo con la cupola e una pesante lanterna[36]; ma il portico cupolato e di sole quattro colonne libere, appoggiato ad una fronte piatta con frontone e un marcato spigolo angolare, mi pare conservi piuttosto memoria delle facciate costruite da Christopher Wren per il transetto della Cattedrale di Saint Paul a Londra, forse evocata in sottile e seducente omaggio alla cultura del destinatario. La credibilità architettonica e strutturale di quella chiesa è comunque garantita da un pensiero in pianta e sezione del suo impianto quadrangolare, innestato da vani circolari di accesso cupolati su tre lati, un presbiterio e un coro che si compenetrano alla lunga manica di una palazzata chiusa alle estremità da due campanili (MCT II, 32/61)[37]. «Metteva subito in carta diversi pensieri»: la densità decorativa e l'allegra gaiezza dell'architettura di Juvarra, per usare parole di Paolo Portoghesi, derivano da quell'istintivo e naturale procedere per immagini. La sua attitudine al variare sul tema, la mobilità tra realtà osservata e immaginazione che attraverso il medium prospettico informa i rapporti tra vedute topografiche e ideate si estende senza soluzione di continuità alla scenografia come alla visione progettuale, favorita da una sempre più fluida permeabilità tra impianto strutturale e dato ornamentale. Di contro alla fissità rigorosamente delineata del disegno 'geometrico' di Carlo Fontana, che tende a distinguere il partito decorativo da quello architettonico, Juvarra si attrezza di una penetrante agilità all'integrazione tra struttura e decorazione, che che troverà esito nelle sue ultime architetture torinesi, aperte al fluire di aria e di luce, nella sostanziale identità dell'ornamentale nel funzionale[38].

Note

1 S. Maffei, *Elogio del Sign. Abate Filippo Juvara Architetto*, in Id., *Osservazioni letterarie che possono servire di continuazione al Giornale de' Letterati d'Italia*, III, Verona 1738, pp. 193-204.

2 J. Lacombe, *Dizionario portatile di Belle Arti, ovvero Ristretto di ciò, che spetta all'Architettura, alla Scultura, alla Pittura, all'Intaglio, alla Poesia ed alla Musica* […], Venezia 1758, p. 284 [prima ed., Paris 1752].

3 Tracce dei rapporti tra il cavalier Marini e gli artisti veneziani si leggono nella corrispondenza diplomatica trascritta in A. Baudi di Vesme, *Schede Vesme. Arte in Piemonte dal XV al XVIII secolo*, 4 voll., Torino 1963-1982, in particolare III, 1968, pp. 924-926.

4 «Questi due all S.r Marcetto Ricci in Venezia» (Torino, Biblioteca Civica, Fondo Cossilla).

5 Per i riferimenti qui citati, il 'paesaggio stagionale' e il capriccio con rovine di Marco Ricci, si vedano le pagine illuminanti di A. Mariuz, *Il Settecento. La pittura (1)*, in *Storia di Venezia. Temi. L'Arte*, a cura di R. Pallucchini, II, Roma 1995, pp. 251-383*; Id., *Capricci veneziani del Settecento*, «Arte Veneta», XLII, 1988, pp. 119-132.

6 R. Wittkower, *Un libro di schizzi di Filippo Juvarra a Chatsworth*, «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», n.s., III, 1949, pp. 94-118. Sui rapporti Juvarra-Burlington e la cultura inglese, T. Manfredi, *"Iter in Britanniam". Filippo Juvarra a Londra (I parte)*, «Palladio», n.s., 25, 2013, 49, pp. 39-56; Id., *"Iter in Britanniam". Filippo Juvarra a Londra (II parte),* «Palladio», n.s., 25, 2013, 50, pp. 41-62.

7 Nel corso del primo soggiorno londinese con Antonio Pellegrini tra 1708 e 1710: cfr. G. Pavanello, *"Questo picciolo è l'originale", in Sebastiano Ricci. Il trionfo dell'invenzione nel Settecento veneziano*, catalogo della mostra (Venezia, 2010), a cura di G. Pavanello, pp. 13-27. Nei due decenni precedenti un'analoga contiguità di interessi visivi per il paesaggio, alimentata da scambi di disegni e favori reciproci, aveva avvicinato il Messinese e Gaspar van Wittel: W. Vizthum, *Gaspar van Wittel e Filippo Juvarra*, «Arte illustrata», IV, 1961, 41-42, pp. 5-9; G. Dardanello, *Filippo Juvarra: "chi poco vede niente pensa"*, in *Sperimentare l'architettura. Guarini, Juvarra, Alfieri, Borra e Vittone*, a cura di G. Dardanello, Torino 2001, pp. 104-109; T. Manfredi, *Filippo Juvarra, gli anni giovanili*, Roma 2010, pp. 20-23.

8 Per la documentazione sui pagamenti ai pittori, G. Gritella, *Rivoli. Genesi di una residenza sabauda*, Modena 1986, pp. 171-172; e la scheda di D.R. Marshall in *I Trionfi del Barocco. Architettura in Europa 1600-1750*, catalogo della mostra (Stupinigi, Washington,

Montreal, Marsiglia), a cura di H.A. Millon, Milano 1999, n. 168, pp. 478-479.

9 Sulla continuità tra differenti espressioni grafiche e finalità progettuali dei disegni di Juvarra: C. Passanti, *Veduta, capriccio e progettazione in alcuni disegni di Juvarra*, in *An Architectural Progress in the Renaissance and Baroque Sojourns In and Out of Italy. Essays in Architectural History Presented to Hellmut Hager on his Sixty-sixth Birthday*, a cura di H.A. Millon e S. Scott Munshower, «Papers in Art History from The Pennsylvania State University», 8, University Park 1992, II, pp. 610-619. Un altro fattore segna un punto di contatto e di distanza con Fontana ed ebbe un ruolo fondamentale: il teatro e la felice immersione nell'esercizio della scenografia, su cui restano di riferimento W. Vizthum, *Juvarra et l'architecture théatrale*, «L'Oeil», 115-116, 1964, pp. 28-35; M. Viale Ferrero, *Filippo Juvarra scenografo e architetto teatrale*, Torino 1970.

10 Oggetto di un'approfondita analisi in H. Hager, *Carlo Fontana. Pupil, partner, principal, preceptor*, in *The Artist's Workshop*, atti del convegno (Washington, 1989), a cura di P.M. Lukehart, «Studies in the History of Art», 38, 1993, pp. 123-155; G. Curcio, *L'architetto intendente, pratico e istoriografo nei progetti e nella professione di Carlo Fontana*, in *Magistri d'Europa. Eventi, relazioni, strutture della migrazione di artisti e costruttori dai laghi lombardi*, atti del convegno (Como, 1996), a cura di S. Della Torre, T. Mannoni, V. Pracchi, Milano 1996, pp. 277-302; inoltre in G. Bonaccorso, *I luoghi dell'architettura: lo studio professionale di Carlo Fontana*, in *Roma, le case, la città*, a cura di E. Debenedetti, «Studi sul Settecento Romano», 14, Roma 1998, pp. 95-125.

11 La prima attestazione della sua presenza a Roma sono due disegni datati 15 agosto 1704 (NGA 1989.6.1a; MM 13) e un terzo datato 27 agosto (Madrid 8309v); H.A. Millon, *Filippo Juvarra: New Drawings*, in *An Architectural Progress,* cit., II, pp. 567-571. Millon ha potuto rilevare come gli spazi raffigurati nei due tondi della National Gallery di Washington datati 15 agosto 1704 siano assolutamente credibili, al punto da potervisi inoltrare e percorrerli senza incontrare ostacoli dovuti ad incongruenze prospettiche. Per l'identificazione dei disegni dalle diverse raccolte del *Corpus Juvarrianum* si adottano le sigle di abbreviazione proposte in H.A. Millon, *Filippo Juvarra. Drawings from the Roman Period 1704-1714*, I, Roma 1984.

12 Ma sarà necessario un supplemento di indagine sull'incidenza di alcuni vedutisti nordici attivi a Messina e l'opportunità di frequentare la ricchissima galleria di pittura della famiglia Ruffo, nella direzione ragionevolmente prospettata da Manfredi, *Filippo Juvarra,* cit., pp. 20-23.

13 Adamo Rossi [Francesco Juvarra], *Vita del cavaliere don Filippo Juvara Abbate di Selve e Primo architetto di S.M. di Sardegna*, pubblicata nel 1878, in *Giornale di erudizione artistica*, III.2 (febr. 1874), Perugia 1874, pp. 33-50. Per una lettura critica di Juvarra negli scritti contemporanei: C. Gauna, *Accademia, tradizione e novità: intorno all'architettura di Juvarra nel Settecento*, in *Filippo Juvarra 1678-1736, architetto dei Savoia, architetto in Europa*, vol. 1, *Architetto dei Savoia*, a cura di P. Cornaglia, A. Merlotti, C. Roggero, Roma 2014, pp. 258-271.

14 Solo nelle sculture raffigurate si trovano riferimenti espliciti alle 'nobilia opera', in particolare nella raccolta di fantasie architettoniche dedicata al re di Polonia, dove Juvarra si avvale del soggetto scultoreo come di un protagonista figurativo per animare di macchia le spettacolari ambientazioni di spazi architettonici per lo più moderni: cfr. *Filippo Juvarra Architetto e Scenografo*, catalogo della mostra (Messina, 1966), a cura di V. Viale, Torino 1966, p. 115; C. Ruggero, *"Disegni di Prospettiva ideale": un album di Filippo Juvarra per la corte di Dresda (1732)*, in *Filippo Juvarra 1678-1736, architetto dei Savoia, architetto in Europa*, vol. 2, *Architetto in Europa*, a cura di E. Kieven e C. Ruggero, Roma 2014, pp. 255-272.

15 "Prospettiva fatta in Napoli per il Sig.r D. Luttio arcara Becco, et Bechissimus": Millon, *Filippo Juvarra. Drawings*, cit., pp. 85 e 228.

16 Manfredi, *Filippo Juvarra,* cit., p. 72.

17 Rossi [Francesco Juvarra] *Vita del cavaliere*, cit., pp. 35-50.

18 Per Fontana, la veduta, nelle sue diverse gradazioni, era strumentale all'obiettivo della presentazione ufficiale dei suoi progetti o alla restituzione delle sue ricostruzioni storicizzate, destinate alla stampa in vista della pubblicazione. Sulle differenti attitudini per la storia di Fontana e Juvarra, J. Pinto, *Speaking Ruins. Piranesi, Architects, and Antiquity in Eighteenth-Century Rome*, Ann Arbor 2012, pp. 11-38.

19 *Von Bernini bis Piranesi. Römische Architekturzeichnunghen des Barock bearbeit von Elisabeth Kieven*, catalogo della mostra (Stuttgart, 1993), a cura di E. Kieven, Stuttgart 1993, cat. 57, pp. 168-169.

20 Millon, *Filippo Juvarra Drawings*, cit., pp. 169-172 e 351-355; Manfredi, *Filippo Juvarra,* cit., pp. 40-42.

21 Cfr. Curcio, *L'architetto intendente*, cit., pp. 277-302.

22 G. Dardanello, *Lo scalone di Filippo Juvarra, la facciata seicentesca e il salone del palazzo delle Madame Reali*, in *Palazzo Madama a Torino. Da castello medioevale a museo della città*, a cura di G. Romano, Torino 2006, pp. pp. 258-275.

23 G.B. Passeri, "Della ragione dell'Architettura", in *Nuova raccolta d'Opuscoli Scientifici e Filologici*, XXII, Venezia 1772, pp. 52-53.

24 A. Barghini, *Juvarra a Roma. Disegni dall'atelier di Carlo Fontana*, Torino 1994.

25 Manfredi, *Filippo Juvarra*, cit., in particolare pp. 261-271.

26 J. Pinto, *Filippo Juvarra's Drawings Depicting the Capitoline Hill*, «Art Bullettin», 62, 1980, 4, pp. 598-616; Dardanello, *Filippo Juvarra*, cit., pp. 98-104.

27 In un foglio un poco imbarazzante per il contenuto spinto del saluto rivolto da Francesco Fontana all'amico Filippo (MM 128), l'architetto romano lo invita «Di fare le piante in questi due disegni e dargli d'aquarello», riconoscendo implicitamente di fare affidamento sulle qualità pittoriche di Juvarra: Millon, *Filippo Juvarra Drawings*, cit., pp. 34 e 195.

28 Vizthum, *Gaspar van Wittel*, cit.

29 R. Pommer, *Eighteenth-Century Architecture in Piedmont. The Open Structures of Juvarra, Alfieri & Vittone*, New York 1967 [ed. Italiana a cura di G. Dardanello, Torino, 2003, pp. 47-51; G. Dardanello, *"Open architecture". Un disegno per il salone di Stupinigi e una fantasia architettonica di Filippo Juvarra*, «Dialoghi di Storia dell'arte», nn. 4-5, dicembre 1997, pp. 100-115.

30 "Huomo di buon gusto, e suo amico", poteva riferire di Pierre Crozat alla corte di Torino nel 1722: si veda la corrispondenza diplomatica citata in A. Griseri, *Juvarra regista di una rivoluzione del gusto*, in *Filippo Juvarra a Torino. Nuovi progetti per la città*, a cura di A. Griseri e G. Romano, Torino 1989, pp. 30-32.

31 P.-J. Mariette, *Abecedario*, a cura di Ph. De Chennevières e A. de Montaiglon, Paris, 1853-62, III, 1856, p. 18.

32 Cfr. nota 2.

33 Comte de Caylus, *Réflexions sur la peinture*, a cura di A. Fontaine, Paris 1910, p. 132. Questa prospettiva critica orientata dalle ragioni del 'gusto' è stata oggetto in tempi recenti di attenzioni in Francia sul versante degli studi della pittura; ne esaminano diversi aspetti i saggi di P. Rosenberg-C. Michel-M.-Roland Michel, in *L'apothéose du geste. L'esquisse peinte au siècle de Boucher et Fragonard*, catalogo della mostra (Strasbourg, 2003; Tours, 2003-2004) a cura di D. Jacquot e S. Join-Lambert, Paris 2003.

34 C.-H. Watelet, *Esquisse*, ad vocem, in *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, Paris 1751, V, pp. 981-982.

35 Maffei, *Elogio funebre*, cit., pp. 193-204.

36 Wittkower, *Un libro di schizzi*, cit., pp. 113-114.

37 Almeno un altro esempio di tale pragmatismo visivo si trova in una veduta ideata della serie elaborata tra 1728-1729 ora all'Art Museum della Harvard University: vi campeggia una grande chiesa con otto campanili e una maestosa cupola, evocazione della Salute di Longhena ma rivestita nel gusto romano, che trova riscontro nel pensiero in pianta MCT I, f. 28, n. 40.

38 Pommer, *Eighteenth-Century Architecture*, cit., [ed. 2003, pp. 29-32].

The Legacy of Carlo Fontana: Nicola Michetti and the Pallavicini Rospigliosi Chapel in San Francesco a Ripa

John Pinto

Among the numerous architects trained in the studio of Carlo Fontana, Nicola Michetti deserves recognition along with Johann Bernhard Fischer von Erlach, James Gibbs, Lucas von Hildebrandt, and Filippo Juvarra for his role in disseminating a truly international style of Baroque classicism throughout Europe[1]. In the service of Tsar Peter the Great between 1718 and 1723, Michetti contributed to shaping the emerging capital of St. Petersburg and to training the first generation of Russian architects to practice in the classical style[2]. Michetti's formation in Fontana's studio was crucial to his professional success abroad and deserves closer attention. In the decade preceding his master's death in 1714, Michetti assisted Carlo Fontana and his son Francesco on a number of projects, including the raising of the Antonine Column[3]. Michetti also supervised the prosecution of work on three large-scale buildings that remained unfinished at his master's death: the Basilica of SS. Apostoli, the Ospizio di San Michele, and the Curia Innocenziana. One of Michetti's drawings, representing the interior of SS. Apostoli under construction, illuminates his professional formation in the studio of Carlo Fontana, where much learning took place on the job[4]. Michetti's earliest independent commission, dating from 1710, was for the Pallavicini Rospigliosi Chapel in the Roman church of San Francesco a Ripa[5] (fig. 1). His design represents a creative response to Fontana's paradigmatic chapels for the Ginetti, Cybo, and Albani families. At the same time, the Chapel also shows Michetti in artistic dialogue with artists of an earlier generation, notably Gian Lorenzo Bernini, as well as with contemporaries such as Andrea Pozzo and Filippo Juvarra. This paper is part of a more extended study of the Pallavicini Rospigliosi Chapel that will consider its patronage, design evolution and building history[6]. For this reason I will merely summarize these considerations in order to focus on Michetti's designs for the Chapel and the light they shed on Carlo Fontana's legacy. The Pallavicini Rospigliosi Chapel in San Francesco a Ripa is remarkable for its sophisticated integration of architecture, sculpture, painting, and colored marbles[7]. While consciously alluding to Bernini's formulation of the *bel composto* evident in the Altieri Chapel opposite it, the Pallavicini Rospigliosi Chapel offers new, distinctively eighteenth-century variations on the theme of the family chapel. Moreover the fortuitous

A sinistra: 1. *N. Michetti, Cappella Pallavicini Rospigliosi in San Francesco a Ripa, Roma; foto B. Bini.* In basso: 2. *N. Michetti, Cappella Pallavicini Rospigliosi in San Francesco a Ripa, Roma, detail of vault; foto B. Bini.*

survival of a highly detailed three-dimensional model of the Chapel sheds light on the evolution of its design and the dynamic process of artistic collaboration involved in its execution. The rich interior of the Pallavicini Rospigliosi Chapel presents a stark visual contrast with the spare forms of the main body of the church. Brightly lit from above, the chapel's luminous interior is framed by an arch carrying a *stemma* combining the heraldic devices of the two families responsible for its construction, the Rospigliosi (from Pistoia) and the Pallavicini (from Genoa)[8] (fig. 2). The first impression is of the altar wall, where two boldly projecting columns of *verde antico* frame Giuseppe Chiari's altarpiece depicting Pietro d'Alcantara and Pasquale Baylon, the two Franciscan saints to whom the chapel is dedicated. Only upon actually entering the chapel do Giuseppe Mazzuoli's sepulchral monuments on the lateral walls become fully visible. On the left wall is the memorial of Cardinal Lazzaro Pallavicini and his brother Stefano (fig. 3). Facing this monument on the opposite wall is the memorial of Maria Camilla Pallavicini and her husband Giovan Battista Rospigliosi (fig. 4). In her last will of 1707, Maria Camilla Pallavicini Rospigliosi expressed her intention to construct a suitable memorial in San Francesco a Ripa for her father Stefano, who had died in 1687[9]. The first reference to work on the chapel occurs in 1710, when the structure of the enclosing walls was begun[10]. Work on the framework of the chapel continued until the summer of 1713, supervised by Michetti, who at this time was the salaried architect of the Rospigliosi family[11]. The earliest mention of architectural models relating to the chapel dates from 1711-12. In 1712 Giovanni Battista Vanelli, *intagliatore*, was paid for work on a model that corresponds in every particular to the one in the collection of the Museo di Roma[12]. The models of the Chapel were intended to aid architect, sculptor, and patron to assess proposals for its decoration. The large model, complete by 1713, was fashioned so as to permit smaller models (such as one in the Pallavicini collection) to be inserted within its framework, thereby presenting a number of different design options[13] (fig. 5). Michetti's autograph drawings in the Archivio Segreto Vaticano are defined by exactly the same limits as those of the two models[14] (fig. 6). Michetti appears to have drawn them as templates to guide Vannelli in making the small detailed models representing alternative solutions for the lateral walls of the chapel. The high quality of the wax figures representing the sculpture in the models may possibly reflect the involvement of the sculptor Mazzuoli or a studio assistant. By the end of 1713 the structural fabric of the chapel was complete, and work was underway on the architectural elements of the two sepulchral monuments. Giuseppe Mazzuoli's supervision of the chapel's sculptural component continued until 1719. Following a hiatus occasioned by Michetti's departure for Russia in 1718 and the death of the patron, Giovanni Battista Rospigliosi, in 1722, work resumed

Da sinistra: 3. *G. Mazzuoli, Memorial of Lazzaro and Stefano Pallavicini, Cappella Pallavicini Rospigliosi in San Francesco a Ripa, Roma; foto Alinari.* 4. *G. Mazzuoli, Memorial of Maria Camilla Pallavicini and Giovan Battista Rospigliosi, Cappella Pallavicini Rospigliosi in San Francesco a Ripa, Roma; foto Alinari.*

upon Michetti's return in 1723. Giuseppe Chiari's altarpiece was in place by 1725, when the Chapel was officially unveiled on the occasion of Pope Benedict XIII's visit to San Francesco a Ripa[15]. The date of Chiari's altarpiece (1723-25) coincides with his tenure as Principe of the Academy, a position that acknowledged his role in extending the classicism of Carlo Fontana and his master Carlo Maratti well into the eighteenth century. Throughout his career, from the Raimondi Chapel of the late 1630s to the Fonseca Chapel of the mid-1660s, Gian Lorenzo Bernini had played exquisite variations on the theme of the small family chapel with lateral sepulchral monuments. In De Rossi's compendium of eighteen such chapels of the sixteenth and seventeenth centuries, fully one-third were designed by Bernini[16]. The presence of the Altieri Chapel in San Francesco a Ripa, just a few steps across the presbytery from the Pallavicini Rospigliosi Chapel, provides a compelling illustration of how all-pervasive and inescapable Bernini's heritage was in Rome, even thirty years after his death. In preparing his design for the Pallavicini Rospigliosi Chapel Michetti appears to have closely studied Bernini's Alaleona Chapel of 1649 in SS. Domenico e Sisto[17]. The architectural enframement of the altar walls in both chapels is almost identical and the relationship of Antonio Raggi's sculptural group of Christ and the Magdalen to the angels hovering above is similar to that uniting the altarpiece and stuccoes in the Pallavicini Rospigliosi Chapel. Like Bernini, Michetti employs a split segmental pediment supported by columns of precious marble with gilded capitals to frame the altarpiece; however, by rotating the columns nearly ninety degrees he produces a central concavity in the place of Bernini's convex frame. Another motif used by Michetti in the Pallavicini Rospigliosi Chapel, the arch of gilded rosettes set within panels forming the upper frame of the altar wall, is present in both the Alaleona Chapel and the Altieri Chapel. Michetti makes effective use of it to provide a visual link between the

A sinistra: 5. *N. Michetti, Model for the Monument to Stefano and Lazzaro Pallavicini in the Cappella Pallavicini Rospigliosi, Rome, Palazzo Pallavicini Rospigliosi. A destra: 6. N. Michetti, Design for the Monument of Stefano and Lazzaro Pallavicini in the Cappella Pallavicini Rospigliosi, Bibl. Apostolica Vaticana, Cod. Vat. Lat. 13645, fol. 30.*

two. Bernini's warm color scheme composed primarily of red and orange marbles has been toned down by Michetti, who preferred a cooler palette in which green, peach and purple predominate. The other most prominent features of the Pallavicini Rospigliosi Chapel, the sepulchral monuments, also are based on Berninesque models. Giuseppe Mazzuoli's formative experience carving the allegorical figures for Bernini's monument to Pope Alexander VII in St. Peter's is evident thirty years later in their counterparts within the Pallavicini Rospigliosi Chapel. The winged skeletons are also clearly inspired by Bernini's use of this motif, present in the monument of Alexander VII, but also in that of Alessandro Valtrini in San Lorenzo in Damaso. Although Bernini unquestionably provided the underlying principles and certain individual motifs that animate the Pallavicini Rospigliosi Chapel, it is possible to trace other sources from which Michetti drew inspiration for his design. First among these was Carlo Fontana. From Bernini, Fontana was obviously aware of the rich potential of molding all of the arts to a single expressive purpose and their orchestration to create illusionistic experiences that could not be achieved through the use of painting or sculpture alone. In the Ginetti Chapel, where the program called for sepulchral monuments on the lateral walls, Fontana's use of sculpture is restrained[18]. In the Cybo Chapel and again in the Baptismal Chapel of St. Peter's, Fontana achieved remarkably rich and well-integrated interiors in which the calm, studied classicism of Maratti's painted figures is balanced by the cool, muted colors and harmonious forms of the enclosing architecture[19]. The last of Fontana's family chapels, for the Albani, employs sculpture and cool polychromatic marbles to the fullest possible extent[20]. At the time Michetti received the commission for the Pallavicini Rospigliosi Chapel, Padre Andrea Pozzo was the acknowledged master designer of monumental altar surrounds[21]. Not only was his reputation firmly based on his two great Roman altars in the transepts of the Gesù and Sant'Ignazio, but the designs of these and many other altars had been published in 1700 in the second volume of his treatise[22]. In these altars Pozzo combined architecture, sculpture and painting to create illusionistic ensembles of unparalleled scale and richness. Probably following his study of Guarini's designs while in Turin in 1676, Pozzo began to experiment with the potential of spiral columns both to animate and dematerialize accepted relationships of load and support, which he fully exploited in the altar of San Luigi Gonzaga. Combining precious marbles and a profusion of sculpture and ornament, Pozzo realized a tableau effect of movement frozen in time This effect of

dynamic motion arrested is heightened by his skillful use of a cool metallic color scheme and the highly polished, almost porcelain surfaces of sculpture and architecture alike. In the architectural frame for the altar in his model of the Pallavicini Rospigliosi Chapel, Michetti employed spiral columns and sculpture in a way that clearly recalls Pozzo's great altar surrounds in the Gesù and Sant'Ignazio. In spite of the noticeable reduction in scale, complexity and richness necessitated by the private nature of the commission, Michetti's design for the Pallavicini Rospigliosi Chapel may be interpreted as an act of homage paid by the young architect to the great Jesuit designer. At the same time, however, it should be noted that Michetti's model is no slavish imitation of Pozzo's original design; characteristically, he lightens Pozzo's composition by eliminating the heavy attic and inserting in its place a spirited baldacchino made up of complex, re-entrant curves. It is also worth noting that Michetti's executed design rejects the exuberant altar frame inspired by Pozzo in favor of an aedicula recalling rather more the restrained classicism of his master Carlo Fontana[23]. Not surprisingly, the closest comparisons to the Pallavicini Rospigliosi Chapel are two other chapels by Michetti executed while its design was still under discussion. Both were commissioned by Cardinal Giuseppe Sacripante, who, as one of the three Cardinal Protectors of the Ospizio di San Michele, recommended Michetti as Carlo Fontana's replacement following the latter's death in 1714. One of these chapels is dedicated to the Beata Lucia in the cathedral of the Cardinal's native town, Narni and the other to his patron Saint Joseph, in the Roman church of Sant'Ignazio. Michetti's role in the Narni chapel was limited to the marble revetment of the walls and the stuccoes in the oval dome[24]. The rich floral garland at the base of the lantern closely resembles that in the Pallavicini Rospigliosi Chapel, as does the choice and design of the marble revetment of the lateral walls. The parallels include the use of *giallo antico* frames for the lateral paintings and the use of alabaster panels to set off the architectural elements. The Sacripante Chapel, on the other hand, offers many more points of comparison[25] (fig. 7). Particularly worthy of note among these are his characteristic use of a split pediment to frame the altarpiece and the stucco garland at the base of the lantern. Perhaps most revealing, however, is Michetti's use of rich marble revetment (including eighteen varieties of stone) and his choice of *verde antico* columns to frame the altar and *pavonozzetto* for the entablature. The design of the predella zone between the altar table and the altarpiece, composed of a *giallo antico* border with flanking scrolls enclosing a *specchio* of *verde antico*, is virtually identical to its counterpart in the Pallavicini Rospigliosi Chapel. Michetti's 1713 pamphlet describing the Sacripante Chapel, including a systematic account of all the marbles employed there, also illuminates his contemporary design for the Pallavicini Rospigliosi Chapel[26]. As Giuseppe Dardanello has pointed out, Michetti's sensitivity to the role played by color and texture in the design of family chapels and altars was shared by another Fontana student, Filippo Juvarra[27]. This is most evident in Juvarra's Altar of the Sacred Family in the church of Santa Teresa in Turin, which clearly shows an awareness of Michetti's earlier chapel designs. After moving to Turin, Juvarra continued to employ painters from the circle of Cardinal Ottoboni – Tommaso Conca, Francesco Trevisani, and Giuseppe Chiari – with whom Michetti collaborated, to furnish altarpieces for Sant'Uberto at Venaria Reale and the Superga[28].

In 1703 Fontana had consulted on the design of statues representing the Apostles that were to occupy Borromini's niches lining the nave of San Giovanni in Laterano[29]. As did Fontana in the Lateran Basilica, at the Pallavicini Rospigliosi Chapel Michetti made extensive use of drawings and models to determine the visual effect of sculpture in relation to the surrounding architecture. Michetti's collaboration with the sculptor Giuseppe Mazzuoli and the painter Giuseppe Chiari illuminates the relationship between architecture and the other visual arts. Michetti's Pallavicini Rospigliosi Chapel, together with its rich visual and archival documentation, provides a particularly instructive example of Carlo Fontana's legacy as reflected in attitudes towards artistic collaboration and the integration of the visual arts in Rome during the course of the first quarter of the eighteenth century.

7. N. Michetti, Sacripante Chapel in Sant'Ignazio, Roma; foto G. Thomas.

Note

1 For general discussions of Michetti's career, see J. Pinto, *Michetti, Nicola*, in *The Macmillan Encyclopedia of Architects*, 4 voll., New York 1982, III, pp. 181-183; and G. Curcio, *Michetti Nicola*, in *In Urbe architectus. Modelli disegni, misure: la professione dell'architetto, Roma, 1680-1750*, catalogo della mostra (Roma, 1991-1992), a cura di B. Contardi e G. Curcio, Roma 1991, pp. 401-404.

2 For Michetti's activity in Russia, see the following: S.B. Gorbatenko, *The Architcture of Strelna*, Saint Petersburg 2008; J. Pinto, *Nicola Michetti and Eighteenth-Century Architecture in Saint Petersburg*, in *An Architectural Progress in the Renaissance and Baroque: Sojourns In and Out of Italy. Essays in Architectural History Presented to Hellmut Hager on his Sixty-sixth Birthday*, a cura di H. A. Millon e S. Scott Munshower, «Papers in Art History from The Pennsylvania State University», 8, University Park 1992, II, pp. 526-565; and J. Pinto, *Architecture and the Representation of Power: Filippo Juvarra in a European Perspective*, in *Filippo Juvarra 1678-1736, architetto in Europa*, a cura di E. Kieven e C. Ruggero, Roma 2014, II, 289-303.

3 J. Pinto, *The Trevi Fountain*, New Haven, Yale University Press, 1986, pp. 73-77; A. Pampalone, *Lo sterro della Colonna di Antonino Pio, Roma 1703-1708, «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte»*, 58, 2003, pp. 265-322; and J. Pinto, *Speaking Ruins: Piranesi, Architects, and Antiquity in Eighteenth-Century Rome*, Ann Arbor 2012, pp. 27-32.

4 J. Pinto, *Interior of SS. Apostoli under Construction,* in *Art in Rome in the Eighteenth Century*, a cura di E.P. Bowron e J.J. Rishel, London 2000, pp. 134-135.

5 F. Titi, *Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al pubblico in Roma*, Roma, Marco Pagliarini, 1763, p. 48 provides the earliest published attribution of the chapel's design to Michetti.

6 *Magnificenza Religiosa: La Cappella Gentilizia a Roma tra '500 e '800*, a cura di E. Da Gai e S. Schütze, forthcoming.

7 There is an extensive scholarly literature on the chapel. Note particularly E. Lavagnino, *Altari barocchi a Roma*, Roma 1959, pp. 199-208; and A. Negro, *Nuovi documenti per Giuseppe Mazzuoli e bottega nella Cappella Pallavicini Rospigliosi a San Francesco a Ripa*, «Bollettino d'Arte», 72, 1987, pp. 154-178.

8 For family histories, see A. Di Castro, A.M. Pedrocchi, P. Waddy, *Il Palazzo Rospigliosi e la Galleria Pallavicini*, Torino 2000, pp. 374-377.

9 Archivio Segreto Vaticano, Fondo Rospigliosi, ms. 1284, fasc. 2.

10 Archivio di S. Francesco a Ripa, Padre Ludovico da Modena, *Cronaca*, fol. 237.

11 *Ibidem*; Archivio Pallavicini, Ms. A, 2, 31, fol. 87v: "Nel corso di d. Anno 1713... fù perfezionata dell'ossatura la Cappella nella Chiesa de' Padri di S. Fran:co a Ripa...".

12 For the model in the Museo di Roma, see F. Pansecchi, *Il modello della cappella Pallavicini Rospigliosi in S. Francesco a Ripa*, "*Bollettino dei musei comunali di Roma*", IX, 1962, 21-31; and J. Pinto, *Il modello della cappella Pallavicini Rospigliosi Rospigliosi*, in *In Urbe architectus,* pp. 50-57.

13 For the model in the Palazzo Rospigliosi, see J. Pinto, *Nicola Michetti and Eighteenth-Century Architecture in Rome and Saint Petersburg*, Ph.D. Dissertation, Harvard University, 1976, pp. 46-48; J. Pinto, Scheda 511, in *The Triumph of the Baroque. Architecture in Europe 1600-1750*, a cura di H.A. Millon, Milano 1999, 562-563; and A. Negro, *Modello per il monumento a Stefano e Lazzaro Pallavicini*, in *Fasto Romano: dipinti, sculture, arredi dai palazzi di Roma*, a cura di A. González-Palacios, Roma 1991, pp. 106-108.

14 The drawings are contained in two volumes of the Biblioteca Apostolica Vaticana, *Cod. Vat. Lat.* 13619 and 13645. Four signed drawings were reproduced by Pansecchi, "Il modello", figs. 5-8.

15 F. Valesio, *Diario di Roma*, a cura di G. Scano, 6 voll., Milano 1977-1979, IV (1978), p. 464, in date of 1/31, 1725.

16 G.G. De Rossi, *Disegni di vari cappelle nelle chiese di Roma con le loro facciate, fianchi, piante e misure de' più celebri architetti*, Rome 1688-1690.

17 T. Marder, *Bernini and the Art of Architecture*, New York 1998, 117.

18 H. Hager, *Un esame di tre cappelle di Carlo Fontana a Roma*, "*Commentari*", XXVII, 1976, pp. 252-258; and P. Cavazzini, *The Ginetti Chapel in S. Andrea della Valle*, «Burlington Magazine», 161, 1999, pp. 401-413.

19 H. Hager, *La cappella del Cardinale Alderano Cybo in Santa Maria del Popolo*, «Commentari», 25, 1974, pp. 47-61.

20 Hager, *Un esame di tre cappelle,* cit., pp. 267-278.

21 B. Contardi, *L'altare di San Luigi Gonzaga in Sant'Ignazio,* in *Andrea Pozzo (1642-1709)*, atti del convegno (Trento, 1992), a cura di A. Battisti, Milano 1996, pp. 97-114.

22 A. Pozzo, *Prospettiva de pittori e architetti*, Roma 1700, vol. II, figs. 60-66.

23 For a discussion of the relationship between Fontana and Pozzo, see H. Hager, *Andrea Pozzo e Carlo Fontana, tangenze e affinità* in *Andrea Pozzo, Atti*, cit., pp. 234-251.

24 K.C. Kelly, *Carlo Rainaldi, Nicola Michetti and the Patronage of Cardinal Giuseppe Sacripante*, «Journal of the Society of Architectural Historians», 50, 1991, pp. 57-67.

25 J. Pinto, *An Early Design by Nicola Michetti: The Sacripante Chapel in the Roman Church of S. Ignazio*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», 38, 1979, pp. 375-381.

26 N. Michetti, *Breve descrizione fatta ad un amico da Nicola Michetti Romano Professore d'Architettura, della Cappella Dedicata a S. Giuseppe nella Chiesa di S. Ignatio della Compagnia di Giesu, Dall'Eminentissimo Signor Cardinale Sacripante Prodatario di Nostro Signore Papa Clemente XI*, Rome 1713.

27 G. Dardanello, *Disegno e colore negli altari di Filippo Juvarra,* in *Filippo Juvarra: architetto delle capitali da Torino a Madrid, 1714-1736*, a cura di V. Comoli Mandracci e A. Griseri, Torino 1995, 257.

28 A. Griseri, *Le Metamorfosi del barocco,* Torino 1967, p. 308; and K. Wolfe, *L'architetto e il pittore: rapporti artistici tra Filippo Juvarra e Francesco Trevisani*, in *Filippo Juvarra 1678-1736, architetto dei Savoia*, a cura di P. Cornaglia, A. Merlotti e C. Roggero, Roma 2014, pp. 245-258.

29 M. Conforti, *Planning the Lateran Apostles*, «Memoirs of the American Academy in Rome», 35, 1980, pp. 243-260.

Architettura e arte plastica di Carlo Fontana e Leonardo Retti nell'altare maggiore di Santa Maria in Traspontina: un connubio perfetto

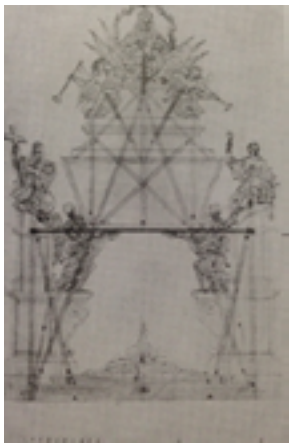
Francesco Amendolagine, Federico Bulfone Gransinigh, Abdul Kader Moussalli

Se si attua un taglio sincronico al 1674 relativo all'opera di Carlo Fontana e parallelamente se ne traccia un'altro nel 1708, sulle decorazioni a stucco forte, cioè a base di calce spenta e polvere di marmo, attuate dal cugino, Baldassare Fontana, si possono cogliere gli esiti di due soluzioni architettoniche e decorative che sigillano l'avventura del barocco e indicano i termini del suo superamento. Infatti nel 1674, su disegno di Carlo Fontana, fu consacrato l'altare maggiore di Santa Maria in Traspontina[1] (fig. 1) e nel 1708 fu portato a termine, opera del nipote Baldassarre, che ha assunto lo stucco forte come segno specifico della sua avventura artistica, il refettorio francescano di Uherské Hradiste nella Repubblica Ceca, che fornisce la testimonianza del superamento plastico del barocco romano verso il graficismo con bassi spessori, specifico del nuovo linguaggio rococò. La struttura dell'altare maggiore in Santa Maria Traspontina si conclude con i quattro angeli che idealmente sorreggono la cupola, opera dello stuccatore Leonardo Retti[2] già presente a Roma dal 1666 e ivi residente dal 1671; egli in questi anni fu in rapporto continuo con Carlo Fontana attraverso il cantiere di Ercole Ferrata[3] e Antonio Raggi[4]. Questo apparato è uno dei punti più alti della sperimentazione plastica attuata dal barocco e raggiunge contemporaneamente due risultati significativi per l'estetica del periodo. La prima, che è specifica della poetica berniniana, tenta di congiungere strettamente l'architettura e la scultura sviluppando al massimo le possibilità che la tecnica plastica offriva nella soluzione di apparati decorativi tridimensionali esasperando l'effetto delle figure a sbalzo. La seconda è quella di capovolgere i rapporti tra architettura e scultura, cercando di raggiungere nella seconda il maggior distacco possibile dalla tessitura statica dell'architettura; in poche parole si crea tra le raffigurazioni in massa plastica un'integrazione con l'architettura in quanto legate indissolubilmente ad essa ma contemporaneamente da questa cercano di distaccarsene andando apparentemente contro le leggi fisiche e tentano di esprimere una loro autonomia andando ad occupare spazi fisicamente impraticabili per la plastica marmorea. Questo processo e i suoi risultati, trovano in Carlo Fontana uno dei più sicuri possessori sia della tecnica sia dell'estetica che si danno in un lasso di tempo posto fra la seconda metà del XVI secolo e la seconda metà del XVII secolo. Questo idioletto artistico ha inizio in un distacco dallo stucco romano come si era sviluppato nella città eterna sin dalla prima metà del '500. Infatti i quattro angeli traspontini videro la luce solo a partire dalla rivoluzione attuata dalla tecnica del sottosquadro che non era specifica della decorazione a stucco sviluppatasi a Roma sotto l'influsso delle scoperte archeologiche (fig. 2). Una tecnica esecutiva legata ai bassi spessori e a una raffinata esecuzione utilizzando una massa plastica che non amava distaccarsi di molto dal supporto murario e dall'eventuale chiodatura. L'avventura dello stucco forte che diventa architettura e contemporaneamente da questa ama fingerne il distacco, prende l'avvio con l'uso spinto del sottosquadro, tecnica la quale trova nell'area bellafontina e nell'area veneta la propria affermazione nella seconda metà del Cinquecento. Sarà nel cantiere seicentesco romano che questo connubio riuscirà ad esprimersi nella più alta delle sue potenzialità, mentre le aree in cui era iniziato questo processo, l'area lombardo veneta e quella toscana, rimarranno legate a stilemi che non svilupperanno questa progressione tecnica artistica e ne subiranno così l'influenza verso la seconda metà del Seicento con le presenze che definiranno il triangolo formato dal Canton Ticino, da Roma e dal Nordest padano. Si deve tenere presente che una particolare spinta verso l'evolversi della plastica romana seicentesca fu data dal costituirsi dei due piccoli regni, quello Farnese e quello Estense, nell'area emiliana, nella prima metà del Seicento; qui l'utilizzo dello stucco forte ebbe una accelerazione in quanto i due giovani Stati necessitavano di città che avessero i segni delle capitali europee. Parma, Piacenza, Reggio, Modena ed anche i loro territori furono inseriti in una serie di programmi architettonici e decorativi di ampio respiro, che richiedevano una velocità di esecuzione e un risparmio di economie legate ai tempi di cantiere che lo stucco forte forniva con sicurezza in alternativa al materiale lapideo di cui quelle aree territoriali erano povere. Non a caso Leonardo Retti come il padre Giovanbattista, fu uno dei più significativi esponenti, dal punto di vista tecnico, dell'arte stucchiva in area parmense[5]. Il salto qualitativo si ha quindi a Roma con la Scala Regia del Bernini, la Sala Ducale sempre del Bernini e con la decorazione della navata centrale della chiesa del Gesù, dove l'architettura tardo cinquecentesca viene risolta con un programma decorativo di ampio respiro attuato a stucco da Antonio Raggi. La soluzione della Scala Regia porta a una serie di altri interventi, molti sotto le istanze del Bernini, ma anche sotto la regia di Pietro da Cortona e del Borromini che dettarono un lessico romano nel rapporto tra architettura e decorazione stucchiva sia negli edifici religiosi che civili, di cui si trova un documento inascoltato anche fuori Roma, in Palazzo Pitti a Firenze in cui Pietro da Cortona iniziò a lavorare

negli anni Quaranta del Seicento[6]. È nel coacervo di sperimentazioni di questo lessico che si richiede sempre e comunque una tecnica esecutiva eccezionale e una organizzazione di cantiere autonoma e con conoscenze strutturali capaci di risolvere problemi statici sottesi al problema delle masse plastiche a sbalzo che si trovano espresse in termini da trattato e non da manuale molto tardi nell'opera del 1802 di Francesco Carradori[7]: «Dovendosi fare una statua qualunque isolata e movibile, è necessario prima di tutto avere il modello in piccolo ben proporzionato dal quale si possa per via di degradazione cavare la misura della proposta statua in grande e concepirne un'ossatura stabile o di legno o di ferro. Per fare questa ossatura che ha da partire dalla pianta o zoccolo sul quale deve posare la figura conviene fissare in esso zoccolo o pianta un palo ben forte che giunga a seconda dell'azione di essa figura sino alla sommità delle spalle, quivi si porrà un regolo a guisa di croce che comporti la proporzione della larghezza dall'una all'altra spalla. Altro simile regolo traverso si porrà dall'uno all'altro fianco a seconda del moto che dovrà avere la figura medesima, a queste due traverse si appoggeranno rispettivamente le ossature delle braccia e delle gambe, nelle proporzioni e mosse, le quali si dovranno speculare dall'azione del modello e per via delle misure di proporzione l'ossatura dell'estremità di farà separatamente o di vergella o di filo di ferro dovendo questa passare per ogni dito a seconda del movimento che le estremità istesse dovrà avere. Per la testa poi si farà una specie di gabbietta, pure con vergella o filo di ferro che si applicherà ben forte nella dovuta posizione sopra le spalle all'estremità della fatta armatura per mezzo di chiodi o legature. Fatto ciò si prendano dei sermenti o fascine e si vadano per mezzo di spago o filo di ferro applicando addosso all'armatura tanto nel dorso che nelle gambe per servire di un certo tal qual ripieno da ricoprirsi con le altre materie che dovranno essere impiegate a condurre a suo termine con la dovuta proporzione le parti medesime. Prendasi quindi del capecchio o stoppa o fieno ben tritato e fattine dei piccoli mannelletti si intingano nel gesso da presa spento nell'acqua e si addossino a guisa di una camicia sopra l'armatura mirando sempre a fare una bozza della statua proposta. Fatta che abbia la dovuta presa si vada il tutto ricoprendo di calce mista con gesso sin quasi all'intera formazione dell'opera. E ridotta questa ben abbozzata in tutte le parti per via di ferri e raspini vi si applichi sopra lo stucco e conducesi così all'ultima sua perfezione»[8].

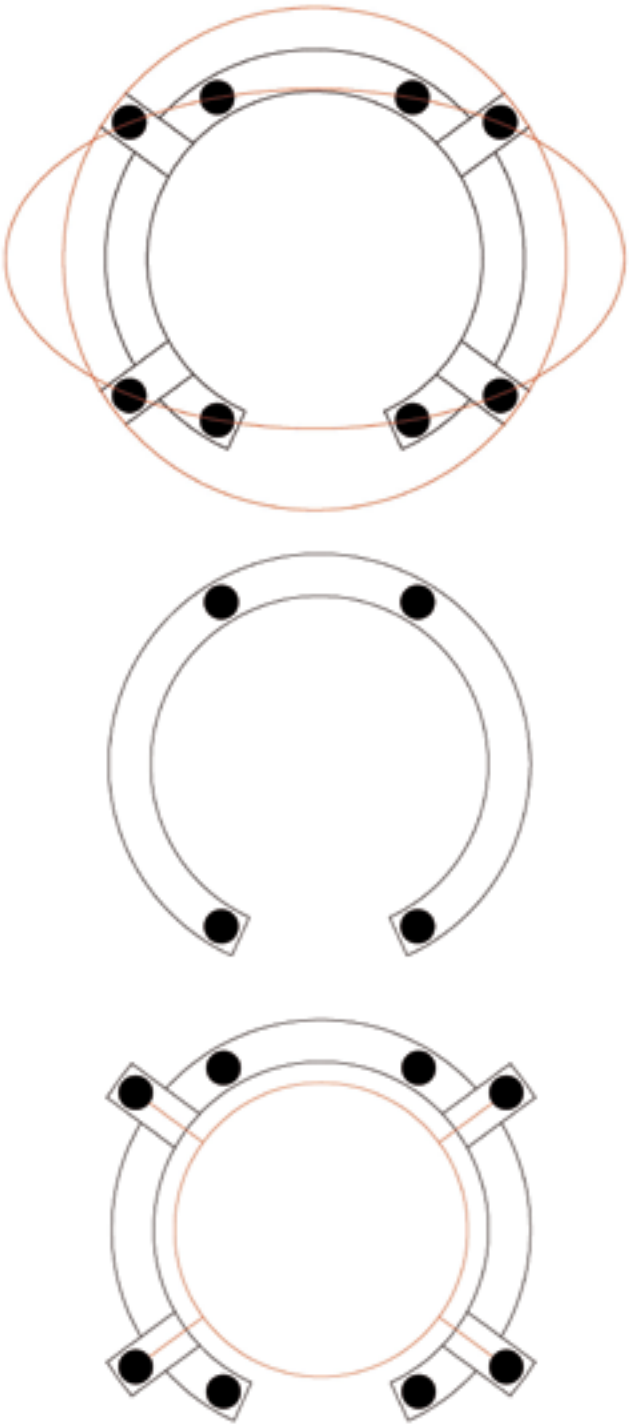
Un filone parallelo ma che determinò una serie di soluzioni tecniche attraverso un'andata e ritorno fu sicuramente quello degli apparati decorativi effimeri. Nel progetto per il Catafalco per le esequie del Re di Portogallo Pedro II (fig. 3), da costruirsi nella chiesa di Sant'Antonio dei Portoghesi di Roma nel 1707 e non eseguito[9], si può comprendere la struttura della centina tipica di un apparato decorativo effimero. Nella diagonale destra e sinistra della parte alta si può intravvedere la struttura lignea che sottende l'esecuzione dei due angeli che suonano la tromba, nella parte terminale del sarcofago; non a caso tale elemento è risolto con una cupola molto simile a quella dell'altare maggiore traspontino. È evidente la scuola entro la quale si sono sedimentate le conoscenze tecniche usate in quest'apparato, sempre di Carlo Fontana, e la soluzione in stucco forte eseguita da Leonardo Retti. Si può ora entrare nel merito di questi problemi tecnici, di cui la soluzione dell'altare della Chiesa Traspontina si può considerare come punto terminale. Si è di fronte ad un'opera dove la convivenza tra architetto e stuccatore determina non solo le soluzioni estetiche ma anche quelle tecniche e quelle statiche. Quando Carlo Fontana progetta l'altare traspontino ha presente una serie di soluzioni che permettono alle figure in stucco forte di librarsi più liberamente delle figure lapidee nella loro tridimensionalità, per cui progetta i quattro angeli come masse libere senza punto d'appoggio orizzontale e verticale; essi sembrano, a prima vista, quasi indipendenti dalla struttura architettonica, veri funambuli senza rete e senza nemmeno il filo sotteso. Al contrario proprio l'apparente svincolo permette in realtà la soluzione dell'insieme architettura-decorazione plastica. Questo è risolto attraverso una serie di calcoli raffinati con l'obiettivo di innalzare una struttura architettonica di

In basso, da sinistra: 1-2. *C. Fontana, Altare di Santa Maria in Traspontina (1674), vista d'insieme e particolare degli angeli.* 3. *C. Fontana,* Apparato decorativo della chiesa di Sant'Antonio dei Portoghesi in occasione delle esequie del re di Portogallo Pedro II, *1707 (non realizzato).*

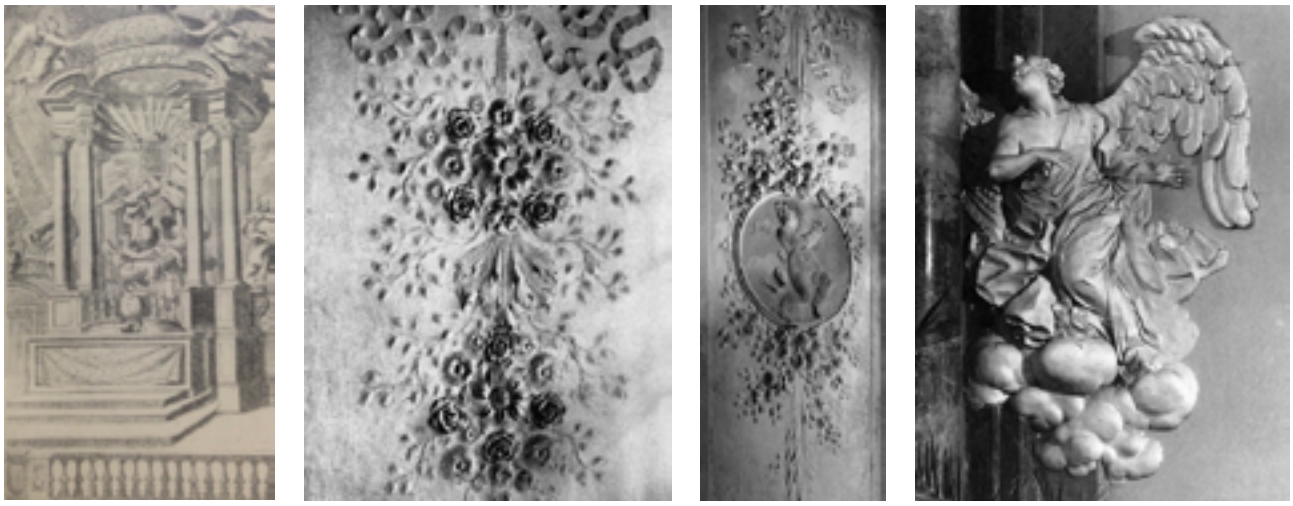


fatto risolta con solo quattro colonne, oltretutto di circonferenza sottodimensionata rispetto all'ordine, per aumentare l'effetto verticale e di "astrazione" statica del complesso apparato liturgico. Quest'unità è sintetizzata dal fatto che Carlo Fontana riesce qui a fondere le due figure geometriche su cui gli architetti della metà del Seicento lavoravano in termini compositivi e cioè il cerchio e l'ellissi[10]. [FA]

Si giunge così all'attuazione di un'autentica architettura articolata che "inganna" apparendo eseguita su base ellittica mentre invece si tratta di un'architettura a base circolare costruita attraverso una serie di cerchi concentrici[11] (fig. 4). Si segue così passo passo l'iter progettuale e costruttivo segnato da quattro colonne che non sorreggono nulla ma sono legate fra loro alla base e alla sommità per mezzo di un cerchio spezzato sul fronte (fig. 5). A questo, esternamente, si posizionano altre quattro colonne, poste sulle diagonali, funzionanti come contrafforti su cui poggiano quattro semi timpani curvilinei. All'occhio questa struttura muraria si da come lapidea in quanto si mostra solo con il suo marmo commesso riproposto con un aspetto che è uguale a quello delle colonne. I semi timpani sostengono la cupola-corona in metallo, fortemente cerchiata alla base, su cui un incastro invisibile permette a quest'ultima di non poggiare sul cerchio sottostante e per tanto di ottenere l'effetto di darsi libera nell'aria (fig. 6). I semi timpani sostengono anche gli angeli in stucco forte che hanno un solo punto di tangenza su di loro. In questo caso le forze provenienti dall'alto, generate dal peso degli angeli, lavorano come un carico di punta e per tanto partecipano direttamente alla statica dell'insieme e rafforzano, nel ruolo di contrafforte, le colonne esterne. Questa soluzione va oltre anche alle più spericolate invenzioni di Antonio Raggi nel soffitto della chiesa del Gesù, infatti i quattro angeli non hanno superfici verticali e orizzontali su cui poggiare o meglio far partire il tradizionale "palo" ligneo sul quale potrebbero poggiare le successive impalcature in legno e i fili di ferro terminali. La soluzione statica non può avvenire che con un elemento metallico, il quale per quanto consistente, è molto più sottile dell'equivalente palo ligneo. La difficoltà sta nel doverlo piegare a formare una diagonale sufficiente a incastrarsi nel semi timpano curvilineo e contemporaneamente sopportare la struttura lignea e metallica dell'angelo stesso. Solo un accorgimento metallico permette di incastrare verticalmente il puntone di sostegno all'interno del semitimpano, lasciando libero lo spazio fra la curvatura di questo e la sua base d'appoggio. Il rapporto tra il supporto principale metallico e l'armatura lignea è particolarmente difficoltoso da risolvere. Si tratta di evitare la creazione di tensioni interne facendo lavorare insieme materiali così diversi, pertanto il cantiere cercherà di evitare tali situazioni. Sia lo stuccatore che l'architetto trovano così la possibilità di lasciare una trasparenza tra la struttura portante poggiante sulle colonne esterne e il semi timpano stesso, una trasparenza mentale in quanto percettibile, in tutta la sua raffinatezza, solo alzandosi al livello dei capitelli. Questa tecnica esasperata dello sbalzo, sviluppatasi tra il manierismo e il barocco, è messa in atto qui da Carlo Fontana e Leonardo Retti in tutta la sua potenzialità tecnica e artistica e per quanto concerne lo status delle ricerche odierne, mai più affrontata o riproposta. Una simile soluzione è praticata nella Cappella d'Avila attuata una decina di anni dopo da Antonio Gherardi[12] dove però la soluzione è facilitata dal punto di vista statico e dal punto di vista dell'attuazione plastica dal fatto che gli



Dall'alto: 4. Schema geometrico di costruzione dell'Altare di Santa Maria in Traspontina (elaborazione di *A. Kader Moussalli).* 5. *Si noti la proiezione del fronte, spezzato.* 6. *I semi timpani sostengono la corona in metalli, su cui un incastro invisibile permette a questa di non poggiare sul cerchio sottostante per dare l'effetto di librarsi nell'aria.*



Da sinistra: 7. *C. Fontana,* Primo disegno per la chiesa di Santa Maria in Traspontina*, (1743), messale carmelitano.* 8. *Baldassarre Fontana,* Salae Terranae del Palazzo Vescovile di Olomouc in Moravia *(1688).* 9. *B. Fontana,* Stipite della finestra nel refettorio dei francescani di Uhreske Haradiste *(1708 ca.).* 10. *B. Fontana e aiutanti,* Angelo in stucco*, chiesa di Podhradni Lhota (1718-1727).*

angeli che sorreggono il cerchio nel vuoto hanno come punto d'appoggio una parete verticale capace di mettere in atto l'uso del puntone. In questo caso la problematica viene traslata sulla struttura portante inserita all'interno dell'armatura degli angeli di più facile esecuzione in quanto di tradizionale soluzione. Non a caso l'apparato traspontino dal punto di vista tecnico rappresenta una delle maggiori espressioni del rapporto fra architettura e arti nel senso barocco, dove il mondo classico costituisce la citazione obbligatoria e *l'inventio* costituisce la sua deformazione sotto la pressione della ricerca tecnica e il ribaltamento dei valori concettuali. La parte inferiore dell'altare si risolve con una presenza scultorea imponente ma che dal punto tecnico si acquieta in una formalità accademica. Ciò avviene anche se l'attuale soluzione è una *reductio* dell'ipotetico progetto del Fontana e del Retti, probabilmente rappresentato, non senza imprecisioni, nell'incisione pubblicata nel 1743[13] come frontespizio del messale carmelitano (fig.7). Nel testo viene riportato un gruppo scultoreo centrale attualmente sostituito da angeli marmorei che subentrarono nel 1688 al gruppo lavorato a stucco sempre dallo stesso Leonardo Retti[14]. [AKM]

Questa dicotomia, si ripropone cogliendo le specificità del secondo taglio sincronico nel 1710, seguendo l'opera del cugino di Carlo, Baldassarre, il quale instaurò un percorso di andata e ritorno con i paesi del nord est europeo, area che si andava trasformando in una presenza quasi continua di artisti dei laghi, territori comunque già solcati ormai da un secolo da artisti ticinesi, soprattutto plastificatori. Queste peregrinazioni professionali porteranno un ramo dei Fontana a fornire un esponente della propria famiglia, l'architetto Jacob artista polacco *tout cour,* essendo il frutto di un radicamento avvenuto all'inizio del XVIII secolo da parte del padre Giuseppe[15]. Il taglio sincronico del 1710 sull'opera di Baldassarre permette di verificare come tutta la sapienza tecnica dello stucco forte, presente nell'opera traspontina, è assunta in toto da Baldassarre che opera sicuramente all'unisono del cantiere del 1678. Non solo, nella "officina" del padre assume il ruolo di stuccatore *tout cour* e si rivela poi come l'esponente fra i più diretti della Scuola Romana passante dai Raggi e dai Retti. Questa sapienza tecnica e questa scelta di campo rivela anche la debolezza della sua avventura. Il successo professionale in un'area lontana dalla cultura romana e degli altri centri nascenti della sperimentazione europea, l'ambito gallico in *primis*, non gli permetterà di diventare la punta di diamante della trasformazione della tecnica e della poetica del plastificare nel passaggio tra i due secoli. Il suo ritorno continuo in patria nel periodo invernale gli consentirà di percepire le trasformazioni nelle tecniche plastificatorie verso un'espressione in cui si tendeva a far prevalere la grafica rispetto al volume. Questa rivoluzione estetica coinvolse fortemente la tecnica esecutiva in quanto la perdita di spessore richiede un'abilità del tutto diversa della plastica scultorea e richiede una tecnica dell'armatura più attenta *ad minimum* e per questo non più semplice. Baldassarre rivela nel primo decennio del XVIII secolo di percepire le tensioni verso questa rivoluzione che definiremo rococò ma non procede linearmente verso quest'area di sperimentazione che rendono l'area gallica e l'area veneta punti di riferimento per tutta Europa che si da come un ritorno alle origini, ripensando al soggiorno polacco di Bartolomeo Ridolfi e all'influenza bellafontina sulla corte rudolfina di Praga nella seconda metà del XVI secolo e all'inizio del XVII[16]. Come si può comprendere dal taglio sincronico del 1710, Baldassarre nella *domus Hipolita* a Cracovia, *post* 1708, mostra l'utilizzo contemporaneo della tecnica barocca nel festone fitomorfo lavorato a banco e in opera. Gli spessori sono ancora consistenti e una parte della lavorazione viene fatta a banco costruendo degli elementi fitoformi più significativi e quando sono ancora in stato di essiccamento e per cui si possono attuare ancora delle leggere trasformazioni a fresco, vengono inseriti in una base precedentemente preparata, in spessore, su cui erano già state elaborate a fresco altre presenze fitoformi formalmente meno significative. Intorno a questo elemento decorativo barocco si snoda invece una decorazione inserita in cornici sottili e quasi senza spessore entro cui lo stucco va

perdendo, verso gli appoggi, qualsiasi spessore materico fino a quasi annullarsi e diventare puro segno grafico, il tutto in pieno spirito rococò. Due saperi e due tecniche completamente diverse che Baldassarre Fontana pratica contemporaneamente, con grande abilità plastificatoria ma non certo senza contraddizione stilistica. Alcuni elementi rococò erano già apparsi nell'opera di Baldassarre, anzi, si può dire che in alcuni momenti della sua attività, nell'area del nord est europeo come quelli che ornano le sale del palazzo vescovile di Olomouc, in Moravia, eseguito su committenza del principe vescovo Carl von Linchtensterin – Castelcom, datati 1688, rivelano una tendenza al superamento degli stilemi barocchi verso il rococò (fig. 8). Una caduta fitomorfa sospesa ad un nastro, tipologia decorativa praticata da Baldassarre, tutta eseguita in opera, viene proposta per la prima volta con spessori ridotti e per tanto probabilmente risolti soltanto con una chiodatura secondo una pratica che non è ancora presente a Roma. Queste scelte potrebbero essere state determinate dalla colta committenza del vescovo. Quello che è certo è che tale applicazione tecnica contrasta fortemente con il *ductus* dell'insieme della decorazione che è di fatto ancora una citazione degli stilemi vigenti nella Roma barocca dell'epoca. Gli stilemi rococò si ripresentano insieme a quelli barocchi romani, in continuazione fra gli anni a cavallo dei secoli XVII-XVIII e si può considerare il refettorio dei francescani di Uherske del 1708 circa il punto più avanzato della ricerca di Baldassarre verso il graficismo plastico rococò (fig. 9). A queste appropriazioni tecniche ed estetiche corrispondono però continue elaborazioni in cui gli stilemi e gli spessori barocchi vengono riproposti in sequenza e in alcuni casi enfatizzati fino a prendere quasi l'accento di espressioni nostalgiche come l'alcova nel castello di Uhercice. Alcune soluzioni emblematiche sono quelle degli altari di Kopecek del 1718 e quello della chiesa parrocchiale di Palesovice databile 1725-1734, una delle ultime opere dell'artista dove oltre agli stilemi barocchi romani vengono recuperate tecniche come lo stucco lustro, cioè a base di gesso, per risolvere in termini apparentemente lapidei le colonne lignee utilizzate per l'architettura d'altare; esecuzione specificatamente nordica che mostra l'aggiornamento delle tecniche ma contemporaneamente un ritorno nostalgico alla plastica e all'architettura romana seicentesca. Nella chiesa di Podhradni Lhota, l'angelo che si libra sulla nuvola a forte sbalzo permesso dal puntone orizzontale, sembra ancora l'espressione della grande sapienza barocca nell'integrare lo stucco all'architettura (fig. 10). In verità in una data così lontana dalla sperimentazione traspontina è il segno sì della persistenza di una grande conoscenza tecnica ma ormai lontano dalla ricerca di un intimo rapporto fra architettura e decorazione, ma anche in Baldassarre, è la testimonianza, ormai, di una impraticabile nostalgia estetica. Non a caso l'accettazione totale dei formalismi e dei graficismi rococò sarà assunta dal figlio Jacob Fontana[17], architetto ormai dagli storici considerato polacco in quanto i suoi rapporti con l'Italia si esauriscono, oltre alla discendenza paterna, in un classico *tour* mediterraneo svolto tra il 1732 e il 1736 nel quale viene anche coinvolta l'area francese che determinerà in lui una maggiore influenza ed una più sicura volontà di mettere in atto il linguaggio architettonico e decorativo rococò nei modi praticati oltralpe. Questo non avviene attraverso un ulteriore pratica delle tecniche plastificatorie, di cui era per "eredità" paterna depositario ma attraverso l'aggiornamento verso una cultura internazionale di un architetto nella quale i legami con l'Italia e la Roma barocca erano ormai sfilacciati e consunti. [FBG]

Note

Il presente contributo è stato scritto in coordinamento tra gli autori. La prima parte, sino alla nota 10, si deve a Francesco Amendolagine [FA]; *la seconda, fino alla nota 14, è di Abdul Kader Moussalli* [AKM]; *la terza di Federico Bulfone Gransinigh* [FBG].

1 Cfr. A. Mastelloni-O. Carm, *La Traspontina notizie historiche della fondazione et immagine di Nostra Signora del Carmine di Roma detta Traspontina*, Napoli 1717; C. Catena, *Traspontina. Guida storico artistica*, Roma 2000.

2 Abbiamo certa la sua presenza a Roma dal 1666 e gli ultimi documenti lo danno ancora vivente nel 1714. Cfr. F. Borghesan, *I Retti di Laino e la Cappella degli Innocenti a Verona*, tesi di laurea, Università Iuav di Venezia, a.a. 2003-2004, relatore F. Amendolagine, corr. V. Benacchio, M. Cova.

3 Nato a Pellio Intelvi nel 1610 e morto a Roma nel 1686. Cfr. Borghesan, *I Retti di Laino*, (cit.).

4 Nato a Vico Morcote nel 1624 e morto a Roma nel 1686. Cfr. *Ibidem*.

5 Borghesan, *I Retti di Laino*, (cit.).

6 Pietro da Cortona è nato a Cortona nel 1596 e morto a Roma nel 1669.

7 Nato nel 1747 e morto nel 1824. Cfr. F. Carradori, *Istruzione elementare per gli studiosi della scultura, Accademia di belle arti*, Firenze, 1082.

8 M. Dusi, *L'arte "del fabbricare in stuccho" nella trattatistica dal Rinascimento alla modernità*, tesi di laurea, Università Iuav di Venezia, a.a., 2000-2001, relatore F. Amendolagine.

9 Cfr. V. Deupi, *Architectural temperance, Spain and Rome, 1700-1759*, New York 2015.

10 Cfr. M. Rocca, *La chiesa di Santa Maria in Traspontina e i suoi architetti*, «L'Arte», 41, 1938, pp. 139-150.

11 Si ha un susseguirsi di misure che determinano questo complesso incastro geometrico così che tutte le cornici sono di 2/4 di palmo, il diametro delle colonne è di 6/4 di palmo, il ciborio rotondo a forma di globo ha il diametro di 4/2 palmi e il diametro della base è di 80/4 di palmo.

12 Nato a Rieti nel 1638 e morto a Roma nel 1702.

13 Sempre da attribuire a Leonardo Retti sono i due angeli marmorei al centro del ciborio. Sostituirono nel 1688 statue lavorate a stucco forte sempre dello stesso Leonardo Retti. È probabile che l'apparato plastico fosse una esecuzione tratta da un progetto di Carlo Fontana che potrebbe in parte corrispondere a quello pubblicato come frontespizio nel messale carmelitano nel 1743. Borghesan, *I Retti di Laino*, (cit.).

14 Cfr. Borghesan, *I Retti di Laino*, (cit.); *Santa Maria in Traspontina, Cenni religiosi, storici, artistici*, a cura dell'Istituto di Studi Romani, Roma 1955.

15 Nato a Varsavia nel 1670 e morto a Varsavia nel 1741.

16 Si fa riferimento al viaggio del castellano di Cracovia alle terme di Venere nelle vicinanze di Verona che rimase influenzato dai segni del Rinascimento veronese tanto da convincere Bartolomeo Ridolfi a compiere il viaggio di ritorno con lui e ad operare in Polonia. Ridolfi vi si trasferì tra il 1562 ed il 1563, dove si presume sia morto prima del 1570. Cfr. P. Ferrarin, *Bartolomeo Ridolfi*, tesi di laurea, Università Iuav di Venezia, a.a. 1987-1988, relatore F. Amendolagine.

17 Nato a Szczuczynie nel 1710 e morto a Varsavia nel 1773.

CARLO E IL RAPPORTO CON ALLIEVI, EPIGONI E COLLABORATORI

Abside della Chiesa dei Santi Apostoli, Roma. Fotografia P. Portoghesi.

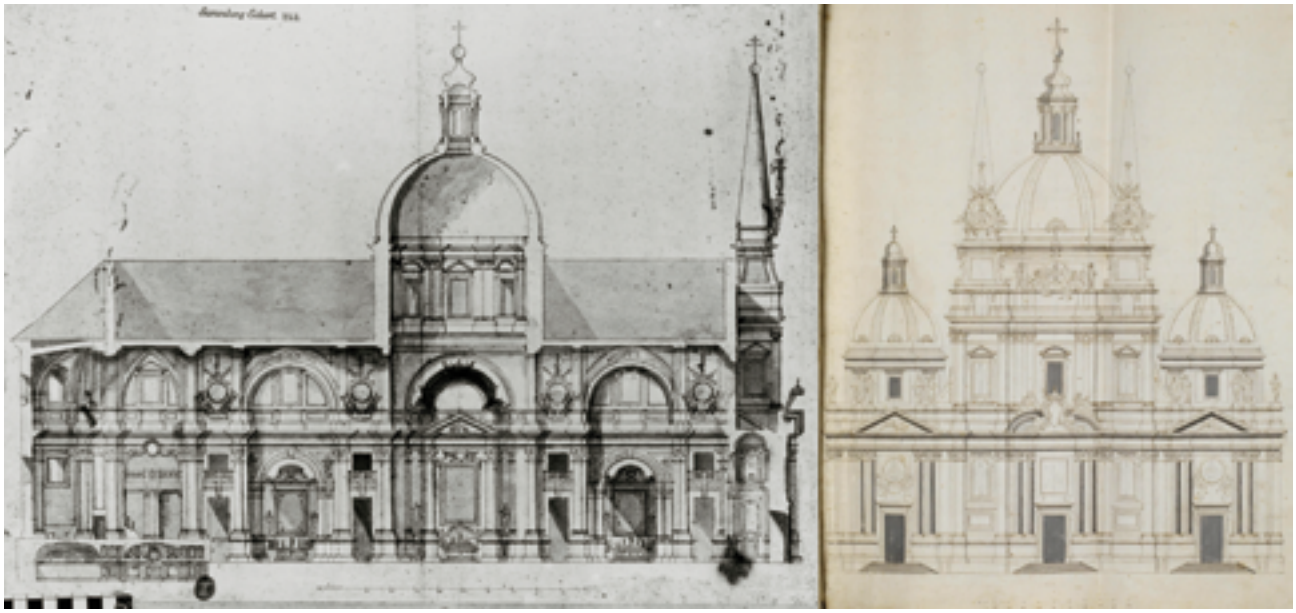
Early impacts in the German lands of Carlo Fontana's Colosseum church design (J.L. von Hildebrandt and M.D. Pöppelmann)

Peter Heinrich Jahn

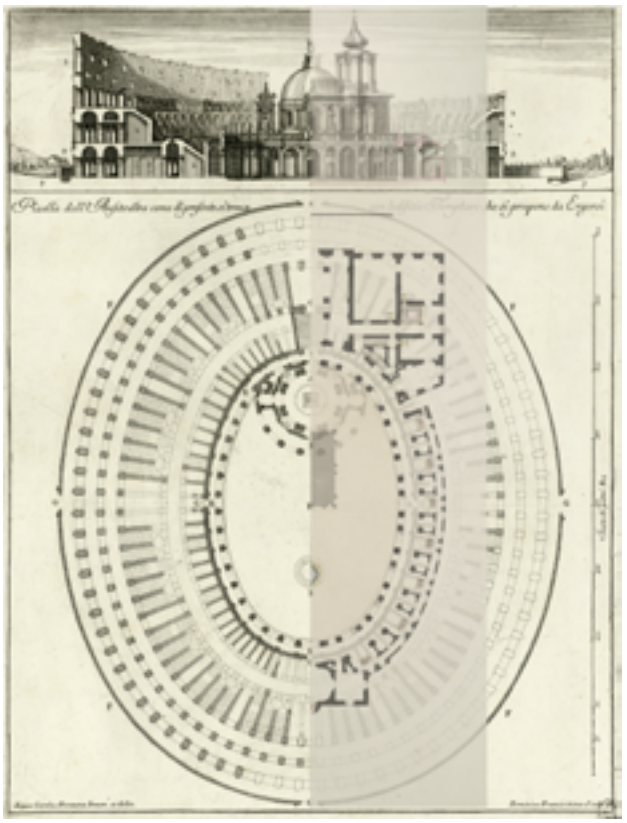
It is well known that Carlo Fontana as the leading papal architect of his time, who moreover in 1696 claimed for himself the title of a «leading imperial architect and engineer»[1], indeed held diverse connections within the catholic sphere of the German Holy Roman Empire, on the one hand directly by delivering building projects to German aristocrats – the emperor included –[2], on the other hand indirectly by sending pupils to the German lands or by instructing German court architects who officially had been sent to him for developing their architectural knowledge. While the latter aspect will be the main topic of this contribution, the opportunity of these introductory remarks should not be given away without subsuming a recently rediscovered example for the first mentioned aspect: Carlo Fontana's refused design for Fulda Cathedral, commissioned circa 1704 by Prince-Abbot Adalbert von Schleifras (reigned 1700-1714)[3]. The project, which Pascoli refers to[4], is documented by an anonymous revised copy of the longitudinal section with the former plan collection of the famous Franconian architect Balthasar Neumann (1687-1753) as provenance, now unfortunately lost by fire since 1945[5], and a copy of the façade elevation drawn by Fontana's assistant Romano Fortunato Carapecchia (ca. 1661-1741), now preserved as part of the so-called Carapecchia-Album in the Courtauld Gallery in London[6] (fig. 1). While the longitudinal section reveals itself as a synthesis of the Roman churches San Carlo ai Catinari and Santa Maria in Campitelli, which includes the two major cultic components of Fulda cathedral, the burial place of Saint Boniface in the crypt and the reliquary altar of Saint Sturmius in the transept, the façade elevation shows as tops of a pair of towers two cenotaphs in form of *metae* dedicated to the two saints mentioned above[7]. The relatively narrow position of the towers is as typical for Fulda cathedral as the two domed lateral chapels are[8]. Seen together the domed components of the façade elevation depict a condensed allusion of the Roman sacral landscape, so that in the end the Fulda project brings to light how deeply Carlo Fontana had been instructed with the iconographical needs of a special catholic German ecclesiastical prince as well as of the Holy Roman Empire in general.

With this introductory excurse in mind as an imagination of the range of Carlo Fontana's direct involvement in

1. *C. Fontana, design for Fulda Cathedral, about 1704, longitudinal section, drawn by a German anonymous (original lost, but documented by an archive photography), and façade elevation, drawn by R.F. Carapecchia, Würzburg, Universität Würzburg, Institut für Kunstgeschichte, Mediathek, archive no. Slg. Eckert 253, respectively London, The Courtauld Gallery,* Witt Fund, Carapecchia-Album, *inv. no. D.1956.WF.4649.25.*



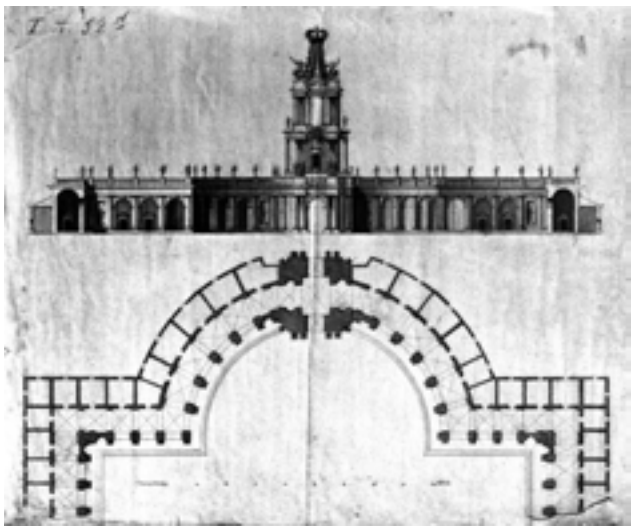
A sinistra: 2. *Anonymous draughtsman after Johann Lucas Hildebrandt, design for an ambulatory of the Rumburg Loreto, 1707, ground plan of the ground storey, façade elevation of the habitation building and transverse section through the courtyard with façade elevation of the chapel (be attended that in reality all sheets are of equal size respectively that the ground plan is scaled up here for a better legibility), Vienna, Albertina Museum,* architecture collection*, inv. nos. AZ 7733, 7735 s.* A destra: 3. *Juxtaposition of Johann Lucas Hildebrandt's Rumburg Loreto project with Carlo Fontana's Colosseum project, photomontage of the author by overlaying fig. 7 with parts of fig. 2, each adjusted in scale along the longitudinal and transversal diameters of the inner ovals.*

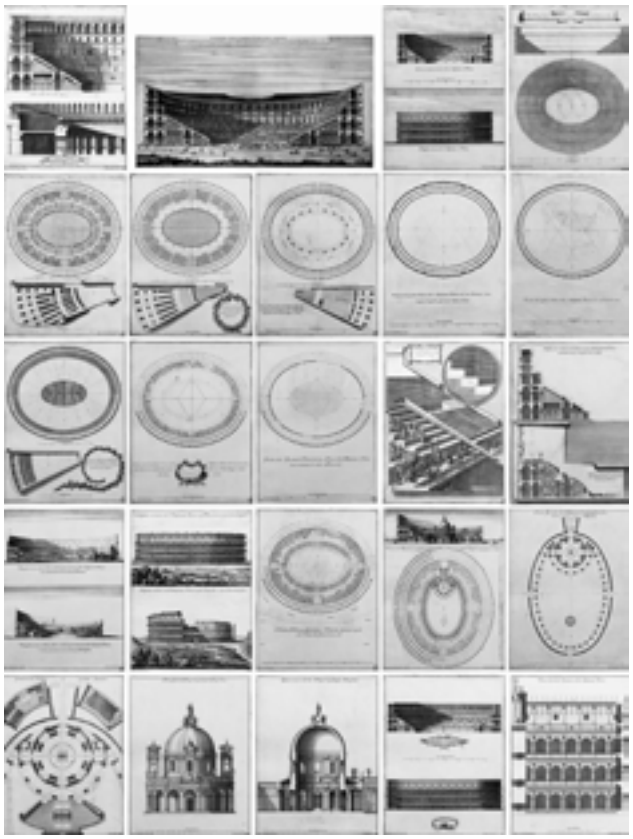


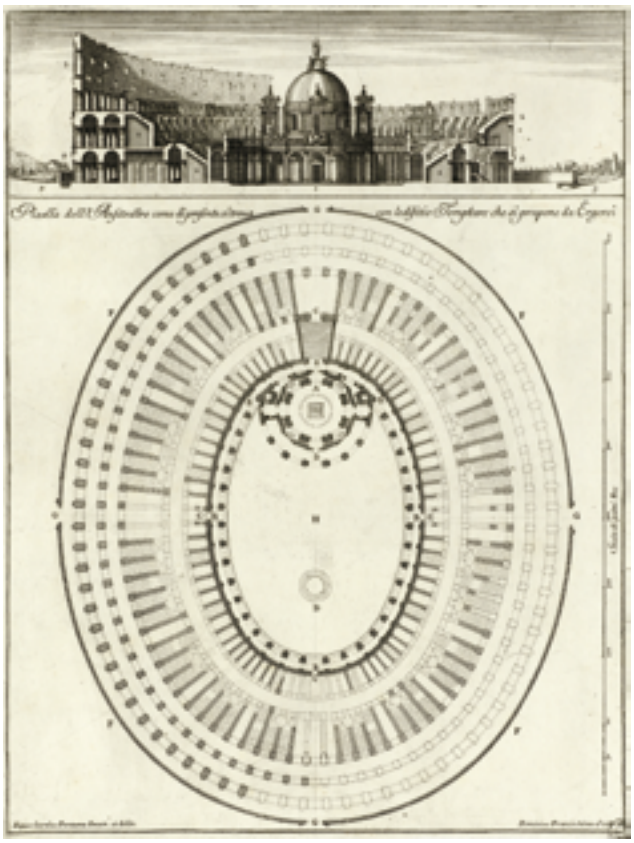
the architecture of the German Holy Roman Empire it can be turned now to the main topic of this contribution: the early impacts of his design for a memorial church inside the Roman Colosseum as examples for his indirect connections within the German lands. The named design is well-known and must be regarded as Carlo Fontana's most ambitious one (see the contribution of E. Wegerhoff in this volume). Although refused and published posthumous in 1725 as part of an archaeological monograph on the Flavian Amphitheatre, the idea of a domed church in connection with an oval ambulatory had astonishing impacts on some German building projects which date from about fifteen years before the publication of the named book. Unfortunately most of these epigonous designs remained unexecuted, so that they shared the same fate with the model they followed. Two German court architects who had inside knowledge of Carlo Fontana's Colosseum project are the protagonists of this contribution. One of them is the Viennese imperial court engineer Johann Lucas von Hildebrandt (1668-1745)[9]. Born 1668 in Genoa as Giovanni Luca Ildebrandt, he was given to Carlo Fontana's studio in the early 1680s as a long-term pupil. Later Hildebrandt gave evidence of his own that he assisted Carlo Fontana «von Jugendt auf», which means ‹since the outset of his adolescence› and refers to the age of fourteen in the year 1682. Biographical evidence is given that he returned to his hometown around 1693, so in the end he could have stayed in the Fontana workshop as a so-called *giovane* for the minimum duration of ten years[10]. During his long time of formation he had enough opportunities to copy plans for the purpose of collecting study material. Today that collection, which Hildebrandt extensively used as design patterns during his professional activity, is unfortunately lost. Parts of it, as will be shown in the following, must have been copies of the Colosseum project. For a profound understanding of the context it seems necessary to pay attention to the chronological circumstance that Hildebrandt could only know the Colosseum project in its first state before Carlo Fontana's revision of his design in occasion of the Holy Year 1700. That first state, in which the church is surrounded by an arcaded colonnade instead of pillar arcades, was discovered by Hellmut Hager under a pentimento in the ground plan of the design drawings preserved at Sir John Soane's Museum in London[11]. Hildebrandt received his first opportunity to use the Colosseum project as a design pattern in 1707. Meanwhile, since the late 1690s, he had started a professional career in Vienna as imperial court engineer. In 1704 a prestigious private commission coming from the realm of Austrian high nobility fell to him with the building of the Capuchin Loreto sanctuary in the small Bohemian town Rumburg (now Rumburk), which is located in the north of the country nearby the Saxon border. After the initial design of a mostly true copy of the *Santa Casa di Loreto*, which had been built in the following years, subsequently, in 1707, Hildebrandt delivered in four sheets the design of an ambulatory in connection with a double-towered chapel and a palace-

like building for housing a boy's choir[12] (fig. 2). Without any doubt one can recognize that the oval concept of the sanctuary complex derived from Carlo Fontana's Colosseum project: The substructure cells of the seat rows are turned into radiating chapels and confessional cells, while the dome of the analogous double-towered church is eliminated and a habitation building is added. As a design pattern Hildebrandt obviously used Carlo Fontana's grand ground plan, in which the memorial church and its ambulatory are embedded in the ruins of the Flavian Amphitheatre, and a corresponding section of the latter, which shows the characteristic scenery of the double-towered memorial church in the centre of one of the narrow oval curves (take alternatively for Hildebrandt's lost copies of the early project state the later print version fig. 7). Not only that the just-mentioned scenery determines extraordinarily Hildebrandt's section drawing, but a juxtaposition of the two ground plans by scaled adjusting of the ovals brings to light that Hildebrandt was careful to adapt the proportions of the design pattern as far as possible (fig. 3). Indeed, he had widened the ambulatory, but the radiating chapels are running within the inner ring of the antique substructure cells. A further analogy can be recognized in the fountain which recurs on the Fontana della Madonna located in the forecourt of the original Loreto sanctuary[13], because it is situated at the same place as the one in Carlo Fontana's design. And naturally also the height of the arcades in its dependence on the transverse diameter of the oval follows the used design pattern. It is a pity that Hildebrandt's precious design was not built because of the exaggerated sumptuousness of the building complex and the therefore suspected high building costs. As opposed to the close imitation of Carlo Fontana's Colosseum project for the Rumburg Loreto, two decades later Hildebrandt remembered again its scenic qualities merely in a more superficial way. This happened exactly in the year of 1724, when he was designing a main entrance pavilion as part of a planned restructuring and enlarging of the so-called Hofburg in Vienna (i.e. the imperial residential castle)[14] (fig. 4). Now a rotunda is embedded in an exedra of relatively slight depth. This means in comparison to the design pattern that – contrary to the Rumburg design – the towers of the church are eliminated while its dome is adopted but not without raising the rotunda cylinder enormously. In the end this building project also was refused, now not truly in consideration of too much sumptuousness, but rather of missing pomposity. By the way, it is remarkable that Bruno Grimschitz, the author of the main monograph on Hildebrandt, first published in 1932 and reedited in 1959, could recognize the entrance pavilion of the Imperial Castle project as the one and only considerable influence of Carlo Fontana on Hildebrandt's art of architecture[15]. Seen from today's point of view Grimschitz immensely underestimated the relation between teacher and pupil[16]. This is on the one hand due to the fact that Eduard Coudenhove-Erthal, who wrote the German monograph on Carlo Fontana, knew as little about Hildebrandt[17] as Grimschitz did about Carlo Fontana, so that both scholars had been unable to comprehend the real relation between the both architects. On the other hand in the German speaking lands Carlo Fontana had been deprived of critical acclaim for a long time. This was the fault of the famous Viennese art historian Hans Sedlmayr (1896-1984) who saw in Carlo Fontana a mere epigone of the Baroque genius Gian Lorenzo Bernini and therefore an artist who was unworthy of any art historical attention[18]. Grimschitz was on intimate terms with Sedlmayr[19], and trusting in the opinion of his friend and colleague, he became convinced that Hildebrandt could not have learned anything noteworthy at Carlo Fontana's workshop[20]. As a way out of that alleged lack of Roman formation Grimschitz let Hildebrandt become an

Dall'alto: 4. *J.L. Hildebrandt, design drawing for an entrance pavilion of the so-called Hofburg (i. e. imperial castle) in Vienna, façade elevation, 1724, Vienna, Albertina Museum*, architecture collection, *inv. no. AZ 6041, detail.* 5. *M.D. Pöppelmann, design of a cour d'honneur for a mostly rebuilt Dresden Residential Castle, transverse section with elevation of the portal tower, 1710, heliograph of the lost original drawing, J.L. Sponsel,* Der Zwinger, die Hoffeste und Schloßbaupläne zu Dresden, *Dresden, Kunstanstalt Stengel, 1924, plate 12, fig. 2.*





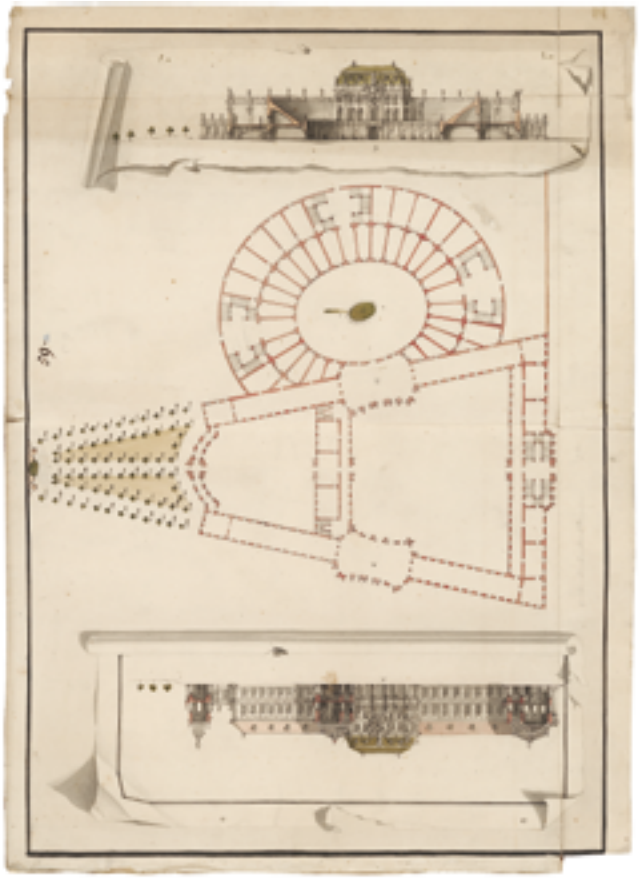


Da sinistra: 6. *Overview of the Dresden series of copperplate proof prints for illustrating Carlo Fontana's archaeological monograph on the Flavian Amphitheatre, about 1708, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett,* architectural albums*, A 1049,3 (so-called Fontana-Album), fols. 24-47 respectively inv. nos. A 111929-111952 (the sequence of the images in horizontal rows from left to right follows the sequence of the prints in the album). 7. D. Franceschini after C. Fontana,* Pianta dell'Anfiteatro come di presente si troua con l'edifitio Templare che si propone da Er[i]gersi*, etching, proof print, about 1708, Ivi, fol. 41/inv. no. A 111946.*

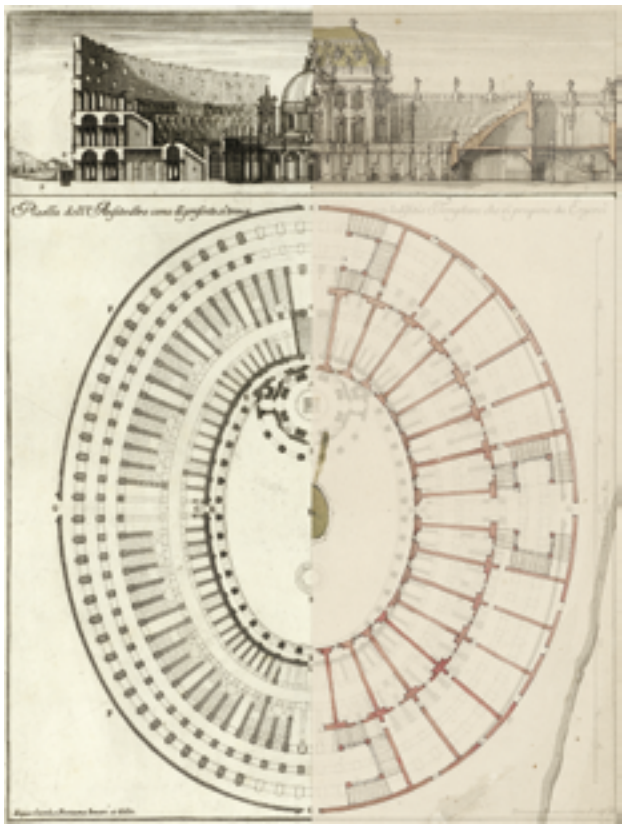
epigone of the piedmont mathematician and architect Guarino Guarini (1624-1683) – all in all an immense distortion of the truth resulting from ignorance and prejudice[21]. Looking back, it seems to the author of the present contribution, that he has been the first German-speaking scholar to take Hildebrandt's declared formation as a pupil of Carlo Fontana seriously in a consequent manner. Equipped with comprehensive knowledge about the latter – mostly provided by Hellmut Hager – he has been able to appreciate Hildebrandt as a pure epigone of his real teacher so that it was, for example, easy to rediscover the Rumburg Loreto project (fig. 2) as a fontanesque ‹masterpiece› of Hildebrandt[22].

Comparable misinformation characterizes also the former interpretation of the relation between Carlo Fontana and the Dresden court architect Matthäus Daniel Pöppelmann (1662-1736). As another German architect who had inside knowledge of the Colosseum project he is the second protagonist of this contribution. When the architectural historian Hermann Heckmann was writing the main monograph on Pöppelmann, which was published in 1972[23], Coudenhove-Erthal's monograph from 1930 had still been the one and only German source of information about Carlo Fontana and – this is important – a very insufficient one. On the other hand Coudenhove-Erthal could have known also only little about Pöppelmann[24], with the result that chronological mistakes and wrong observations were changing when it was spoken about the probable relations between Carlo Fontana and Matthäus Daniel Pöppelmann[25]. Coudenhove-Erthal took one obvious fontanesque design of Pöppelmann, a cour d'honneur for Dresden Residential Castle with a towered gate (fig. 5), emblematically as a vignette of his chapter on «Carlo Fontana und das Ausland», which deals with the connections of the named artist with foreign countries[26]. The arcaded exedra with a tower in its centre, as shown by the design, obviously derives from the Colosseum project. Unfortunately, the original of Pöppelmann's drawing has been lost since World War II, so that only book illustrations of it can give a weak notion of the sheet[27] (fig. 5). Like Hildebrandt, also Pöppelmann undertook an exchange of design components, here the substitution of the church by a three-storied tower. Furthermore it is comparable with his Viennese colleague that Pöppelmann adapted not only geometrical figurations and architectural motifs but also main proportions of Fontana's design in connection with the ruins of the

Flavian Amphitheatre. In this case, there are relations between the height of the arcades and the diameters of the exedra respectively the arena as well as between the width of the courtyard and the substructure rings of the amphitheatre. Although Coudenhove-Erthal had correctly identified the design pattern used by Pöppelmann[28], Heckmann did not care about the right chronology and the way of transfer when he dated this design of a cour d'honneur together with the affiliated project of renewing and enlarging Dresden Residential Castle in the years before Pöppelmann's Roman sojourn of 1710[29]. But at that time no contemporary, with the exception of a few insiders, could have had any knowledge of Carlo Fontana's Colosseum project. The prevailing misinformation about the relation between Pöppelmann and Carlo Fontana is reflected by the fact that for a long time a meeting of both architects was only a topic of speculation[30], while a clear evidence for it has been overseen: According to the inventory of his estate of March 1736 Pöppelmann possessed the second, enlarged edition of Carlo Fontana's «Discorso sopra l'antico Monte Citatorio Situato nel Campo Marzio», published in 1708[31]. This is insofar remarkable as this treatise was the only Italian book in Pöppelmann's private library – a fact which provides strong evidence that he was obviously not familiar with the Italian language. For this reason the book in question could hardly be owned as result of a normal purchase but must have been the author's gift on the occasion of Pöppelmann's Roman sojourn of 1710[32]. In that year Pöppelmann was sent to Rome in an official mission as court architect of the Polish king Frederic Augustus II, better known as Augustus the Strong, who reigned at the same time as Prince Elector of Saxony[33]. Pöppelmann was given the order (quoted in English translation) «to study in Rome the current palace and garden architecture and to meet the most prominent architects to discuss with them a project for rebuilding Dresden Residential Castle»[34]. Surely one of the most prominent Roman architects he met was nobody else than Carlo Fontana. Documentary evidence suggests that Pöppelmann's Roman sojourn could not have lasted more than three months[35]. This short time did not give him much opportunity to take detailed copies of plans like the Colosseum project in order to collect usable design patterns, so that there must have been another way of transfer, as a matter of fact the use of copperplate prints. In this context it has gone unnoticed that in the Dresden state art collections a series of copperplate proof prints is preserved which shows the illustrations prepared by Carlo Fontana for his archaeological monograph on the Flavian Amphitheatre (see Appendice documentaria; fig. 6). Because of the missing book pagination this series of 24 sheets is comparable to the known series of copperplate proof prints which is preserved at the Museo di Roma as part of Carlo Fontana's book manuscript and which was edited by Hellmut Hager in 2002[36]. The Dresden copies as being today part of the public state collection of



Dall'alto: 8. *L. Zucchi after M.D. Pöppelmann, transverse section of the Dresden Zwinger with elevation of the orangery including the royal pavilion (so-called Wallpavillon), etching, unnumbered plate of M.D. Pöppelmann,* Vorstellung und Beschreibung Des […] so genannten Zwinger=Gartens Gebäuden Oder Der Königl. Orangerie zu Dreßden, *Dresden, author's edition, 1729, Dresden, Staatliche Burgen, Schlösser und Gärten Sachsen gGmbH, Schloss Pillnitz, inv. no. 667.* 9. *M.D. Pöppelmann, design drawing for enlarging the royal hunting facilities yard in Dresden-Neustadt (so-called Jägerhof) into a palace-like festivity location, shortly after 1710, Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Kartensammlung,* album «Plans des théatres», *Archit. 273, fol. 59a.*



10. *Juxtaposition of Matthäus Daniel Pöppelmann's Dresden Jägerhof project with Carlo Fontana's Colosseum project, photomontage of the author by overlaying fig. 7 with parts of fig. 9, each adjusted in scale along the longitudinal diameter of the inner and outer ovals.*

drawings and prints, the so-called Kupferstich-Kabinett, are bound in an album which is commonly called «Fontana-Album». Its content was formerly part of the Saxon princely graphic collection[37]. For this reason one can assume that the proof print series was the official gift of Carlo Fontana to Augustus the Strong, which Pöppelmann had to deliver to Saxony. Back at home Pöppelmann could use selected sheets of it as design patterns[38]. It is not the place here to remember the long-lasting connections between Carlo Fontana and Augustus the Strong resulting in the title of a Polish count received by the architect in 1699 – Hellmut Hager reported comprehensively on these occurrences[39]. Maybe that gratitude led Carlo Fontana to donate his recent copperplate print production to Augustus the Strong on the occasion of the Dresden court architect's visit in Rome. Back at home Pöppelmann benefitted fruitfully of the Colosseum print series, especially of the church project depicted therein. Similar to Hildebrandt, he preferred as a design pattern the ground plan of the whole project in combination with its transverse section[40] (fig. 7). The first adaption of it, which is the cour d'honneur of the Residential Castle, has been already mentioned (fig. 5). Closely connected to that first post-Roman project of restructuring the old Dresden Residential area is the planning of an orangery in the outer courtyard of the castle. Because of its location between the castle and the fortification of the city, this area, together with its surrounding festivity buildings, today is worldwide known as the «Dresden Zwinger»[41]. Now the orangery is part of these buildings[42]. In its initial state it was laid out since autumn 1710 on the rear of one of the ramparts in an Ω-shaped form consisting of an exedra between two festivity halls. All components of the building group are structured by arcades so that the exedra is remembering in principle the ambulatory of Carlo Fontana's Colosseum project. A closer connection to the scenery of the latter was led up about 1715, when it was decided to crown the arcaded exedra in its centre with a polygonal shaped royal pavilion (named «Wallpavillon» because of its location on top of the rampart) (fig. 8). It was Hellmut Hager who already noticed this scenographic parallelism[43]. Because of being planned and built step by step, the orangery of the Dresden Zwinger can be regarded as a more superficial adaption of the scenery of Carlo Fontana's Colosseum project. However, Pöppelmann's third and last design, which is inspired by it, again shows a close use of the design pattern: Now Pöppelmann deals in an ambitious project with the enlarging of the hunting facilities yard in Dresden-Neustadt, the so-called Jägerhof, to a huge palace-like festivity location including an oval amphitheatre which should serve for animal hunting[44] (fig. 9). In his presentation drawing he adapted not only the ground plan of the Flavian Amphitheatre and the scenery of the section, but also Carlo Fontana's common illusionistic illustration style by showing trompe l'œils of rolled and torn paper sheets[45]. The church is converted into a pavilion which houses the royal box. Again Pöppelmann tried to adapt proportions as far as the conditions of the new draft would let him (fig. 10), with the result that his amphitheatre is in the section mostly congruent with the ruins of the antique one, especially with the surviving parts of the seat rows, neglecting the inconsistency that Pöppelmann gives a longitudinal section and Carlo Fontana a transverse one. In the ground plan the congruency between the design pattern and the depending draft switches indecisively between the different circular curves of the ovals. But it is comparable that Pöppelmann placed an open staircase in combination with a trapezoid entrance to the arena in that area which serves in Carlo Fontana's ground plan as an atrium at the rear of the church. To sum up: The court architects Johann Lucas Hildebrandt and Matthäus Daniel Pöppelmann must have been two insiders who had the opportunity to bring the main ideas of Carlo Fontana's Colosseum project to the German lands long before it could be published. This main ideas as offers for paraphrases were the oval layout and the special scenery of an arcaded exedra with a convex building in its centre as adverse effect. The media of knowledge transfer for Hildebrandt as a long-

term pupil and assistant of Carlo Fontana were own copies of the original design drawings, while Pöppelmann as a short-term trainee of Carlo Fontana used for this purpose current copperplate prints of the Flavian Amphitheatre, which he had delivered as a gift of Carlo Fontana to the Saxon court. Both architects were concerned to adapt not only formal and scenographic qualities of the Colosseum project, but also certain proportional relationships between ground plan and section. The consequent representation of the Colosseum project in orthogonal projection supported the combining of the impressive scenery qualities being shown by the section with more or less individual ground plans. The unveiling of these functional aspects of imitation reflects the author's recent special interest in Carlo Fontana and his school which is the practice of the pattern-based architectural design as a very special pragmatic art of creating architecture[46].

Appendice documentaria

The proof print series of the illustrations for Carlo Fontana's monograph on the Flavian Amphitheatre in the Dresden Fontana-Album: Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, album A 1049,3, titled: *Architecten der Italienischen Schule. 3. Band. Fontana* (so-called Fontana-Album), fols. 24-47 respectively inv. nos. A 111929 to A 111952.

On fols. 24-47 of the Dresden Fontana-Album are pasted 24 copperplate prints which motifs are identical with illustrations of Carlo Fontana's archaeological monograph on the Flavian Amphitheatre (*L'Anfiteatro Flavio*, Den Haag 1725). Because of the missing pagination of the book edition, the relative thin paper and the low, in some cases bad printing quality all these plates can be regarded as proof prints. As the Fontana-Album contains sheets of the former Saxon royal graphic collection, the series of proof prints concerning to the Flavian Amphitheatre had probably been donated by Carlo Fontana in 1710 to the Saxon prince elector and Polish king Frederic Augustus I respectively II, named Augustus the Strong. A terminus ante quem for its presence in Dresden is given by the record in the first inventory of the Saxon royal graphic collection taken up in 1738 (J.H. von Heucher, *Consignation en detail de tous les Tomes d'Estampes qui se trouvent dans les Bureaux du Salon d'Estampes de Sa Maj. Le Roi de Pol: Elect: de Saxe. MDCCXXXIIX*, manuscript, Ivi, Cat. 1, p. 17: "Anfiteatro Flavio per Fontana[.] Senza descrizione"). The following list gives a concordance to the other known series of proof prints being part of the book manuscript preserved in Rome as MR 5843 at the Museo di Roma, which is here cited after the recent facsimile edition (*Carlo Fontana. L'Anfiteatro Flavio. Edizione anastatica del manoscritto nel Museo di Roma*, edited by H. Hager, Roma 2002, pp. 1-197), and the above-mentioned book edition of 1725.

fol. 24/inv. no. A 111929: *Profilo interno dell'Amfiteatro Flauio con il modo con cui si poneua e attaccaua la Tenda*, etched by Domenico Franceschini – missing at manuscript ed. Hager; book edition 1725, plate 17 (now with altered title: *Profilo ò settione d'una Parte dell'Anfiteatro uerso Tramontana*; name of etcher blotted out).
fol. 25/inv. no. A 111930: BEATISSIME PATER CLEMENS XI PONTIFEX MAXIME *Magnæ Partes residuæ quæ nunc a temporis iniuria extant immunes, Amphitheatri Flauij Romani* […], etcher not named – missing at manuscript ed. Hager; book edition 1725, plate 19.
fol. 26/inv. no. A 111931: *Settione interna minore dell'Amfiteatro Flauio / Prospetto minore dell'Amfiteatro Flauio*, etched by Domenico Franceschini – manuscript ed. Hager, p. 127/plate XXII; book edition 1725, plate 15.
fol. 27/inv. no. A 111932: *Delle Proportioni, e Modulatorie per la Conformatine dell'Amfiteatro Flauio*, etcher not named – manuscript ed. Hager, p. 123/plate XXI; book edition 1725, plate 13.
fol. 28/inv. no. A 111933: *Pianta del Primo ordine Terreno dell'Amfiteatro Flauio quando era tutto in essere nel Tempo de Cesari*, etcher not named – manuscript ed. Hager, p. 99/plate XV; book edition 1725, plate 7.
fol. 29/inv. no. A 111934: *Pianta del secondo Ordine sotto li Gradi dell'Amfiteatro Flauio nel suo Essere primiero*, etcher not named – manuscript ed. Hager, p. 103/plate XVI; book edition 1725, plate 8.
fol. 30,1/inv. no. A 111935: *Pianta del Terzo Ordine del Amfiteatro Flauio nel primiero stato che spiccaua sopra l'Ambito delli Sedili Precensioni Podio Reggio et Arena*, etcher not named – manuscript ed. Hager, p. 107/plate XVII; book edition 1725, plate 9 (now with alterations of the depiction).
fol. 30,2/inv. no. A 111936: *Pianta del quarto Ordine dell'Amfiteatro Flauio nel suo Primiero stato Sopra il quale spiccaua l'ultimi Ordini*, etched by Domenico Franceschini – manuscript ed. Hager, p. 111/plate XVIII; book edition 1725, plate 10.
fol. 32/inv. no. A 111937: *Pianta del quinto Ordine dell'Amfiteatro Flauio nel suo Primiero stato*, etcher not named = manuscript ed. Hager, p. 115/plate XIX; book edition 1725, plate 11.
fol. 33/inv. no. A 111938: *Pianta ó Finimento del Teatro Flauio con la Tenda e sua Figura quando era in Opera*, etcher not named – manuscript ed. Hager, p. 119/plate XX; book edition 1725, plate 12.
fol. 34/inv. no. A 111939: *Pianta delle Residuali Parti dell'Amfiteatro Flauio dal secondo piano dell'Ambulacri e decliuio doue erano li Sedili sino al Podio Reggio contigue alla Rena ò Cauea*, etcher not named – manuscript ed. Hager, p. 69/plate IX; book edition 1725, plate 2.
fol. 35/inv. no. A 111940: *Pianta delle Residualè Parti del terzo piano dell'Amfiteatro Flauio doue terminano li sedili ē Precensiri*, etcher not named – manuscript ed. Hager, p. 63/plate X; book edition 1725, plate 3.
fol. 36/inv. no. A 111941: *Podio Reggio Gradi ò Sedili è Scale dell'Amfiteatro Flauio in Proportione maggiore*, etcher not named – manuscript ed. Hager, p. 141/plate XXV; book edition 1725, plate 18.
fol. 37/inv. no. A 111942: *Profilo o uero settione uerso Tramontana dell'Amfiteatro Flauio quando era nel suo primiero Stato / Profilo o uero settione della residuale parte dell'Amfiteatro Flauio uerso Tramontana come si troua di Presente*, etched by Domenico Franceschini – manuscript ed. Hager, p. 91/plate XVI; book edition 1725, plate 6.
fol. 38/inv. no. A 111943: *Prospetto ò uero settione della residuale parte interna dell'Amfiteatro Flauio uerso tramontana come si troua di Presente / Prospetto ò uero settione della residuale parte interna dell'Amfiteatro Flauio uerso Leuante come si troua di Presente*, etched by Domenico Franceschini – manuscript ed. Hager, p. 85/plate XIII; book edition 1725, plate 5 (now with few alterations of the indexical numbers).
fol. 39/inv. no. A 111944: *Prospetto residuale dell'Amfiteatro Flauio uerso Tramontana come si troua di presente / Prospetto residuale dell'Amfiteatro Flauio uerso Ponente come si troua di presente*, etcher not named – manuscript ed. Hager, p. 77/plate XI; book edition 1725, plate 4 (now with addition of some indexical numbers).
fol. 40/inv. no. A 111945: *Pianta Terrena delle residuali Parti che si trouano in piedi dell'Anfiteatro Flauio l'anno 1708.*, etcher not named – manuscript ed. Hager, p. 65/plate VIII; book edition 1725, plate 1.
fol. 41/inv. no. A 111946: *Pianta dell'Anfiteatro come di presente si troua con l'edifitio Templare che si propone da Er*[i]*gersi*, etched by Domenico Franceschini – manuscript ed. Hager, p. 33/plate I; book edition 1725, plate 20.
fol. 42/inv. no. A 111947: *Pianta Generale delli Edifitij antec*[e]*denti proposti da farsi dentro l'Anfiteatro*, etched by Domenico Franceschini – manuscript ed. Hager, p. 41/plate III; book edition 1725, plate 21.
fol. 43/inv. no. A 111948: *Pianta del detto Tempio di quadrupla Proportione*, etched by Domenico Franceschini – manuscript ed. Hager, p. 49/plate V; book edition 1725, plate 22.
fol. 44/inv. no. A 111949: *Prospetto del TEmpio di quadrupla Proportione*, etched by Domenico Franceschini – manuscript ed. Hager, p. 53/plate VI; book edition 1725, plate 23.
fol. 45/inv. no. A 111950: *Settione interna del detto Tempio di quadrupla Proportione*, etched by Domenico Franceschini – manuscript ed. Hager, p. 57/plate VII; book edition 1725, plate 24.
fol. 46/inv. no. A 111951: *Settione Maggiore dell'Amfiteatro Flauio / Prospetto Maggiore dell'Amfiteatro*, etched by Domenico Franceschini – manuscript ed. Hager, p. 131/plate XXIII; book edition 1725, plate 14.
fol. 47/inv. no. A 111952: *Parte dell'Ordini Esteriori dell'Anfiteatro*

Flauio, etched by Domenico Franceschini – manuscript ed. Hager, p. 135/plate XXIV; book edition 1725, plate 16.
While the plates on folio 24 and 25 of the Dresden Fontana-Album do not have a corresponding proof print in the book manuscript, the following three plates of the latter are missed in the Dresden series as well as in the book edition of 1725:
p. 37/plate II of manuscript ed. Hager: *Profilo del Tempio è Portici obliqui con residui dell'Anfiteatro / Parte del Prospetto interno delli Portici obliqui con Proportione quadrupla*, etcher not named.
p. 45/plate VI of manuscript ed. Hager: *Eleuazione del Tempio con Portici*, etched by Domenico Franceschini.
p. 81/plate XII of manuscript ed. Hager: *Prospetto residuale dell'Amfiteatro Flauio uerso Tramontana come si troua di P*[rese]*n*[t]*e / Prospetto residuale dell'Amfiteatro Flauio uerso Ponente come si troua di P*[rese]*nte*, etcher not named.

Note

1 In the dedication text of C. Fontana, *Utilissimo Trattato dell'Acque Correnti*, Roma 1696. For that and further efforts to receive the emperor's favour cf. F.B. Polleross, *Die Kunst der Diplomatie. Auf den Spuren des kaiserlichen Botschafters Leopold Joseph Graf von Lamberg (1653–1706)*, Petersberg 2010, pp. 437-439, 442-445, additionally to the same author's contribution in this volume. Thanks to Katja Eisele, Stuttgart, for proof-reading of the present contribution.

2 The contribution of P. Kalina in this volume gives an example for the first mentioned group of commissioners. On the imperial commission recently H. Karner, *Ein Hofstallgebäude als Projekt von Carlo Fontana*, in *Die Wiener Hofburg 1521–1705. Baugeschichte, Funktion und Etablierung als Kaiserresidenz*, edited by Id. (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Denkschriften der philosophisch-historischen Klasse 444 – Veröffentlichungen zur Kunstgeschichte 13 – Veröffentlichungen zur Bau- und Funktionsgeschichte der Wiener Hofburg, vol. 2), Wien 2014, pp. 288-293.

3 See together the author's both contributions: P.H. Jahn, *Einer künftigen Kathedrale würdig: Der wiederentdeckte Entwurf des römischen Architekten Carlo Fontana für die Stiftskirche zu Fulda*, in *Begleitband zur Ausstellung: 300 Jahre Dom zu Fulda und sein Architekt Johann Dientzenhofer (1663-1726)*, exhibition catalogue (Fulda, 2012), edited by G.K. Stasch («Catalogues of the Vonderau Museum Fulda», vol. 30), Petersberg 2012, pp. 79-123, and Id., *Nachträge zum Rombezug der Fuldaer Barockarchitektur – Carlo Fontanas Fassadenentwurf für die Stiftskirche sowie Johann Dientzenhofers Paulustor*, in *Fulda in den Künsten. Festgabe für Gregor K. Stasch zum 65. Geburtstag*, edited by A. Sorbello Staub *et alii*, Petersberg 2015, pp. 99-120: 102-108. It is foreseen by the author to give a synthesis of both articles in the near future.

4 L. Pascoli, *Vite de' Pittori, Scultori, ed Architetti Moderni*, 2 voll., Roma 1736, II, pp. 547-548.

5 Documented by an archive photography in black & white preserved at the Institut für Kunstgeschichte of Würzburg University, Mediathek, archive no. Slg. Eckert 253. Concerning the provenance cf. the first publication of this photo as an unidentified and pretended neoclassical church project: H. Muth, E. Sperzel, H.-P. Trenschel, *Sammlung Eckert. Plansammlung aus dem Nachlaß Balthasar Neumanns im Mainfränkischen Museum Würzburg*, Würzburg 1987, p. 63 and plate 66. As an obvious revision of Fontana's design the section drawing shows a heightened roof due to northern alpine climatic conditions.

6 London, The Courtauld Gallery, *Witt Fund*, inv. no. D.1956.WF.4649.25 (in digitized condition online: http://www.artandarchitecture.org.uk/images/gallery/05E225C5.html). Concerning the provenance cf. the both earlier print publications of this sheet as a pretended design of Carapecchia for a centrally planned church: L. Bartolini Salimbeni, *L'album londinese di Romano Fortunato Carapecchia*, «Il disegno di architettura», 6, 1992, pp. 9-19: 13, catalogue entry no. 22, and D. De Lucca, *Carapecchia. Master of Baroque Architecture in Early Eighteenth Century Malta*, La Valletta 1999, p. 76.

7 A third cenotaph on top of the middle part of the façade (without a *meta*) is probably dedicated to the German king Konrad I (died 918) who was buried in the medieval predecessor of the planned church.

8 The towers had to reuse the lower parts of the medieval ones, while the lateral chapels dedicated to the saints Andrew and John Baptist had to continue medieval cultic traditions.

9 For biography and work see B. Grimschitz, *Johann Lucas von Hildebrandt*, 2nd, revised edition, Wien-München 1959, and additionally as actualization the author's contributions cited in the following note.

10 Cf. P.H. Jahn, *Johann Lucas von Hildebrandt (1668 – 1745) – Sakralarchitektur für Kaiserhaus und Adel. Planungsgeschichtliche und projektanalytische Studien zur Peters- und Piaristenkirche in Wien sowie dem Loreto-Heiligtum in Rumburg*, «Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte», 87, Petersberg 2011, p. 16, additionally Id., *Hildebrandt, Johann Lucas von*, in *Allgemeines Künstler-Lexikon*, vol. 73, Berlin-München 2011, pp. 168-176: 169. The cited German phrase is taken out of Hildebrandt's application to the position of the imperial court engineer, preserved at Vienna, Österreichisches Staatsarchiv, *Hofkammerarchiv*, *Fonds Hoffinanz*, r. no. 611, 1699 aug 29.

11 See H. Hager, *Carlo Fontana. L'Anfiteatro Flavio. Edizione anastatica del manoscritto nel Museo di Roma*, Roma 2002, pp. XIX s. and fig. 7. The named discovery dates back to its first publication: Id., *Carlo Fontana's Project for a Church in Honour of the 'Ecclesia Triumphans' in the Colosseum, Rome*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 36, 1973, pp. 319-337: 326, fig. 45c.

12 Wien, Albertina Museum, *architecture collection*, inv. nos. AZ 7733-7736: ground-plans of the ground storey and the first storey, façade elevation of the habitation building and transverse section through the courtyard with façade elevation of the chapel. See Jahn, *Hildebrandt – Sakralarchitektur* , cit., pp. 148-151, 164-166, 545-552, 634-656.

13 See for example F. da Morrovalle [Grimaldi], *Loreto nell'arte*, Genova 1964, p. 66 and plate 1.

14 Wien, Albertina Museum, *architecture collection*, inv. no. AZ 6041. The layout of the elevation design can be taken out of the large ground plan: *Ibidem*, inv. no. AZ 6040. Cf. Grimschitz, *Johann Lucas von Hildebrandt*, cit., pp. 113 s., additionally F. Matsche, *Johann Bernhard Fischers von Erlach Kuppelrotunden mit Kolonnadensaal und ihre Rezeption in Österreich und im Reichsgebiet. Symbolarchitektur des fürstlichen Merito und Reichsstil-Architektur alla Romana*, in *Barock als Aufgabe*, conference proceedings (Wolfenbüttel, 2001), edited by A. Kreul, Wiesbaden 2005, pp. 39-71, here pp. 51 s.

15 Grimschitz, *Johann Lucas von Hildebrandt,* cit., p. 188. First edition: Id., *Johann Lucas von Hildebrandt*, Wien 1932, p. 168.

16 Ivi, pp. 8, 171 s., 201 (respectively 1st edition, pp. 1 s., 147 s.).

17 Cf. E. Coudenhove-Erthal, *Carlo Fontana und die Architektur des römischen Spätbarocks* (Römische Forschungen des Kunsthistorischen Institutes Graz), Wien 1930, pp. 140 s.

18 Beginning with the both book reviews which became famous because of the polemic controversy of the second one adressed to Rudolf Wittkower: H. Sedlmayr, *Eduard Coudenhove-Erthal, Carlo Fontana und die Architektur des römischen Spätbarocks. – Wien 1930*, «Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur» III-IV, 1930-32, pp. 93-95, and Id., *Zum Begriff der „Strukturanalyse" (Noch einmal Coudenhove-Erthals Fontana-Monographie)*, in *Ibidem*, pp. 146-160. For sequent devaluations of Carlo Fontana cf. for example Id., *Die Architektur Borrominis*, 2nd, enlarged edition, Munich 1939, p. XX, or Id., *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Wien-München 1956, pp. 12, 18.

19 According to verbal information by Prof. Dr. Hans Aurenhammer, Frankfurt on the Main, at present the best connoisseur of the 20th century Viennese art history; cf. H. Aurenhammer, *Zäsur oder Kontinuität? Das Wiener Kunsthistorische Institut im Ständestaat und im Nationalsozialismus*, «Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte» LIII, 2004, pp. 11-54, especially Ivi, p. 42, for a supporting intervention of Sedlmayr in Grimschitz's favour happened in 1941. As a record for the acceptance of Sedlmayr's positions take Grimschitz, *Johann Lucas von Hildebrandt,* cit., p. 215.

20 Ivi, pp. 171, 201 (respectively 1st edition of 1932, p. 147).

21 Ivi, pp. 175 s., 177-179, 201 s. (respectively 1st edition of 1932, pp. 147 s., 149, 153 s., 155-157, 178). For a deeper investigation of the misunderstanding of Hildebrandt's formation and his art of architecture by the elder criticism see JAHN, *Hildebrandt – Sakralarchitektur*, cit., pp. 15 s., 17-21, additionally ID., *«Sein Schaffen ist atheoretisch, triebhaft, naiv. In dieser volkstümlichen Kraft ... liegt seine Bedeutung.» Dagobert Freys Blick auf Johann Lucas von Hildebrandt als Beginn einer langanhaltenden Fehleinschätzung*, in: *Architekt und / versus Baumeister. Die Frage nach dem Metier*, conference proceedings (Einsiedeln, 2006), edited by W. Oechslin , Zurich 2009, pp. 260-277.

22 Cf. JAHN, *Hildebrandt – Sakralarchitektur*, cit., pp. 15 s., 96 s., 361-399, and ID., *Hildebrandt, Johann Lucas,* cit., pp. 169, 170, 172, 173. As one rare exception must be mentioned the valuation of Hildebrandt as a Roman trained borrominist by the editor of this volume: G. BONACCORSO, *Francesco Borromini il giorno dopo: il ruolo di Carlo Fontana nella diffusione di un nuovo linguaggio architettonico*, in *Borrominismi*, edited by E. Debenedetti, Roma 1999, pp. 27--34: 26 s., and ID., *Johann Lukas von Hildebrandt (1668-1745)*, in Ivi, pp. 163-165. The author has followed this position: JAHN, *Hildebrandt, Johann Lucas*, cit., p. 173.

23 H. HECKMANN, *Matthäus Daniel Pöppelmann. Leben und Werk*, München-Berlin 1972.

24 The first, but also very insufficient monograph was published contemporaneously: B.A. DÖRING, *Matthes Daniel Pöppelmann. Der Meister des Dresdener Zwingers*, edited by H. G. Ermisch, Dresden 1930.

25 Ivi, pp. 38, 42-44, 104, and HECKMANN, *Pöppelmann. . Leben und Werk*, cit., pp. 26, 37, 44 s., 50, 62 s., 98, 102, 198, with COUDENHOVE-ERTHAL, *Carlo Fontana*, cit., pp. 146-148.

26 COUDENHOVE-ERTHAL, *Carlo Fontana, cit.,* fig. 52 at p. 133. The interpretation of the figured design follows at pp. 146 s.

27 J.L. SPONSEL, *Der Zwinger, die Hoffeste und Schloßbaupläne zu Dresden*, Dresden 1924, plate 12, fig. 2 (black and white, in heliograph technique). Described and also depicted in the catalogue raisonné of Pöppelmann drawings: H. HECKMANN, *Pöppelmann als Zeichner*, Dresden 1954, p. 60, no. 8,3, and plate 13.

28 COUDENHOVE-ERTHAL, *Carlo Fontana,* cit., p. 147.

29 As supposed Pöppelmann's first design (so-called pre-design) for rebuilding the residential castle; cf. HECKMANN, *Pöppelmann. Leben und Werk* ,cit., pp. 44-53. But the real first one must be that design in which Heckmann, Ivi, pp. 54-61, recognized the second one.

30 Heckmann, *Ibidem*, pp. 62 s., respectively ID., *Pöppelmann als Zeichner*, cit., p. 32, believed in the tradition of DÖRING, *Matthes Daniel Pöppelmann*, cit., p. 38, in such a meeting while COUDENHOVE-ERTHAL, *Carlo Fontana*, cit., p. 148, remained sceptical about it.

31 Dresden, Hauptstaatsarchiv des Sächsischen Staatsarchivs, *10047 Amt Dresden,* fol. 173*v*-178*r*, no. 3056: *Acta Commissionis Des verstorbenen Königl. Ober-Landbaumeister Herr Mattheus Daniel Pöppelmanns Nachlasses*, fol. 171*r*, no. 374. The there recorded copy of the Fontana treatise is lost as all other things of the estate. Cf. P. H. JAHN, *Bücherwissen und Architektur*, in *Pöppelmann 3D. Bücher – Pläne – Raumwelten*, exhibition catalogue (Dresden, 2013), edited by E. Tiller, E. Lieber, 2nd, revised edition, Dresden 2013 (online publication, http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa-118312), pp. 11-105, here pp. 18 s., no. 5.

32 For the content of Pöppelmann's private library concerning to his profession cf. P. H. JAHN, *Souvenirs, Statussymbole und Vademekums. Überlegungen zum ideellen, kreativen und praktischen Nutzen der architekturbezogenen Bücher und Druckgrafiken in Pöppelmanns Besitz*, in *Bücherwelten – Raumwelten. Zirkulation von Wissen und Macht im Zeitalter des Barock*, edited by E. Tiller, Köln, Weimar, Wien 2015, pp. 63-128, especially for its Fontana treatise pp. 74-76, 98, 99.

33 Cf. HECKMANN, *Pöppelmann. Leben und Werk*, cit., pp. 61-63.

34 Dresden, Hauptstaatsarchiv des Sächsischen Staatsarchivs, *10036 Finanzarchiv, Spezialreskripte (1542 – 1831) 1710*, vol. I, no. 24. The cited phrase in its original German wording is given by HECKMANN, *Pöppelmann. Leben und Werk*, cit., p. 61.

35 According to Ivi, p. 63.

36 Cf. Appendice documentaria.

37 For the content of that album connected with Carlo Fontana (fols. 1-6, 9-47 respectively inv. nos. A 111907-111912, 111915-111952) cf. JAHN, *Bücherwissen und Architektur*, cit., pp. 22-25, 28 s.

38 For this and for Pöppelmann's further use of other copperplate prints after Carlo Fontana cf. Ivi, pp. 20-37.

39 See H. HAGER, *Bernini, Carlo Fontana e la fortuna del 'terzo braccio' del colonnato di piazza San Pietro in Vaticano*, in *L'architettura della basilica di San Pietro*, edited by G. Spagnesi, «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», n.s., 25-30, 1995-97, pp. 337-360: 353-354, respectively the reedition: ID., *"Modi proposti dall'Autore per la terminazione della Piazza, e Bracci, col novo Campanile, et Orologio"*, in *Il Tempio Vaticano 1694. Carlo Fontana*, edited by G. Curcio, Milano 2003, pp. CCXXII-CCXXXI: CCXXVIII-CCXXX. Cf. additionally W. EISLER, *Carlo Fontana and the* maestranze *of the Mendrisiotto in Rome*, in *Studi sui Fontana. Una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco*, edited by M. Fagiolo e G. Bonaccorso, Roma 2008, pp. 355-384: 362.

40 See Appendice documentaria, entry of fol. 41/inv. no. A 111946.

41 See for example D. WELICH, *Der Zwinger. Dresdens berühmter Festbau*, Leipzig 2002.

42 For the complex planning and building history see HECKMANN, *Pöppelmann. Leben und Werk*, cit., pp. 76-92, 101-138, 155-162, and additionally as a partial revision P.H. JAHN, *Zurück in die Zukunft – Die Visualisierung planungs- und baugeschichtlicher Aspekte des Dresdner Zwingers. Das Quellenmaterial – Recherchebericht zu den Planungen und Bauten des M. D. Pöppelmann*, «Staatliche Schlösser, Burgen und Gärten Sachsen Jahrbuch» XVI, 2009, pp. 51-67, 68-72.

43 HAGER, *Bernini, Carlo Fontana,* cit., pp. 353 s., respectively ID., *Modi proposti*, cit., p. CCXXX. Ivi, pp. 351-354 respectively pp. CCXXVIII-CCXXX, is exemplified by the so-called Kronentor of the Dresden Zwinger buildings how Pöppelmann used architectures of Carlo Fontana as design patterns. Cf. for that example additionally JAHN, *Bücherwissen und Architektur*, cit., pp. 28-37.

44 Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats-und Universitätsbibliothek, *Kartensammlung, album ‹Plans des théatres›*, Archit. 273, fol. 59a; HECKMANN, *Pöppelmann als Zeichner* , cit., p. 57, no. 3,2. For the background of the project see ID., *Pöppelmann. Leben und Werk*, cit., pp. 195-200, and for its antiquarian typology M. FAGIOLO, *Il teatro della Regalità dal «Palazzo dei Cesari» alla Reggia di Caserta*, in *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia*, exhibition catalogue (Caserta, 2000-2001), edited by C. de Seta, Napoli 2000, pp. 124-132: 126. It is astonishing that the more as obvious close relation of that design to Carlo Fontana's Colosseum project has remained unnoticed until today.

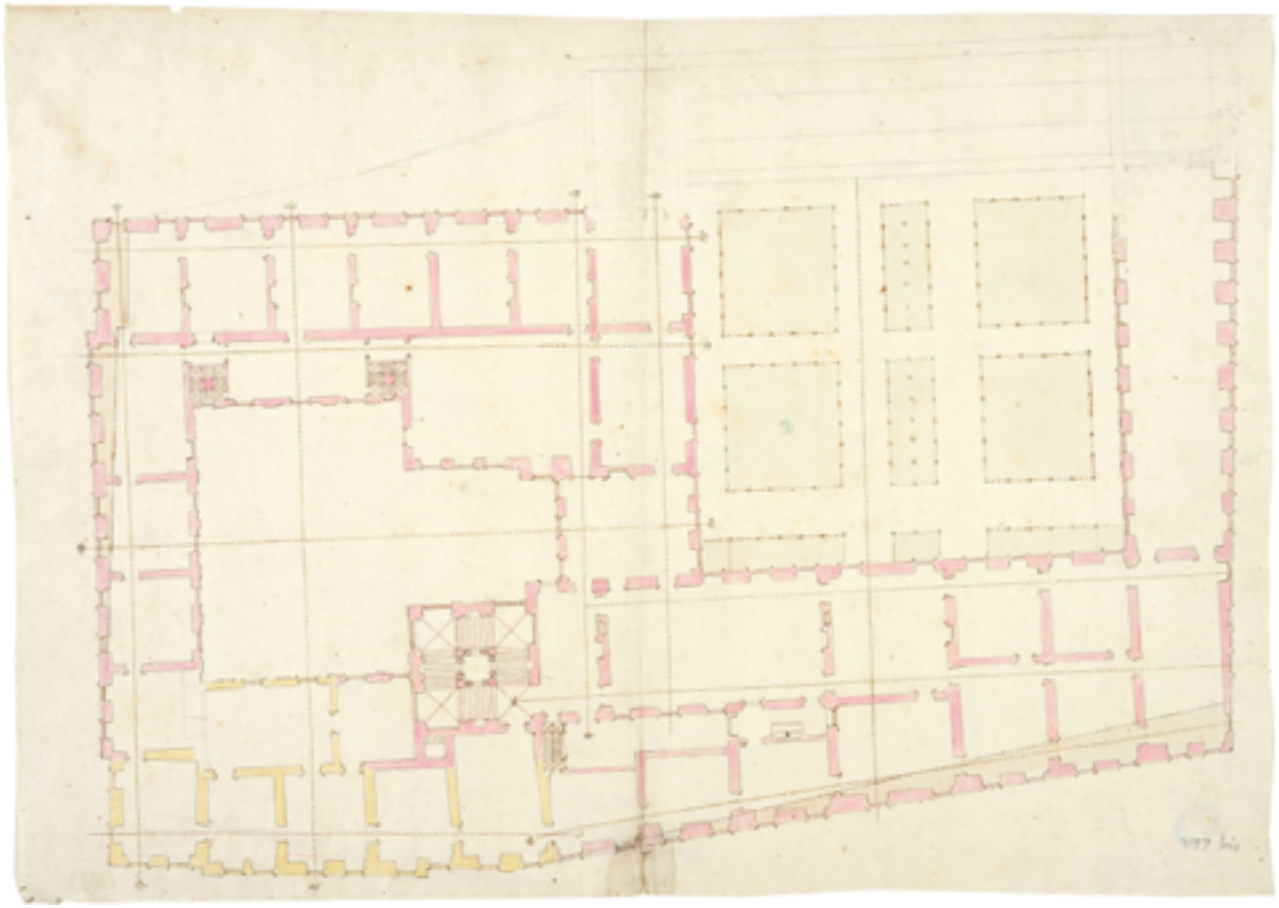
45 Cf. JAHN, *Bücherwissen und Architektur,* cit., pp. 20-23. Pöppelmann could find patterns for the named trompe l'œils for example in the Dresden proof print series concerning on the Flavian Amphitheatre (as listed in the appendix, fols. 27-30/1, 33, 36 s., 43 respectively inv. nos. A 111932-111935, 111938, 111941 s., 111948)

46 For a theory of it exemplified by an architectural design of Carlo Fontana's pupil Domenico Martinelli (1650-1718) see P.H. JAHN, *Vorbild und Entwurfsvorlage. Gestaltgenerierende Modellbildung beim frühneuzeitlichen Architekturentwurf*, in *Modelle und Modellierung*, edited by F. Balke, B. Siegert, J. Vogl, Paderborn 2014, pp. 85-99.

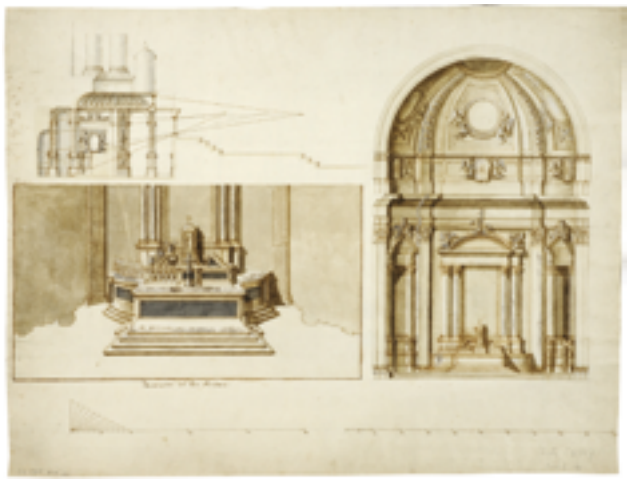
«Le vieux Chevalier Charles Fontana vit-il encore ou non?» Nicodemus Tessin e l'eredità di Fontana nel Nord Europa

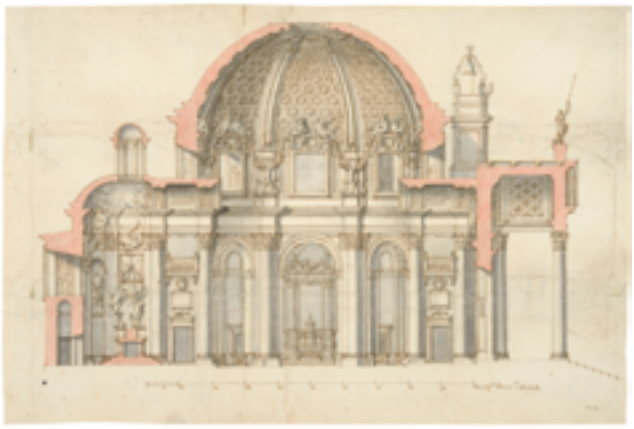
Martin Olin

Carlo Fontana aveva poco più di trent'anni quando il diciannovenne Nicodemus Tessin arrivò per la prima volta a Roma nel 1673. Nonostante lo studio di Fontana non fosse ancora riconosciuto come quella scuola di architetti che sarebbe poi diventato, sembra che il giovane svedese, sostenuto dalla regina Cristina, vi si fosse legato immediatamente. In una delle sue prime lettere a casa, datata 3 agosto 1673, Tessin scrive che, malgrado il caldo insostenibile, egli disegnava quotidianamente con grande diligenza. Poiché il clima gli impediva di recarsi in Vaticano per proseguire il rilievo della Scala Regia che aveva iniziato, egli attendeva ai disegni di alcuni edifici vicini al suo alloggio, come una veduta prospettica della cupola della chiesa di San Carlo al Corso. La lettera prosegue: «inoltre, ho copiato un meraviglioso trattato del cavalier Fontana, che descrive ogni cosa concernente i palazzi»[1]. Questo manoscritto manca tra le carte Tessin conservate a Stoccolma, tuttavia potrebbe trattarsi del «Discorso del Cavaliere Fontana incirca la Fabrica del Palazzo Altieri», citato in un tardo inventario della collezione[2]. A Stoccolma vi sono invece due disegni relativi ad un progetto non eseguito di Fontana per Palazzo Altieri. Sappiamo che nel maggio del 1671 Carlo Fontana presentò al cardinale Paluzzo Altieri alcuni disegni di un progetto descritto dallo stesso Fontana attraverso esempi tratti dagli autori antichi e moderni: probabilmente il testo copiato da Tessin[3]. Uno dei due disegni di Stoccolma, la pianta del pianterreno, è senza dubbio una copia dell'architetto svedese; l'altra, una pianta del piano nobile, potrebbe provenire dallo studio Fontana[4] (fig. 1). Tessin scrive anche di aver lavorato per più di due settimane a fianco di Fontana alla copia di un progetto per il teatro della regina Cristina, il Teatro di Tor di Nona, lamentandosi del fatto che il foglio non sarebbe stato pronto prima di otto giorni, e che tuttavia non c'era stato verso di sottrarsi a tale incombenza, dato che la regina in persona aveva esplicitamente richiesto una copia di sua mano[5]. Il padre di Tessin, Nicodemus il Vecchio, aveva chiesto al figlio di aggiornarlo sulle modalità di lavoro degli architetti a Roma e la seconda parte della lettera si sofferma su alcuni aspetti della pratica di cantiere: l'organizzazione dei "capomastri", dei muratori e di altre maestranze specializzate e, in particolare, come la manodopera fosse pagata solo *dopo* che il lavoro era stato completato, misurato e stimato da un gruppo di periti. Tessin conclude: «ho appreso tutto ciò dal cavalier Fontana; ogni sera egli si reca di persona a [controllare] i propri cantieri»[6]. Ciò che conosciamo dell'apprendistato romano di Nicodemus Tessin alla metà degli anni Settanta, oltre al suo rapporto con Carlo Fontana, è che lo svedese ebbe accesso allo studio dell'allora rinomatissimo Gian Lorenzo Bernini, ancora grazie ai favori della regina Cristina. In seguito, Tessin probabilmente esagerò nel sottolineare l'importanza dei suoi rapporti con Bernini, così come, io penso, volle opportunamente minimizzare i suoi contatti con Fontana, così da rivestire in modo più convincente, il ruolo dell'allievo del più vecchio e grande maestro. Non vi sono comunque dubbi sul fatto che Tessin abbia ricevuto una forma di supervisione sul suo apprendistato da parte di Bernini. Börje Magnusson ed Elisabeth Kieven si sono occupati di un gruppo di disegni eseguiti da Tessin come esercizi accademici per il «Signor Abramo», l'architetto tedesco Abraham Paris. Paris era associato allo studio di Bernini ed è noto per aver svolto attività di insegnamento con altri allievi di Carlo Fontana. Quasi tutti i fogli identificati come disegni «per il Signor Abramo» rappresentano progetti d'invenzione. Questi stessi disegni furono poi valutati da Bernini, il che suggerisce una possibile divisione nel curriculum di studi all'interno dell'atelier del maestro: Paris insegnava il "progetto" (invenzione libera), coadiuvato dalla figura critica di Bernini; Fontana, invece, si occupava dell'apprendistato pratico degli allievi[7]. Hellmut Hager ha sottolineato l'abilità di Fontana a comunicare nozioni, poi riformulate in regole semplici e di facile applicazione[8]. Tra i disegni di Tessin si possono trovare echi di questo genere di insegnamento: regole generali, regole per calcolare le perfette proporzioni, semplici saggi su argomenti tecnici, e così via. Uno di questi testi di Fontana è per esempio le *Regole generali per le Scale*, una breve guida per calcolare l'altezza e la larghezza dei gradini delle scale (fig. 2). Come già visto, Tessin fu al servizio di Fontana come esecutore di copie. Numerose copie e disegni di studio eseguiti negli anni Settanta, già osservati da Hager e oggi conservati a Stoccolma, aiutano a comprendere l'attività di Carlo Fontana durante il soggiorno romano di Tessin, dal 1673 al 1677[9]. Innanzitutto troviamo due fogli copiati del trattato scritto da Fontana in difesa del suo progetto di restauro del Duomo di Montefiascone. Come è noto, in seguito al disastroso incendio del 1670, Fontana fu incaricato di stimare i danni e di presentare un progetto per la ricostruzione della cupola. I periti locali mossero severe critiche al progetto dell'architetto romano, che si difese attraverso un discorso scritto nel 1673 e illustrato da disegni, due dei quali furono copiati da Tessin. Il sontuoso altare di Santa Maria in Traspontina rappresenta



Dall'alto, a sinistra: 1. *Studio di C. Fontana, Progetto per Palazzo Altieri a Roma, pianta del piano nobile, 1670-1675 ca., matita, penna e inchiostro marrone, acquerellato in giallo e rosso, Stockholm, Nationalmuseum, inv. NMH THC 3177bis; foto C. Heisser, Nationalmuseum.* 2. *N. Tessin (da C. Fontana?), Regole generali per le Scale, penna e inchiostro marrone, Stockholm, Nationalmuseum, inv. NMH CC 324; foto C. Heisser, Nationalmuseum.* A destra: 3. *Studio di C. Fontana (N. Tessin?), Progetto per l'altare maggiore di Santa Maria in Traspontina, Roma, 1673-1675 ca., penna e inchiostro marrone, acquerellato in grigio e giallo, Stockholm, Nationalmuseum, NMH THC 1973; foto C. Heisser, Nationalmuseum.*





Dall'alto: 4. *Studio di C. Fontana, Progetto per la tribuna de Il Gesù, Roma, 1675 ca., penna e inchiostro marrone, acquerellato in marrone e grigio, Stockholm, Nationalmuseum, NMH CC 878; foto C. Heisser, Nationalmuseum.* 5. *N. Tessin, Progetto per una chiesa svedese a Roma, sezione longitudinale, penna e inchiostro marrone, acquerellato in grigio e rosso, Stockholm, Nationalmuseu, NMH THC 4428; foto C. Heisser, Nationalmuseum.*

uno dei maggiori tra i progetti di Fontana per un interno di chiesa, forse il suo primo capolavoro, terminato nel 1674, appena in tempo per il giubileo del 1675. Un disegno collegato al progetto, conservato a Stoccolma, è o una copia di un iniziale pensiero di Fontana per l'altare oppure un disegno commissionato per valutare le sue dimensioni *in situ*, al di sotto dell'arcone absidale (fig. 3). Il debole effetto prodotto da questa proposta venne rimediato nel progetto finale dalle grandiose forme del nuovo coronamento, in cui una grande corona, innalzata da angeli a grandezza naturale, sostituisce il basso frontone curvilineo affiancato da angeli reggi-medaglione. Tessin utilizzò un analogo motivo per i sedili reali all'interno della Cattedrale di Stoccolma, scolpiti da Burchard Precht secondo il disegno di Tessin nel 1684. Il disegno per la chiesa della Traspontina dimostra come già allora Tessin fosse sotto l'influsso dello stile e della tecnica tipicamente associate allo studio Fontana (così come chiarito da Braham e Hager): nitidezza e relativo isolamento del soggetto al centro del foglio; composizione delineata con linee a matita, poi ripassate con inchiostro marrone, e infine acquarellate con inchiostro grigio, ma anche con altri colori[10]. Non sorprende notare come Tessin adottasse, soprattutto nelle copie o nei disegni su commissione, uno stile del tutto simile a quello dello studio Fontana. Tuttavia, non è inconsueto trovare anche nei primi progetti autonomi di Tessin un'analoga maniera, superata solo molti anni più tardi da uno stile più personale. Negli anni Settanta del Seicento l'Ordine Gesuita era attraversato dal dibattito relativo alla proposta di traslare la tomba di Sant'Ignazio dalla cappella nord del transetto all'abside del Gesù. La speranza era quella di dare maggiore visibilità alla sepoltura del santo per incoraggiarne il culto. Evonne Levy ha identificato nella collezione di Nationalmuseum a Stoccolma il progetto presentato da Fontana nel 1672 per una cripta nell'abside[11]. Il foglio, portato in Svezia da Tessin nel 1677, mostra sulla destra del *recto* un alzato dell'abside, con l'altare maggiore coronato da un frontone semicircolare e affiancato da due edicole (fig. 4). L'uso dell'acquerello sia marrone che grigio nel progetto per il Gesù, così come le lumeggiature bianche di alcuni dettagli, sembrano escludere la paternità di Tessin, che invece potrebbe aver disegnato la scala metrica sul verso, la quale sarebbe possibile assegnare anche ad una mano più tarda. Se il disegno, come dubito, fosse di mano di Tessin, sarebbe comunque una copia. Un progetto per una chiesa cupolata con portico nella collezione di Stoccolma è stato attribuito a Fontana e talvolta ottimisticamente a Bernini (fig. 5). Karl Noehles rifiutò entrambe le attribuzioni, descrivendo il disegno come «un tipico prodotto dello stile compilativo di Tessin il Giovane»[12]. Noehles notò anche il simbolo della Corona svedese al di sopra della cornice interna del portale. L'autografia di Tessin appare evidente, ma a cosa corrisponde il progetto? Nel 1673 la regina Cristina era divenuta protettrice della chiesa di Santa Brigida in piazza Farnese, e ci sono indicazioni che lei avesse commissionato a Carlo Fontana dei progetti per un nuovo edificio. Le misure del disegno corrispondono infatti al sito della chiesa[13]. La mia interpretazione è che si tratti di un progetto ideale per la chiesa delle brigidine, concepito come un esercizio per un concorso accademico all'interno del programma di insegnamento dell'Accademia di San Luca, forse durante il 1675, anno in cui Fontana fu il titolare del corso di architettura. I due fogli del progetto, insieme con un alzato (oggi perduto), furono inventariati da Tessin come disegni presentati all'Accademia[14]. Tessin copiò o acquistò disegni architettonici relativi ad una parte consistente dell'attività di Carlo Fontana negli anni Settanta del Seicento, inclusi alcuni dei suoi lavori maggiori come il Duomo di Montefiascone, Santa Maria in Traspontina e le chiese gemelle di piazza del Popolo, e altri pertinenti ad opere minori, come l'ampliamento di Palazzo Altieri e la tribuna del Gesù. Ciò detto, la grande maggioranza dei disegni romani di Tessin di quegli anni non ha relazione apparente con il lavoro di Fontana. Essi mostrano finestre, porte, capitelli e altri dettagli architettonici tratti

6. N. Tessin, Porta nel Salone del Palazzo Barberini, Roma, 1675 ca., penna e inchiostro marrone, acquerellato in grigio e rosso, Stockholm, Nationalmuseu, NMH THC 1804; foto C. Heisser, Nationalmuseum.

da una grande varietà di edifici del sedicesimo e diciassettesimo secolo. Questo significa che Tessin si formò soprattutto come autodidatta osservando gli edifici di Roma, e fu solo occasionalmente in contatto con lo studio di Fontana per sottoporre al maestro il proprio lavoro e ricevere consigli? Non lo credo. Come è stato già dimostrato in relazione ad alcuni dei successivi allievi, ed in particolare nel caso di Filippo Juvarra, un aspetto importante dell'insegnamento di Carlo Fontana era costituito dal repertorio di porte e finestre della Roma moderna[15]. Venticinque anni più tardi, una selezione di questo repertorio fu pubblicata nel primo volume dello *Studio d'Architettura Civile*, per il quale un altro degli studenti di Fontana, Alessandro Specchi, fornì i disegni. A mio parere, i disegni di Tessin ci consentono di «visualizzare» il *curriculum* di insegnamento di Fontana già negli anni Settanta del Seicento e gli aspetti che di alcuni edifici scelti venivano studiati con maggiore attenzione[16]. Osserviamo come in alcuni casi i disegni di Tessin – che con certezza si possono datare entro il 1677, anno in cui Tessin stesso ne redasse una lista – corrispondano alle incisioni dello *Studio*. Un esempio particolarmente stringente è il disegno di una delle porte della *sala* di Palazzo Barberini (Nationalmuseum, THC 1804), che si avvicina alla tavola 46 dello *Studio* in numerosi aspetti: la combinazione di pianta e alzato, l'ombreggiatura e la posizione della scala metrica (fig. 6). In altri casi, come nel disegno del portale di Palazzo Crescenzi (THC 1801), la modalità di rappresentazione è diversa – Tessin sceglie un punto di vista scorciato, mentre l'incisione è perfettamente ortogonale, e tuttavia l'approccio generale all'oggetto è simile[17]. L'insegnamento del linguaggio romano dell'architettura si basava su un canone ormai stabilito. Ciononostante, negli anni Settanta del Seicento, il gran numero di opere recenti di Bernini e Borromini studiate da Tessin, dà l'impressione che ciò che Fontana andava insegnando fosse un «canone moderno». Per concludere, è necessario domandarsi quale sia stata l'influenza delle esperienze e dell'alunnato presso lo studio di Fontana nell'opera matura di Tessin. A questo proposito, darò solo qualche esempio. Nel suo programma educativo, Fontana enfatizzò ciò che Hager ha chiamato «scenografia urbana»[18]. Per Fontana, il punto di vista, la resa prospettica e il modo in cui un edificio sarebbe stato percepito da lontano erano aspetti importanti della progettazione, come lo erano altri elementi materiali, ad esempio la collocazione dei negozi e il flusso del traffico. In tutti questi elementi, Tessin fu suo allievo. Il grande progetto per Stoccolma del 1712-1714 testimonia la sua esperienza[19]. Un esempio sono le due ali curvilinee della fronte ovest del Palazzo Reale di Stoccolma, che richiamano il progetto di Fontana per Palazzo Montecitorio, e la facciata della Corte d'appello che chiude la prospettiva nella medesima direzione. Come Fontana, Tessin mostrò una forte *leadership* nella gestione del cantiere e delle maestranze. E come Fontana, Tessin era consapevole dell'importanza di pubblicare i propri progetti. La rapida pubblicazione del progetto per il Palazzo Reale di Stoccolma, fu uno dei fattori determinanti per il suo completamento secondo l'originario progetto di Tessin, almeno per quanto riguarda gli alzati, più di vent'anni dopo la morte dell'architetto. Tessin continuò ad essere interessato alle pubblicazioni di Fontana. Da uno dei suoi allievi che aveva visitato Roma nel 1706, egli venne a conoscenza della pubblicazione de *L'Anfiteatro Flavio*, e l'anno seguente si informò presso il suo agente a Parigi se fosse possibile acquistarla[20]. La risposta fu negativa e ciò non sorprende visto che il libro non apparve sul mercato fino al 1725. Tessin era affascinato dall'uso che si faceva a Roma alla fine del Seicento di marmi colorati in architetture più monumentali. Le Cappelle Cybo e Ginnetti sono due esempi importanti ammirati da Tessin. La mancanza di marmi colorati nel Nord Europa era per Tessin un *handicap*, che si poteva però superare con la finitura a marmorino. Nella scalinata del Palazzo di Stoccolma, Tessin predilesse il severo classicismo che Fontana aveva applicato alla Cappella Cybo, con gruppi di eleganti colonne in marmo colorato appoggiate a pilastri e superfici murarie scavate da pannelli in colori contrastanti. Quando Tessin, dopo il suo ritorno dal soggiorno degli anni Settanta, scrisse un *pamphlet* sugli architetti romani, il suo ritratto di Fontana non fu particolarmente encomiastico. Lo svedese riconosceva a Fontana un ruolo di primo piano tra i mag-

giori architetti di Roma, e tuttavia il suo giudizio era che Fontana fosse soprattutto «un misuratore»[21]. Tessin volle sempre tenersi aggiornato sull'opera di Fontana, ma chiaramente aveva ormai perso ogni contatto con Roma quando nel 1717 scrisse al figlio di informarsi se il Cavaliere fosse ancora vivo oppure ormai morto[22]. L'attività di Tessin come architetto, urbanista, collezionista e scrittore attorno al 1700 è prova di come lo svedese avesse tentato di adattare il modello dell'architettura romana a quella delle monarchie assolute del Nord Europa, con il loro clima rigido, il terreno piatto e aperto, la sparsa popolazione, la religione luterana e un diverso sistema di governo. Egli non giunse ad una soluzione conclusiva, ma altri dopo di lui, allievi ed epigoni di Fontana, proseguirono lungo la medesima strada il tentativo di declinare i monumenti della Roma barocca nella scala dei grandi complessi architettonici europei del diciottesimo secolo.

Note

1 *Travel Notes 1673-77 and 1687-88. Nicodemus Tessin the Younger: Sources, Works, Collections*, a cura di M. Laine e B. Magnusson, Stockholm 2002, p. 71.

2 Stockholm, Nationalmuseum, konstnärsarkivet, biograficasamlingen, C.G. Tessin, inventarium över handteckningssamlingen 1730.

3 A. Schiavo, *Palazzo Altieri*, Roma, s.d., pp. 60-61.

4 B. Magnusson, *Nicodemus Tessin il giovane (1654-1728)*, in *L'esperienza romana e laziale di architetti stranierei e le sue consegeuenze*, a cura di J. Garms, «Quaderni di Storia dell'Arte», 23, Roma 1999, p. 39. Nationalmuseum, NMH THC 3176 (pianterreno) e NMH THC 3177 bis (piano nobile).

5 *Travel Notes*, cit., p. 72.

6 Ivi, pp. 72-73.

7 Magnusson, *Nicodemus Tessin il giovane*, cit., pp. 37-50; G. Bonaccorso, *Un atelier alternativo a quello di Carlo Fontana: la scuola del «misterioso» Abraham Paris*, in *Studi sui Fontana, una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco*, a cura di M. Fagiolo e G. Bonaccorso, Roma 2008, p. 257-260; E. Kieven, *Johann Bernhard Fischer von Erlach und die zeitgenössische Architektenausbildung in Rom: Abraham Paris (Preiß/Preuss) und Nikodemus Tessin*, «Barockberichte», 50, 2008, pp. 279-280.

8 H. Hager, *Carlo Fontana: Pupil, Partner, Principal, Preceptor*, in *The Artist's Workshop*, atti del convegno (Washington, 1989), a cura di P.M. Lukehart, «Studies in the History of Art», 38, 1993, pp. 123-155: 147.

9 H. Hager, *Die Kuppel des Domes in Montefiascone. Zu einem borrominesken Experiment von Carlo Fontana*, «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 15, 1975, p. 156, n. 34.

10 A. Braham-H. Hager, *Carlo Fontana. The Drawings at Windsor Castle*, London 1977, p. 21.

11 E. Levy, *A Canonical Work of an Uncanonical Era: Rereading the Chapel of Saint Ignatius (1693-1699)*, Princeton, diss., 1993, pp. 109, 113-115, 119-130; P. Pecchiai, *Il Gesù di Roma*, Roma 1952, p. 112.

12 K. Noehles, recensione a *Furio Fasolo: L'opera di Hieronimo e Carlo Rainaldi*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 25, 1962, p. 175.

13 B. Magnusson, *Drawing on Rome. Nicodemus Tessin, Christina and the creation of a royal ambience*, in *Cristina di Svezia e Roma*, atti del simposio (Roma, 1995), a cura di B. Magnusson, «Suecoromana», 5, 1999, p. 49.

14 Stockholm, Nationalmuseum, inventarium 1730, cit.: «3. Plan, Elevation et Coupe d'une Eglise de l'invention de mon Pere presenté a l'Academie de St. Luc a Rome».

15 S. McPhee, *introduzione*, in *Corpus Juvarrianum*, 2 voll., Torino-Roma, 1979-1999, II, 2 (1999).

16 M. Olin, *Nicodemus Tessin the Younger and the De Rossi books: a vision of Roman architecture in eighteenth-century Sweden*, in *Studio d'Architettura Civile. Gli atlanti di architettura moderna e la diffusione dei modelli romani nell'Europa del Settecento*, a cura di A. Antinori, Roma 2013, pp. 200-202.

17 Ivi, pp. 196-199.

18 Hager, *Carlo Fontana: Pupil, Partner,* cit., p. 147.

19 R. Josephson, *Tessins slottsomgivning*, Stockholm 1925 (2002); M. Snickare, *The Construction of Autocracy: Nicodemus Tessin the Younger and the Architecture of Stockholm*, in *Circa 1700: Architecture in Europe and the Americas*, a cura di H. Millon, «Studies in the History of Art», 66, 2005, pp. 65–77.

20 *Les relations artistiques entre la France et la Suède 1693-1718: Nicodème Tessin le jeune et Daniel Cronström, correspondence (extraits)*, a cura di R.-A. Weigert e C. Hernmarck, Stockholm 1964, pp. 358-359, 372.

21 *Von Modernen Architecten die noch heute zutage in Roma leben*, in B.R. Kommer, *Nicodemus Tessin der Jüngere und das Stockholmer Schloß. Untersuchungen zum Hauptwerk des schwedischen Architekten*, «Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen», n.s., 11, Heidelberg 1974, p. 157: «Vom Cau. Fontana siehet man die erste Capel auff der rechten handt a S. Andrea della Valle vom Card: Ginetti, wo von welcher aber der Dessein am wenighsten ist von ihme selber gemacht worden; ist sonsten dass beste von ihme; Alla Traspontina hat er dass Altar gebauet: die Kricke S. Marta repariret, woran dass gewelb dass beste ist; ein hauss hat er gebauet neben der Papeliner Palais welches gar schlechte ist: In Theatern is er noch am besten, welches er alla Rizzia wie auch im giardinetto Ghigi gezeygtt; zeichnet sonsten Veduten zimlich wohl, wirdt viele gebraucht Fanali und andere kleine machinen zu inuentiren, ist nur ein misurator gewesen, hat aber dass auffschneiden undt plaudern trefflich wohl gelernet».

22 *Catalogue des livres, estampes & desseins du cabinet des beaux arts, & des sciences appartenant au Baron Tessin, Stockholm 1712, Nicodemus Tessin the Younger: Sources, Works, Collections*, a cura di P. Bjurström e M. Snickare, Stockholm 2000, p. 267, N. Tessin al figlio Carl Gustaf, 26 giugno 1717: «[...] Le vieux Ch. Charles Fontana vit il encore ou non? qui son les plus celebres Architectes aujourdhuy, et quels sont leurs Ouvrages[...]».

L'eredità svedese di Carlo Fontana. Gli architetti della Corona di Svezia, da Nicodemus Tessin il vecchio a Carl Gustaf Tessin

Saverio Sturm

Di assoluto rilievo sono gli apporti offerti dalla scuola romana alla metodologia didattica e al repertorio figurativo degli architetti operanti presso la Corona di Svezia a partire dalla metà del Seicento, quando l'internazionalizzazione della cultura artistica svedese ricerca, attraverso la maturazione dei linguaggi e la sprovincializzazione delle tipologie, idonei strumenti celebrativi di una monarchia assolutista e illuminata, e la conseguente monumentalizzazione di tangibili forme di rappresentazione del potere dinastico. Mi limito in questo contributo[1] a ripercorrere alcuni passaggi di un percorso che comporta l'aggiornamento della cifra decorativa negli ambienti della corte di Svezia secondo i più avanzati modelli dell'Europa continentale, ma investe anche la ricostruzione degli edifici pubblici e religiosi, delle residenze reali, e la riconfigurazione in chiave rappresentativa dell'antica capitale sull'acqua, secondo quegli intenti celebrativi di una moderna «immagine dello Stato e del Potere», riconosciuti da Argan come fattori determinanti nei processi di trasformazione delle capitali europee tra Sei e Settecento[2].

Il viaggio dei sovrani

Fondamentale strumento di aggiornamento e scambio è ovviamente il viaggio di studio in Europa, che coinvolge progressivamente artisti, architetti, giovani aristocratici e anche sovrani. Nel 1655 visita l'Italia il duca Adolfo Giovanni, fratello del re Carlo X e nipote di Gustavo Adolfo Vasa[3]. Alla fine dello stesso anno, di eccezionale valore simbolico è il viaggio memorabile che, dopo la conversione al cattolicesimo e la rinuncia al trono nel 1654 (atto conclusivo del lungo regno dei Vasa iniziato nel 1523), conduce la regina Cristina all'ingresso trionfale a Roma il 23 dicembre 1655[4]. Il lungo soggiorno della sovrana cattolica negli ambienti culturali e religiosi della capitale pontificia[5] è occasione di relazione con una vasta cerchia di artisti e favorisce alcuni incarichi diretti a Carlo Fontana, tra cui il primo teatro pubblico della città a Tor di Nona, realizzato grazie alla mediazione del segretario di Cristina, il conte Giacomo d'Alibert, in luogo dei locali dell'Arciconfraternita di San Giacomo, già impiegati come prigioni prima dell'edificazione delle Carceri Nuove su via Giulia sotto Innocenzo X[6]. Ottenuta, in nome del prestigio regale, la speciale concessione per l'edificazione di un teatro stabile, l'incarico naturale per il progetto cadde su Carlo Fontana, architetto della Confraternita, offrendo al ticinese l'opportunità di mettere a punto quella che doveva rappresentare la cristallizzazione tipologica del teatro moderno. Inaugurato l'8 gennaio 1671 con l'opera *Scipione l'Africano* di Niccolò Minato e Francesco Cavalli, preceduta da un prologo di *laudatio* in onore di papa Clemente X e della stessa regina Cristina, ampiamente modernizzato nel 1695, il primo teatro pubblico della città eterna sarebbe stato abbattuto pochi anni dopo, nel 1697, per volere di Innocenzo XII, che lo riteneva inconciliabile con il carattere sacro della capitale pontificia[7]. Il modello costituì tuttavia un precedente d'avanguardia della tipologia teatrale, recepito anche da Nicodemus Tessin il giovane il quale, raccomandato da Cristina per il suo primo apprendistato presso Carlo Fontana dal 1673 al 1677, avrebbe impegnato due settimane del tirocinio romano per ricopiarne il progetto iniziale[8]. L'impianto con sala ovale troncata all'altezza del proscenio e un sistema d'avanguardia di palchi radiali, tale da consentire la perfetta visibilità da ogni punto dell'aula[9], viene frequentemente richiamato in repliche internazionali e allestimenti scenici, evocato anche in alcuni bozzetti di scenografie di provenienza francese conservati presso l'Accademia di Belle Arti di Stoccolma (Konstakademien), con una raffigurazione del soggetto illusorio del "Teatro nel teatro"[10] (fig. 1) ripresa letteralmente da un disegno della cerchia di Gaspare Vigarani per la *Salle des Machines* alle Tuileries (1659-1661)[11], secondo precedenti raffigurazioni dei teatri della Pergola a Firenze (1657), Farnese a Parma e di Fano[12]. Per Cristina, Fontana redige anche alcuni progetti non realizzati per la chiesa di Santa Brigida, nonché il celebre monumento sepolcrale nella Basilica Vaticana, tra 1692 e

1. *Il "Teatro nel teatro", bozzetto di scenografia, copia da un disegno dello studio di Gaspare Vigarani della "Salle des Machines" a le Tuileries a Parigi, ca. 1731-1741, disegno acquerellato, Stockholm, Konstakademien,* Album Carignano, *n. 52; foto Konstakademien.*

2. *N. Tessin il vecchio, Palazzo Reale di Drottningholm (1662-1681); foto dell'autore. In primo piano, la fontana di Ercole, aggiunta da Nicodemus Tessin il giovane.*

1702, anch'esso dal significativo valore tipologico tanto da essere emulato da Juvarra per il cenotafio del maestro. Probabile è anche la partecipazione dell'architetto all'ideazione di alcuni banchetti in onore della sovrana, coevi al celebre burlesco *Convito chigiano*, da lui allestito nel 1668 sotto la regia di Bernini nel giardino Chigi alle Quattro Fontane[13], ulteriore modello figurativo per apparecchiature festive, poi acquisito dal repertorio scenografico delle corti europee[14]. Epocale il viaggio in Italia, a Roma e a Napoli, di un altro sovrano di Svezia, Gustavo III, nel 1783-1784, da cui scaturisce uno stretto rapporto personale con Francesco Piranesi[15] e la maturazione delle intenzioni e delle possibilità organizzative della fondazione, nel 1792, del primo museo pubblico svedese, l'*Antikmuseum*, in un'ala del nuovo Palazzo Reale di Stoccolma, uno dei primi fuori della capitale pontificia, allestito grazie agli acquisti di 180 esemplari di antichità ellenistiche e romane importate da Roma[16]. Dalla fitta corrispondenza del re con Piranesi, si registra tra l'altro il tentativo mancato dell'antiquario di procacciare la vendita alla Corona di Svezia della sterminata collezione Pacetti[17], poi acquistata dalla Pinacoteca di Berlino nel 1843 e ora al Kupferstichkabinett, comprendente «una rara ed unica raccolta in cento volumi di disegni originali di celebri autori». Destinata all'Accademia di San Luca, la collezione fu rilevata da Vincenzo Pacetti nel 1802 e conservata fin dopo la morte, ad esclusione di alcune cessioni limitate, per essere venduta nel 1843 dal figlio Michelangelo all'allora direttore della Pinacoteca di Berlino, Gustav Friedrich Waagen, per 10.000 scudi[18].

Nicodemus Tessin il vecchio (1615-1681) e *il barocco romano*

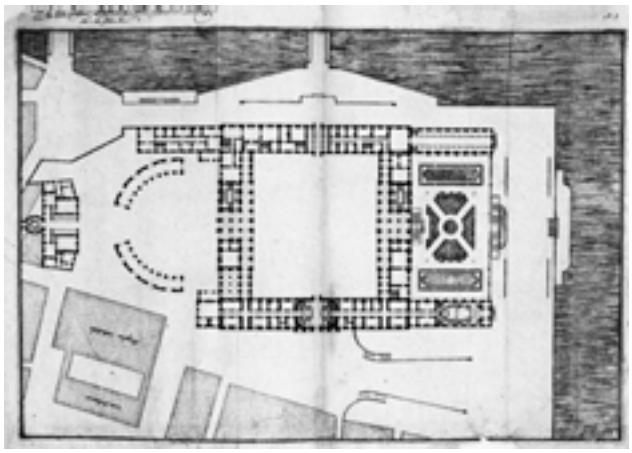
Momento fondante del fecondo legame di scambio con Roma sono i viaggi di studio degli esponenti di quella vera e propria dinastia di architetti reali di Svezia, i Tessin, i quali, per rilevanza e intensità dell'attività presso la Corona, rappresentano un'espressione speculare al monopolio esercitato da diverse generazioni dei Fontana sulle commesse pontificie, e, a tal ragione, anch'essi oggetto di probabile sovraesposizione attributiva. Nicodemus il vecchio, prolifico architetto di casa reale dal 1646, intraprende col fratello Ernst un viaggio di studio in Europa dal 1651 al 1653, il cui itinerario non è stato ancora completamente chiarito[19]. Tessin attraversa la Germania, poi Venezia e Vicenza, fortemente attratto dall'architettura veneta, come dimostrerà negli accenti palladiani del proprio palazzo di Stoccolma iniziato nel 1668[20], per raggiungere Roma a fine novembre 1651[21]. Nel breve soggiorno di circa tre mesi ha l'occasione di visitare i cantieri borrominiani in corso e quelli berniniani appena conclusi (la Fontana dei Fiumi, la Cappella Cornaro, Palazzo Ludovisi), oltre a Palazzo Barberini, la Cappella Paolina in Santa Maria Maggiore e diversi altri palazzi romani[22]. Ne resta scarsa documentazione diretta e l'attribuzione solo di alcuni disegni, come quelli in realtà improbabili del cantiere rainaldiano di Sant'Agnese, già integrati dalle idee borrominiane introdotte dall'agosto del 1653, quando Tessin stava ormai rientrando a Stoccolma. Emergono tuttavia evidenti richiami del repertorio berniniano, mediato dai contatti con Fontana, in progetti appena successivi. Come quelli per la Cattedrale di Kalmar tra 1654 e 1659[23], a pianta centrale dilatata o ottagonale, o un'ipotesi monumentale di chiesa finlandese a Stoccolma (1666-1668) collegata a modelli cinquecenteschi attraverso le coeve reinterpretazioni romane, quali la pianta ovale a cappelle radiali inizialmente ipotizzata da Rainaldi per Santa Maria in Campitelli (in realtà forse ridisegnata da Nicodemus il giovane, molto attratto da questa morfologia), il portico palladiano assorbito dal classicismo di Bernini e Fontana nelle chiese di Ariccia e piazza del Popolo, la cupola ovale ribassata con massicci contrafforti confrontabile con quella di Sant'Andrea al Quirinale, il quadriportico trapezio, possibile sintomatica allusione della *piazza Recta* vaticana. Nel 1662, su commessa della regina Edwige Eleonora, Nicodemus il vecchio avvia il cantiere della Reggia di Drottningholm, una scenografica Versailles sull'acqua incastonata su un isola dell'arcipelago interno a una decina di miglia dal centro di Stoccolma, a lungo integrata nel corso del Settecento[24] (fig. 2). L'edificio principale, d'ispirazione francese, è fiancheggiato da ali funzionali originariamente più basse, ennesimo richiamo

di archetipi palladiani, terminanti in vani cupolati, di cui uno destinato a cappella[25]. La drammaticità dei contrasti volumetrici tra *palatium* e spazi gregari[26], con una concatenazione di altezze e funzioni diverse, rimanda ancora una volta alla lezione romana, alle esercitazioni degli allievi dell'Accademia di San Luca, a quei complessi civili-religiosi concepiti in quegli anni dal Fontana, spesso a fianco del maestro Bernini, come nel foro chigiano di Ariccia (1662-1664), nel santuario di Sant'Ignazio a Loyola (1682), o nell'aggregazione gerarchica su linea spezzata di Palazzo Montecitorio.

L'apprendistato romano di Nicodemus il giovane

Alla morte del padre nel 1681, Nicodemus Tessin il giovane (1654-1728) gli succede nell'incarico di architetto reale del Palazzo e della città di Stoccolma[27], in parte come riconoscimento per il servizio paterno presso la famiglia reale, guadagnando nel 1697, con l'avvento al trono di Carlo XII, la sovrintendenza su tutte le attività artistiche della Corona[28]. Raffinato e poliedrico artista, matura un'estesa formazione di respiro europeo grazie a tre viaggi di studio in Italia e Francia e brevemente in Inghilterra[29], durante il quale ha modo di sviluppare, per quanto molto giovane, una profonda conoscenza della storia dell'architettura e, grazie a significativi stimoli, anche una precoce libertà di giudizio, che non risparmia critiche allo stesso maestro Fontana e agli architetti della sua generazione, colpevoli sostanzialmente di aver frainteso, se non tradito, la grande eredità berniniana[30]. Il primo intenso apprendistato presso lo studio di Carlo Fontana, dal 1673 al 1677, e poi il secondo più maturo soggiorno romano nel 1687-1688, costituiscono passaggi fondamentali per l'osservazione e per una meticolosa documentazione delle più aggiornate novità della cultura architettonica e figurativa barocca, con particolare attenzione all'opera di Bernini, di cui annota ammirato le qualità spaziali e la ricchezza della policromia e dei materiali (fig. 3)[31]. Tramite sopralluoghi diretti, Tessin esegue veri e propri rilievi quotati di numerose opere, quali la cupola di San Carlo al Corso, la scala Regia in Vaticano, il notissimo schizzo della facciata incompiuta di San Carlino, elaborando il breve manoscritto di sette pagine *Osservazioni dal discorso del Sig.re Cav.re Bernini*, ora alla Konstakademien. Impressionanti i debiti della sua variegata attività progettuale verso le ricerche del barocco romano: la scenica declinazione celebrativa dei precoci troni reali[32] nella rinnovata Cattedrale di Stoccolma (1684), dal drappeggio di fresca suggestione berniniana e dall'espressiva levitante corona, evocatrice dell'altare di Santa Maria in Traspontina, monumento che Hellmut Hager definiva l'opera «più riuscita dell'intera carriera» di Fontana[33] (fig. 4); il riflesso della ricchezza compositiva e materica di altari da cui era stato affascinato, come quello berniniano di San Paolo Maggiore a Bologna, nell'allestimento della macchina in legno e stucco in onore di Carlo XI nella Cappella Reale[34], andata perduta nell'incendio che distrusse il palazzo pochi mesi dopo il completamento, e possibili suggestioni dalle mosse intelaiature per altari di Pozzo nella ricostruzione settecentesca; la ripresa dello spazio illusorio borrominiano nel proprio palazzo di Stoccolma, dove Tessin replica anche una grotta-romitorio, poi perduta in lavori settecenteschi, osservata in Palazzo Colonna a Roma[35], un motivo proprio del poliedrico repertorio di Fontana, impiegato ad esempio in Villa Chigi al Cetinale o nel parco di Ariccia[36]. Ma l'episodio più rilevante è senz'altro il processo di ricostruzione integrale del Palazzo Reale di Stoccolma, iniziato nel 1697 dopo un disastroso incendio, sulla base di precedenti progetti già avviati dal 1690[37]. L'antica fortezza sul lago Mälaren, trasformata nel castello delle Tre Corone entro la fine del Cinquecento, poi in Palazzo Reale dal sovrano Giovanni III, era stata oggetto di piani di completa

In basso, da sinistra: 3. *N. Tessin il giovane, studio sulla Cappella Cornaro, disegno a penna, inchiostro e acquerello, 1673-1677; Stockholm, Nationalmuseum, THC 1997 (da B. Magnusson,* Studies in Europe*, p. 45).* 4. *N. Tessin il giovane, Trono reale, Stoccolma, Storkyrkan (esecuzione di Burchardt Precht in legno e stucco dorato, 1684; da* Tessin. Nicodemus Tessin the Younger*, p. 21).* 5. *J. de La Vallée, progetto di riconfigurazione del Palazzo Reale a Stoccolma, 17 marzo 1660, disegno acquerellato; Stockholm, Nationalmusem, CC 797.*



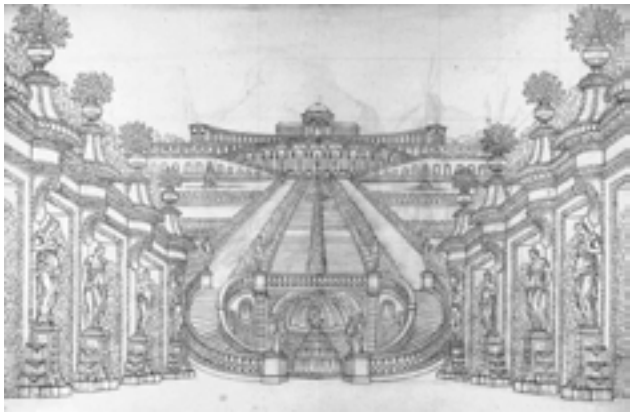
A sinistra: 6. *N. Tessin il giovane, progetto per chiesa memoriale a Norrmalmstorg, ca. 1712, disegno a penna, inchiostro nero e acquerello, Stockholm, Nationalmuseum, THC 5324 (da M. Olin,* Churches and Churches decoration*, p. 169).* Sopra, dall'alto: 7. *N. Tessin il giovane, progetto per il nuovo Palazzo Reale, con l'aggiunta del Cortile della Cavallerizza ad ali ricurve, ca. 1712, incisione di Claude Haton, Stockholm, Nationalmuseum, NMG 16L/1896 (da* Tessin. Nicodemus Tessin the Younger, *p. 115).* 8. *N. Tessin il giovane, Palazzo Reale a Stoccolma, particolare del basamento roccioso sul lato orientale con fontana naturalizzata, ca. 1697-1709; foto dell'autore.*

riconfigurazione secondo la tipologia della reggia europea già di Nicodemus il vecchio dal 1649[38], quindi del francese Jean de la Vallée, a partire dal 1660[39] (fig. 5). Questo architetto di corte offre anche un importante contributo alla sprovincializzazione dell'architettura religiosa, liberandola da persistenti motivi regionali medievalisti, con il ricorso in diversi impianti a grandiosi modelli centralizzanti derivanti dal repertorio del barocco internazionale, come nelle chiese a pianta centrale di Santa Katarina (1656) e di Edvige Eleonora (1656-1672) a Stoccolma. Un impegno nel declinare modelli cattolici alle finalità cultuali del luteranesimo riconosciuto anche a Tessin il giovane, ad esempio nei suoi progetti di chiesa cupolata tra campanili sormontati da guglie elicoidali[40] (fig. 6). Tale sforzo di aggiornamento sarebbe stato ripreso negli anni seguenti da Göran Josuae Adelcrantz (1668-1739), altro architetto di corte in contatto con la scuola romana, al quale Juvarra dedica nel 1706 – nel periodo del tirocinio presso Carlo e Francesco Fontana – un album di nove «*Pensieri Scenici*»[41], adombrati dal metodo della "scena per angolo" (poi codificato da Ferdinando Bibiena), lasciando tracce sensibili nel repertorio dello svedese, a sua volta impegnato negli anni seguenti col figlio Carl Fredrick nei lavori al teatro di Drottningholm[42]. In Palazzo Reale, Tessin riprende le ipotesi di riorganizzazione unitaria del complesso intorno a un enorme cortile, secondo il celebre precedente del Louvre, accentuandone le istanze rappresentative quale elemento di ridefinizione dell'intero nucleo storico di Gamla Stan, sull'isola centrale dell'arcipelago urbano (fig. 7). Completato solo nel 1754 sotto la direzione nominalmente del figlio Carl Gustaf Tessin, in realtà di Carl Hårleman, costituiva un vero e proprio compendio di suggestioni di recenti capolavori del barocco. Come l'evocazione di Palazzo Barberini nel fronte ovest, già schizzato da Tessin negli anni romani, sbalzato da radenze crepuscolari; i richiami berniniani nell'esteso fianco sud con colonnato gigante e attico balaustrato e nello sbozzato basamento in granito del fronte est, scandito da archi rocciosi con fontane replicanti celebri precedenti della scuola romana (fig. 8); la sintonizzazione con coeve idee di Fontana per l'isola Bella (1686-1689) nei terrazzamenti a giardino dell'*Arx Regia* digradanti verso l'acqua; l'ovvio modello del Colonnato di San Pietro per i camminamenti incurvati sul lato ovest, aggiunti nel 1713 e completati nel 1743, e più letteralmente il disegno di Fontana per piazza Montecitorio nella delicata calibrazione del rapporto urbano, mediato dal cortile a emiciclo della Cavallerizza allineato col nuovo palazzetto assiale, anch'esso destinato a Corte d'Appello come nel progetto fontaniano per la Curia Clementina, dalle ali

diagonali e dall'ennesimo richiamo borrominiano nella scala elicoidale[43]. Sempre nel 1713 Nicodemus il giovane sottopone a Carlo XII un piano di monumentalizzazione della città, immaginando la trasformazione dell'area centrale in un vasto teatro di rappresentanza del potere temporale e militare della Corona[44], e anche in una sorta di capitale del Luteranesimo, espressa da una grandiosa basilica assiale, speculare, nella sua opzione formale, al modello vaticano[45] (fig. 9). Il paradosso di un polo centrale dell'Europa luterana, progettato tramite il ricorso a linguaggi e tipologie romane, è soltanto un sogno effimero, infranto dalla caduta del sovrano dopo la sconfitta militare in Ucraina, e dalla sua morte nel 1718, e dalla nuova marginalizzazione dello stato svedese nel concerto delle potenze europee, riducendo la portata del piano di Tessin, come ha scritto Börje Magnusson, a un «grandioso, inattuato frammento dell'ideale che lega Stoccolma a Roma»[46].

L'attività artistica e collezionistica di Carl Gustaf Tessin (1695-1770)

Sotto la luce di un ulteriore paradosso si chiude la parabola dinastica dei Tessin. Il figlio di Nicodemus, Carl Gustaf, predestinato a succedergli nel ruolo di architetto della Corona e formato in questa direzione, in realtà non ha interesse ad esercitare la professione di famiglia, pur lasciando alcuni timidi disegni. Nel nome porta impresso l'omaggio del padre verso il principe Carlo Gustavo, di cui aveva eseguito il catafalco nel 1687, e dei grandi sovrani svedesi[47]. Ma il giovane Tessin è posseduto da passioni che evolvono in età matura in una sfrenata bulimia collezionistica (in un diario tardo si paragonava a un uomo affamato, posto davanti all'irrefrenabile tentazione di un tavola imbandita[48]), tale da divenire, oltre che diplomatico e uomo politico, il maggior collezionista d'arte della storia svedese, dilapidando negli acquisti il patrimonio di famiglia, fino ad essere costretto a cedere le sue straordinarie raccolte alle istituzioni reali[49]. Nel 1714, all'età di 19 anni, proprio come il padre, intraprende il viaggio di studio in Germania, Francia e Italia, sviluppando un'intensa attività di acquisizione di disegni, stampe e quadri, pilotato dai *desiderata* paterni, che lo orientano a interessarsi alla cerchia dei decoratori francesi[50]. L'epistolario rivela un probabile tirocinio da disegnatore presso lo studio di Berain nel 1715, che sorprende il padre per la diligenza del figlio, esortandolo a non sprecare la preziosa lezione[51]. Soggiorna a Roma nel 1716-1717, ammonito dalle frequenti lettere paterne a non distrarsi in studi di pittura e in tentazioni mondane, ma ad appropriarsi dei rudimenti di architettura e scenografia, e a recuperare tracce dell'insegnamento, dei disegni, e della stessa persona di Carlo Fontana, di cui ancora il 16 ottobre 1717 (a più di tre anni e mezzo dalla morte) i due non sono al corrente della scomparsa[52]. Anche per Carl Gustaf si tratta di un periodo di grande impatto, occasione di importanti acquisizioni e commesse di disegni, tra cui una trentina di anonimi di architetture classiche e moderne[53]. Alla morte del padre, nel 1728, Carl Gustaf ottiene la sovrintendenza del cantiere di Palazzo Reale, sfruttando le conoscenze internazionali per ingaggiare artisti per il completamento delle decorazioni. Nel 1735 promuove l'istituzione dell'Accademia Reale di



Dall'alto: 9. *N. Tessin il giovane, schizzo del viale trionfale dal Palazzo Reale alla basilica memoriale dei Reali, ca. 1713, disegno a penna, inchiostro nero e acquerello, Stockholm, Nationalmuseum, CC 777 (da* Tessin. Nicodemus Tessin the Younger, *p. 119).* 10. *"Cortile magnifico con scalinate e giardino sullo sfondo", scena per l'*Atys, *ripresa da un bozzetto di C. Vigarani al Nationalmuseum, 1731-1741, disegno a matita e carboncino, Stockholm, Konstakademien, Album Carignano, n. 219; foto Konstakademien.*

Belle Arti, con l'ambizione di aggiornare la formazione dei giovani artisti secondo le più avanzate scuole europee, tramite la raccolta di vaste collezioni a scopo didattico e l'adozione di un modello d'insegnamento ispirato al metodo pratico normalizzato dall'Accademia di San Luca nell'età dei Fontana[54]. Tra i fondi didattici confluiti nell'Accademia di Stoccolma, con la dismissione della sterminate collezioni private di Tessin[55], sono da rimarcare aggiornate raffigurazioni sceniche applicate alla scala urbana, accanto al già richiamato album con più di 300 riproduzioni di scenografie francesi, acquistato da Carl Gustaf a un'asta parigina nel 1742, assieme a un plesso di circa 4000 disegni teatrali in 25 volumi, proveniente dal gabinetto del principe Vittorio Amedeo di Carignano[56], ispettore generale dell'Opéra fino al 1741 e protagonista dell'importazione in Francia di musicisti, cantori e artisti di ambiente piemontese[57]. Appare emblematico che il fiuto collezionistico di Tessin guadagni l'acquisizione di questa sistematica documentazione sulla programmazione teatrale parigina dei primi decenni del Settecento[58], in parte confluita anche al Nationalmuseum e di cui ancora manca un'edizione critica del catalogo autografo della Biblioteca Reale[59] (fig. 10). Una raccolta di scenografie risultato della felice congiuntura tra la sviluppata scenotecnica italiana,

la fortunata importazione in Francia del genere del melodramma, il contributo, accanto ai più noti decoratori della cerchia di Berain, anche di artisti e disegnatori di origine piemontese a servizio del Carignano (come potrebbe suggerire la provenienza meridionale di alcune filigrane)[60], un ambiente contaminato da influenze di allievi di Fontana, quali Juvarra e Vittone. Risulta oltremodo significativo il fatto che, nella storia delle relazioni artistiche tra Italia e Svezia, l'eredità della sistematizzazione tipologica, dell'aggiornamento dei metodi di rappresentazione, e anche delle competenze teatrali e scenotecniche maturate nell'ambiente di Fontana, esercitino un duraturo magistero sulla comunità artistica svedese anche attraverso l'influenza di modelli di un'architettura non costruita, ma solo immaginata e rappresentata nell'effimero, per quanto documentato, spazio illusorio della finzione teatrale. Paradossalmente, proprio la deviazione d'interesse del giovane Tessin dall'architettura pratica verso la passione collezionistica, il teatro e la scenografia, di cui le sterminate collezioni di Stoccolma sono il lascito diretto, ha avuto un ruolo più che di *tradimento* delle volontà paterne e del consolidato magistero di famiglia, piuttosto di *completamento* di quel processo di importazione della cultura figurativa del barocco romano, tenacemente ricercata dagli architetti della Corona e di cui la cerchia di Fontana ha costituito un tramite fondamentale. Il coerente compimento, dunque, di una parabola di assimilazione di quei caratteri intrinseci alla rivoluzione barocca, che hanno trovato nell'ideale berniniano dell'unità delle arti, nella figura dell'architetto come regista e scenografo a scala urbana, e nella divulgazione di massa operata dalla scuola e dalla pubblicistica fontaniana forse il loro risultato più maturo.

Note

1 Ringrazio l'amico Martin Olin per i frequenti scambi di informazioni, in particolare riguardo alcune controverse attribuzioni di disegni della Collezione Tessin del Nationalmuseum di Stoccolma, e Serena Bisogno, per la generosa collaborazione nelle ricerche e nella redazione finale di questo testo.

2 Celebre definizione di Argan delle capitali barocche d'Europa (G.C. Argan, *L'Europa delle Capitali: 1600-1700*, Genève 1964, p. 49), luoghi dove, commentava Marcello Fagiolo, «il monumento sacro o civile è epifania, manifesto, polo di condensazione visibile della *stabilitas* e della conservazione del Potere» (M. Fagiolo, in *Il Barocco romano e l'Europa*, a cura di M. Fagiolo e M.L. Madonna, Roma 1992, p. XIX).

3 V. Lundström, *Svedesi in Italia dal 1650 al 1850*, «Educazione fascista» X, dicembre 1932, pp. 975-992 (978); A.A. Bernardy, *Svezia e Roma*, Roma 1942, pp. 32-37.

4 Sul grandioso corteo di presentazione della ex-sovrana neo-cattolica alla città e al popolo romano, con un simbolico attraversamento dell'Urbe accuratamente pianificato, di cui esistono diversi esemplari di incisioni, tra cui quelle del Nationalmuseum e della Kungliga Biblioteket di Stoccolma, rimando alla dettagliata scheda di R. Perazzone, in *Alessandro VII Chigi (1599-1667). Il papa senese di Roma moderna*, a cura di A. Angelini, M. Butzek, B. Sani, Siena 2000, pp. 201-211: 211. Si trattava in realtà di un "secondo" ingresso, preceduto il 20 dicembre da una prima visita in incognito al papa, il quale, dopo una lunga e prudente fase preparatoria, non aveva mancato di raccogliere l'inaspettato segnale conciliatorio che giungeva dalla marginale e periferica Svezia luterana. Si ricorda in proposito la scelta della Curia di tenere cerimonie e incontri pubblici tutti fuori dal Vaticano, e quella di ricevere la sovrana per la prima volta nel Palazzo Pontificio in modo che passasse inosservata, poi tuttavia accolta in un alloggio nella Torre dei Venti, con una eccezionale deroga dal cerimoniale che vietava l'ospitalità femminile nella cittadella pontificia. Cristina sarebbe poi stata cresimata nella notte di Natale, con l'aggiunta del nome cattolico di Maria Alessandra, e festeggiata da un nuovo grandioso banchetto in suo onore il 26 dicembre 1655 (Borsellino, *Alessandro VII e Cristina di Svezia*, in *Alessandro VII Chigi*, cit., pp. 202-207: 203-204). Sul significato dell'evento per le politiche diplomatiche e urbane del pontificato, rimando solo in sintesi a R. Krautheimer, *Roma di Alessandro VII. 1655-1667*, Roma 1987 (ed. orig. Princeton 1985); D. del Pesco, *Declino dello Stato e trionfo dell'architettura*, in *Alessandro VII Chigi*, cit., pp. 226-231; D. Metzger Habel, *The Urban Development of Rome in the Age of Alexander VII*, Cambridge (MA) 2002.

5 All'inizio del suo lungo soggiorno romano la regina alloggia prima a Palazzo Farnese, dal 26 dicembre, poi in Palazzo Rospigliosi a Monte Cavallo, e infine a Palazzo Riario (poi Corsini) alla Lungara, dove sarebbe tornata nei soggiorni successivi, dal 1663, e dove morì il 19 aprile 1689. Ringrazio Margaret Kuntz per la segnalazione del suo studio sui collegamenti tra Cristina, Carlo Rainaldi e gli apparati effimeri allestiti nell'occasione sul fronte di Palazzo Farnese (M.A. Kuntz, *Questions of Identity: Alexander VII, Carlo Rainaldi, and the Temporary Façade at Palazzo Farnese for Queen Christina of Sweden*, «Memoirs of the American Academy in Rome», 58, 2013, pp. 143-179).

6 L. Lotti, *Cristina di Svezia, l'Arcadia e il Bosco Parrasio*, Roma 1977, pp. 12-13; A. Antinori, *La magnificenza e l'utile. Progetto urbano e monarchia papale nella Roma del Seicento*, Roma 2008, pp. 72-74.

7 Per essere poi ricostruito sotto Clemente XII, ma nuovamente distrutto da un incendio nel 1781. Ricostruito, di nuovo crollato e riedificato tra 1789 e 1795, acquistato dai Torlonia nel 1820, fu trasformato in Teatro Apollo, per essere poi definitivamente cancellato dalla topografia urbana al momento della costruzione dei muraglioni sul Tevere, lasciando come traccia della sua esistenza solo alcuni scenari trasferiti e riutilizzati nel nuovo Teatro Argentina (Lotti, *Cristina di Svezia,* cit., p. 13).

8 B. Magnusson, *Studies in Europe*, in *Tessin. Nicodemus Tessin the Younger, Royal Architect and Visionary*, a cura di M. Snickare, Stockholm 2002, pp. 37-59: 38.

9 Per riferimenti sull'evoluzione tipologica, segnalo solo, nella vasta letteratura, le osservazioni sul rapporto tra teatri romani e napoletani in *Il Teatro del Re. Il San Carlo da Napoli all'Europa*, a cura di G. Cantone e F.C. Greco, Napoli 1987, p. 155 e *passim*, e sull'attività scenotecnica di Fontana M. Spicola, *Carlo Fontana, architetto teatrale*, in *Studi sui Fontana: una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco*, a cura di M. Fagiolo e G. Bonaccorso, Roma 2008, pp. 181-210.

10 Mi riferisco ai disegni a carboncino dell'Album Carignano, e qui in particolare ai nn. 52 e 231, 239 e 183, conservati nella 'Pompa' Collection dell'Accademia Reale di Belle Arti di Stoccolma (Konstakademien; d'ora in avanti abbreviati con la sigla KA), di cui è in corso la completa catalogazione. Per anticipazioni sulla collezione dell'Album Carignano, cfr. in ultimo S. Sturm, *Un precursore delle relazioni artistiche italo-svedesi. Carl Gustaf Tessin e i suoi cataloghi di viaggio*, in *Dall'Italia. Omaggio a Barbro Santillo Frizell*, a cura di A. Capoferro, L. D'Amelio, S. Renzetti, Firenze 2013, pp. 339-360: 348-358.

11 Il disegno di Vigarani, conservato in una raccolta degli Archives Nationales di Parigi a lungo trascurata (*Recueil de décorations de théatre. Recueillies par Monsieur Levesque garde General des Magasins des Menus plaisirs de la chambre du Roy*, tom. III, Paris 1752, segn. 01/3240, c. 29), è ripreso in un'incisione ribaltata pubblicata in J.F. Blondel, *Architecture Françoise ou recueil des plans, élévations, coupes et profils*, Paris, 1756, tomo IV, libro VI.

12 Anche le scenografie della *Reggia di Venere* ideate da Girolamo Fontana nel 1690 per il teatro di Palazzo Colonna lasceranno un'eco apprezzabile nella collezione di bozzetti di Stoccolma, meglio descritti più avanti, con costruzioni di vaste scene terrazzate da vertiginosi sfondati prospettici, come nel KA n. 148.

13 I cui progetti vengono pubblicati da Fontana, con le incisioni di Pietro Sante Bartoli, nella *Risposta del Signor Carlo Fontana alla lettera dell'illustrissimo Signore Ottavio Castiglioni*, Roma 1668. Cfr.

anche documenti e disegni in Biblioteca Apostolica Vaticana, *Chigi,* vol. 7, cc. 25253-25258; E. Tamburini, *«Naturalezza d'artificio» nella finzione scenica berniniana: la "Comica del cielo" di Giulio Rospigliosi (1668)*, «Rassegna di Architettura e Urbanistica», 33, 98-99-100, maggio 1999-aprile 2000 (2001), pp. 106-147 (121-122); M. Fagiolo dell'Arco, *Berniniana. Novità sul regista del Barocco*, Milano 2002, pp. 193-194; E. Tamburini, *Gian Lorenzo Bernini e il teatro dell'Arte*, Firenze 2012, pp. 124-126.

14 Come nel KA n. 27 di Stoccolma, raffigurante una scena di banchetto, con macchine piramidali di piatti, boccali, stoviglie, sormontate da effigi equestri.

15 Francesco Piranesi (1756-1810), incisore, antiquario e diplomatico, venne nominato nel 1783 rappresentante del re Gustavo III nei porti pontifici (R. Caira Lumetti, *La cultura dei Lumi tra Italia e Svezia. Il ruolo di Francesco Piranesi*, Roma 1990; Ead., *Francesco Piranesi da Roma a Parigi: inquietudini politiche e disagi esistenziali*, in *Dall'Italia*, cit., pp. 361-370).

16 Il re Gustavo III (1746-92), promotore di riforme liberali e seguace del razionalismo, perseguì con determinazione la ricerca di un rilievo storico del suo regno (*«je veux du moins à force d'efforts chercher à me consoler en méritant un nom ineffaçable dans la Posterité»*), anche attraverso questa epocale iniziativa di musealizzazione dell'Antico. Una fitta corrispondenza con Piranesi su temi artistici sarebbe proseguita dopo il viaggio in Italia del 1783-84 (Caira Lumetti, *La cultura dei Lumi*, cit., pp. 7, 34-89).

17 Nel 1792 e di nuovo nel 1794 (Ivi, pp. 102, 184-185).

18 La collezione dello scultore Vincenzo Pacetti (1746-1820), principe dell'Accademia di San Luca nel 1796, comprendeva la sterminata raccolta grafica di Bartolomeo Cavaceppi, di cui fu esecutore testamentario, poi impropriamente acquisita dal figlio Michelangelo (M. Epifani, *"Bella e ferace d'ingegni (se non tanto di coltura) Partenope". Il disegno napoletano attraverso le collezioni italiane ed europee tra Sei e Settecento*, tesi di dottorato in Scienze Archeologiche e Storico-Artistiche, Università degli Studi di Napoli "Federico II", Napoli, 2007, pp. 68-70). Sulla collezione Pacetti rimando in particolare al fondamentale K. Cassirer, *Die Handzeichnungssammlung Pacetti*, «Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen», 43, 1922, pp. 63-96, e, in ultimo, a *Roma 1771-1819. I Giornali di Vincenzo Pacetti*, a cura di A. Cipriani, G. Fusconi, C. Gasparri, M.G. Picozzi, L. Pirzio Biroli Stefanelli, Pozzuoli 2011.

19 In ultimo, cfr. K. Neville, *Nicodemus Tessin the Elder. Architecture in Sweden in the Age of Greatness*, Turnhout 2009, p. 44.

20 Per quanto inserito nella generazione di contemporanei e collaboratori di Bernini, nella produzione di Nicodemus il vecchio è stata piuttosto notata una costante attrazione per la tradizione veneziana e per il classicismo palladiano, simile alle tendenze sperimentate da Inigo Jones, Jacob van Campen e dal proto-palladianesimo inglese (Neville, *Nicodemus Tessin the Elder*, cit., p. 145).

21 Dopo pochi mesi lascia la capitale, visita Villa Adriana a Tivoli (il 1 marzo 1652), poi torna verso nord, a Ferrara, Bologna, Forlì, Ravenna e Rimini (in marzo 1652), fino a Venezia, dove si ferma a lungo per studiare l'architettura veneta, forse da metà marzo fino a ottobre, e quindi a Firenze (in ottobre 1652), per poi guadagnare la Francia (Lione e Parigi), l'Olanda, la Germania, e raggiungere Stoccolma nell'estate del 1653 (Neville, *Nicodemus Tessin the Elder*, cit., pp. 48, 51-52, 54-58).

22 Ivi, pp. 45-46.

23 Ivi, pp. 69-74.

24 D. Gerstl, *Minerva am Webstuh. Hedwig Eleonora von Schweden und die barocke Hofkultur,* atti del convegno (Stockholm, 2013), «Kunstchronik», 67, 2014, 3, pp. 131-138.

25 Alla morte di Tessin nel 1681, i lavori nella torre nord, dedicata alla cappella, non erano neanche cominciati. Ripreso dal figlio nel 1696, il cantiere della torre fu completato nel 1700 e continuato all'interno nel 1728 dopo l'interruzione per la guerra (B. Magnusson, *Nicodemus Tessin il giovane (1654-1728)*, in *L'esperienza romana e laziale di architetti stranieri e le sue conseguenze*, a cura di J. Garms, Città di Castello 1999, pp. 37-50: 45, 47). La realizzazione del parco gigantesco proseguì per diverse generazioni, terminato in maniera semplificata rispetto ai progetti originari solo negli anni '60 del Novecento. Manifestazione dello splendore del regno e della assimilazione dei modelli celebrativi dell'assolutismo europeo, si articola su una lunghissima spina centrale orientata sulla reggia, scandita da viali, giardini formali, boschetti recintati, e da una sistemazione più libera di vaste aree laterali, collegate da una trama di viali e puntellata da episodi rustici, pittoreschi ed esotici, come la tenda orientale (1753 ca.), il palazzo cinese di Carl Fredrick Adelcrantz (1763), con un padiglione centrale fiancheggiato da barchesse incurvate che richiamano irresistibilmente il primo progetto di Bernini per il Louvre. Sempre di Adelcrantz è il teatro (1764-66), dalle straordinarie scenografie e macchine d'avanguardia, inserito in un plesso distinto dal blocco edificato principale (O. Hidemark, M. Plunger, *The Drottningholm Court Theatre: its advent, fate and preservation*, Stockholm 1993).

26 Le differenze di quota nel prospetto sarebbero state parzialmente mitigate con la soprelevazione delle ali laterali operata da Carl Hårleman intorno al 1750, per collocarvi la biblioteca della regina Lovisa Ulrika (A.L. Stavenow, *Carl Hårleman, en studie i frihetstidens arkitekturhistoria* [Carl Hårleman, Uno studio della storia dell'architettura nell'età della Libertà], Uppsala 1927, pp. 130-135).

27 In realtà il suo talento, notato dalla regina Edvige Eleonora grazie ai disegni trasmessi in patria, gli aveva permesso di essere nominato architetto reale già nel marzo 1676, mentre era ancora a Roma (Magnusson, *Studies in Europe*, cit., p. 44).

28 Neville, *Nicodemus Tessin the Elder*, cit., p. 172.

29 Il primo viaggio di studi si prolunga per quattro anni, il doppio di quello del padre, ed è documentato da una produzione di appunti di viaggio e disegni straordinariamente ricchi, per essere poi nuovamente illustrato nel diario di viaggio del secondo tour del 1687-88 in Danimarca, Olanda, Francia, Italia, Austria e Germania. Tessin soggiornò a Roma per la seconda volta da dicembre 1687 a marzo 1688, accompagnato da tre giovani e rapidi disegnatori, fortemente attratto dalla scultura e dalle estese decorazioni di chiese e palazzi romani, tornando brevemente nella capitale pontificia nel 1708. Della estesa documentazione, ricordo il suo *Traictè de la decoration interieure 1717*, conservato a Stoccolma presso la Konstakademien, ripubblicato in edizione critica nel 2001 da Patricia Ann Waddy, una sorta di manuale pratico per decoratori basato sull'accurato studio di palazzi italiani e francesi (*Traictè de la decoration interieure, 1717*, a cura di P.A. Waddy, Stockholm 2002).

30 Magnusson, *Nicodemus Tessin il giovane*, cit., p. 44; Neville, *Nicodemus Tessin the Elder*, cit., p. 52.

31 Rilevanti, ai fini di una valutazione oggettiva dei debiti verso i maestri romani, le copie di disegni di Fontana, pubblicate da Hellmut Hager (alcuni menzionati negli stessi autografi di Tessin, come le citate annotazioni nel diario sulle due settimane passate a riprodurre i disegni del maestro per il «teatro della Regina»), le trascrizioni dei trattati di Fontana sui palazzi e sulla cupola di Montefiascone (oltre che della relazione di Martino Longhi il Giovane sul crollo dei campanili di San Pietro, tema trattato volentieri anche dal Fontana), due piante del 1671 di progetti di Fontana non realizzati per Palazzo Altieri, diversi disegni eseguiti sotto la guida di Abraham Paris (Magnusson, *Nicodemus Tessin il giovane*, cit., pp. 39, 41), forse idee iniziali per il Palazzo Reale, presenti nel *Catalogo delli Disegni in Roma fatti et di la portati* (Stockholm, Riksarkivet E 5717), già commentato da Mårtin Snickare (Ivi, cit., p. 42).

32 Tessin progetta anche catafalchi di ispirazione berniniana per il principe Carlo Gustavo nel 1687 e per la regina Hedvig Eleonora nel 1693 (Ivi, p. 47).

33 H. Hager, *Carlo Fontana, Pupil, Partner, Principal, Preceptor*, «Studies in the History of Art», 38, 1993, pp. 129-130; Id., *Carlo Fontana*, in *Storia dell'Architettura Italiana. Il Seicento,* a cura di A. Scotti Tosini, Milano 2003, pp. 238-261: 241-243.

34 L'altare venne realizzato in legno e stucco dallo scultore Burchardt Precht, compagno di Tessin nell'ultima visita a Roma (M. Olin, *Churches and Churches decoration*, in *Tessin. Nicodemus Tessin the Younger*, cit., pp. 167-188: 173-175).

35 Il romitorio ricavato in una grotta artificiale nel giardino di Palazzo Colonna a Santi Apostoli viene descritto nel dettaglio da Nicodemus il giovane nel suo diario di viaggio del 1687-88, e nuovamente visitato dal figlio Carl Gustaf nel 1714-19, al quale si deve l'acquisto di disegni, ora al Nationalmuseum, probabile fonte di ispirazione per la replica allestita da Nicodemus nel palazzo realizzato nel cuore di Gamla Stan nel 1730 (L. Henriksson, *Landscape Gardening*, in *Tessin. Nicodemus Tessin the Younger*, cit., pp. 151-165: 162-163).

36 *Lo specchio del Paradiso. Il giardino e il sacro dall'Antico all'Ottocento*, a cura di M. Fagiolo e M.A. Giusti, Cinisello Balsamo 1998, pp. 180-183; HAGER, *Carlo Fontana*, cit., pp. 243-244; S. ZANI, *L'opera di Carlo Fontana nei Castelli Romani*, Roma 2004, pp. 40-43.

37 Nel 1690 Nicodemus Tessin il giovane ne aveva disegnato il progetto, poi eseguito tra il 1692 e il 1697, quando, il 7 maggio, un disastroso incendio lo devastò completamente. Su commessa di Carlo XII, lo stesso Tessin ne avviò la ricostruzione secondo un piano grandioso, intorno a una corte di 124 x 116 metri, realizzando la sala del tesoro nel 1707 e il disegno per la Cappella Palatina, eseguita nel 1730-51 da Carl Hårleman, anche autore della sala del trono nel 1755 (H.A. MILLON, *I trionfi del Barocco. Architettura in Europa: 1650-1750*, Milano 1999, pp. 82-83; SPICOLA, *Carlo Fontana, architetto teatrale*, cit., pp. 200-201).

38 Il progetto è a Stockholm, Nationalmusem, THC 1539.

39 Nato in Francia intorno al 1623, architetto di formazione olandese ed italiana, borsista a Roma nel 1646-49 e sindaco di Stoccolma dal 1671, operò in Svezia fino alla morte il 12 marzo 1696 (C. ELLEHAG, *Jean de la Vallée: kunglig arkitekt* [Jean de la Vallée: architetto reale], Lund 2003; NEVILLE, *Nicodemus Tessin the Elder*, cit., pp. 42-43, 124). Il suo piano per la riorganizzazione del Palazzo Reale, datato 17 marzo 1660, è conservato al Nationalmuseum, (62/1964), mentre un'evoluzione più avanzata del progetto, con l'aggiunta del cortile della cavallerizza, è il CC 797.

40 L'ipotesi di una configurazione della cupola a doppia calotta potrebbe rimandare agli studi su Sant'Agnese in Agone (R. JOSEPHSON, *Tessins Slottsomgivning* [Il Castello di Tessin e i suoi dintorni], Stockholm 1925, pp. 32-35), mentre gli arditi coronamenti, riproposti anche per una torre dell'arsenale intorno al 1712, sono forse da collegare al precedente del faro di Civitavecchia, progettato da Fontana su suggestioni berniniane secondo un mitico archetipo a torre spiraliforme.

41 I nove disegni, che dimostrano l'interesse e le capacità sviluppate da Juvarra per i temi teatrali, sono ora suddivisi tra la Konstakademien e il Nationalmuseum (S. STURM, *Il rapporto tra Francesco Fontana e Filippo Juvarra e la genesi del progetto per S. Maria della Neve*, in *Studi sui Fontana*, cit., pp. 289-318: 297-299).

42 Carl Fredrick Adelcrantz costruì il teatro di Drottningholm nel 1766 e pochi anni dopo, nel 1782, il Kungliga Operan di Stoccolma (G. HILLESTRÖM, *Das Schlosstheater von Drottningholm*, Stockholm 1958; A. NICOLL, *Lo spazio scenico. Storia dell'arte teatrale*, Roma 1971, p. 140).

43 Cfr. solo JOSEPHSON, *Tessins Slottsomgivning*, cit., pp. 76-108, tavv. 44, 47; B.R. KOMMER, *Nicodemus Tessin der Jüngere und das Stockholmer Schloss. Untersuchungen zum Hauptwerk des schwedischen Architekten*, Heidelberg 1974, pp. 69-72; HAGER, *Carlo Fontana*, cit., p. 257.

44 Vi si prevedevano viali per parate e manifestazioni, piazze sterminate, moderne tipologie pubbliche e di rappresentanza, come la Zecca, le scuderie reali, un Pantheon, un arsenale memoriale dei trionfi militari (H.H. BRUMMER, prefazione a *Tessin. Nicodemus Tessin the Younger*, cit., pp. 10-11; MAGNUSSON, *Nicodemus Tessin il giovane*, cit., p. 49).

45 MAGNUSSON, *Nicodemus Tessin il giovane*, cit., pp. 45, 49.

46 Ivi, p. 50.

47 Gustavo II il grande, Carlo X Gustavo e il suo diretto protettore e committente Carlo XI.

48 «La mia inclinazione, la mia fortuna e, forse, un certo perdonabile orgoglio per essere stato chiamato a promuovere le arti nel mio paese, mi spinsero ad acquistare molte cose, a cui fu unita la convinzione che io ancora nutro che questa come altre collezioni giudiziosamente raccolte dai *connoisseurs* non perderanno mai di valore, anzi ne guadagneranno. Si può pensare che un uomo affamato, dotato di denti e libertà di agire, si sieda a una tavola imbandita senza mangiare?» (dal *Diario di Åkerö*, 1756 ca., già commentato in STURM, *Un precursore nelle relazioni artistiche*, cit., pp. 339 sgg.).

49 *Drawings from Stockholm: a loan exhibition from Nationalmuseum*, catalogo della mostra (New York-Boston-Chicago 1969) a cura di P. Bjurström, New York 1969, p. 5.

50 *Drawings from Stockholm*, cit., p. 7; P. BJURSTRÖM, M. SNICKARE, *Nicodemus Tessin the Younger. Sources Works Collections. Catologue des livres, estampes & desseins du cabinet des beaux arts, & des sciences appartenant au Baron Tessin, Stockholm 1712*, Stockholm 2000, pp. 18-19.

51 STURM, *Un precursore nelle relazioni artistiche*, cit, pp. 340-341.

52 BJURSTRÖM-SNICKARE, *Nicodemus Tessin the Younger*, cit., pp. 266-267.

53 Ivi, p. 19; STURM, *Un precursore nelle relazioni artistiche*, cit., pp. 342-343.

54 P. BJURSTRÖM, *Carl Gustaf Tessin as a Collector of Drawings*, in *Contributions to the History and Theory of Art*, a cura di P. Bjurström *et alii*, (Figura, n.s. 6), Uppsala 1967, pp. 99-120: 99.

55 Gravi ristrettezze finanziarie costrinsero Tessin a vendere nel 1743 il suo palazzo a Stoccolma, nel 1746 la collezione di monete e medaglie, e, nel 1749, la raccolta di pitture, disegni e stampe, che passò alla famiglia reale intorno al 1750, poi riversata da Gustavo III presso la Biblioteca Reale nel 1777 (BJURSTRÖM, *Carl Gustaf Tessin*, cit., pp. 9-10, 100, 107).

56 ID., *French Drawings, Sixteenth and Seventeenth Centuries* (Drawings in Swedish Public Collections, 2), Stockholm 1976, p. XXI; STURM, *Un precursore nelle relazioni artistiche*, cit., pp. 344-346, e precedenti riferimenti.

57 BJURSTRÖM, *Carl Gustaf Tessin*, cit., p. 105; T. MANFREDI, *"Il giro per l'Inghilterra, e la Francia". Il Grand Tour architettonico di Filippo Juvarra*, in *Filippo Juvarra 1678-1736, architetto dei Savoia, architetto in Europa,* vol. 2, *Architetto in Europa*, a cura di E. Kieven e C. Ruggero, Roma 2014, pp. 229-253: 238-239.

58 Una sorta di raffigurazione sincronica delle principali opere teatrali rappresentate nei teatri pubblici e di corte parigini da circa la metà del '600 al 1741.

59 L'inventario di Stoccolma (Kungliga Biblioteket, ms. S. 12), era già segnalato in BJURSTRÖM, *Carl Gustaf Tessin*, cit., pp. 104-105, e commentato in STURM, *Un precursore nelle relazioni artistiche*, cit., pp. 346-348.

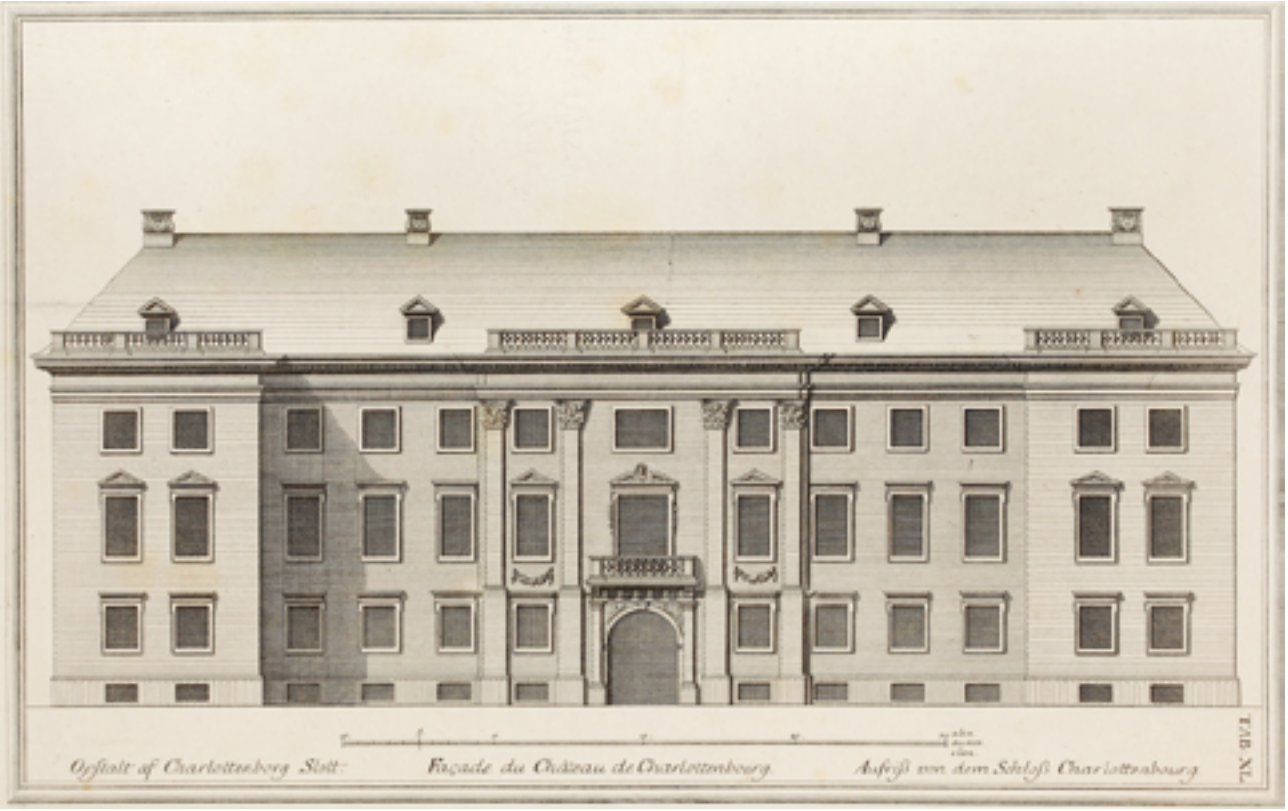
60 Ringrazio la dr.ssa Francesca Iozia per l'approfondito contributo analitico sulle filigrane del fondo Carignano, di cui ho avuto modo di anticipare alcuni risultati in STURM, *Un precursore nelle relazioni artistiche*, cit., pp. 350-352.

La lezione di Carlo Fontana in Danimarca: tecniche e modelli

Elena Manzo

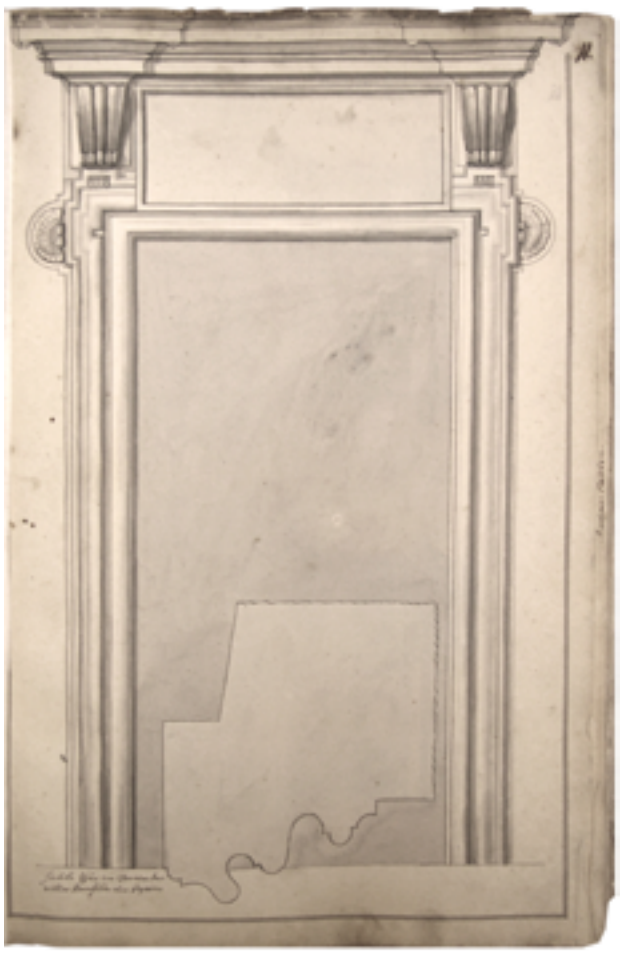
Giunto a Roma verso il 1653[1], nella scia secolare di quei tanti ticinesi, quegli "emigranti edili" provenienti dalla "regione dei laghi" compresa tra il Ticino e la Lombardia, maestri o artigiani, che sin dalla metà del Cinquecento erano stati tra i principali volani dell'azienda edile della città ma, ancor più, sopportato dal richiamo e dal radicamento della sua illustre famiglia, Carlo Fontana, dopo l'apprendistato presso Giovanni Maria Bolino, Pietro da Cortona, Carlo Rainaldi e la formazione spesa presso Gian Lorenzo Bernini, già negli anni Settanta, come sottolinea Hellmut Hager, sappiamo ebbe una bottega così affermata a livello internazionale da attirare artisti e allievi stranieri da ogni regione dell'Europa[2]. In quegli anni, che vedono Cristina di Svezia incoraggiare, sollecitare e sostenere l'arrivo dei suoi connazionali scandinavi nella *urbs* pontificia, sul trono di Danimarca e Norvegia era salito Cristiano V (1646-1699, in carica dal 1670)[3]. Questi, stava conducendo con grande determinazione quel programma di rinnovamento figurativo debolmente intrapreso da Cristiano IV (1577-1648, in carica dal 1588) verso la fine del Cinquecento, ma perseguito dal padre Federico III (1609-1670, in carica dal 1648) con una inedita e più intraprendente aspirazione, protesa verso l'istituzione di un *corpus* di tecnici e di professionisti in grado di rispondere alle mutate esigenze culturali e rappresentative del regno. Se da un lato, cioè, l'architettura doveva continuare ad affermare la rigorosa espressività della tradizione protestante danese, dall'altro, essa necessitava di un rinnovamento lessicale tale da dialogare con la cultura artistica coeva e, al tempo stesso, interpretare in termini di austera monumentalità la consolidata svolta verso la monarchia assoluta[4]. In questa ricerca di una moderna identità linguistica, la colta *peregrinatio* verso l'Italia, fino ad allora meta religiosa e sporadicamente laica, si era arricchita di nuovi entusiasmi e di una veste ufficiale[5]. È dunque in tali termini che vanno collocati i tre soggiorni italiani dell'architetto e pittore norvegese

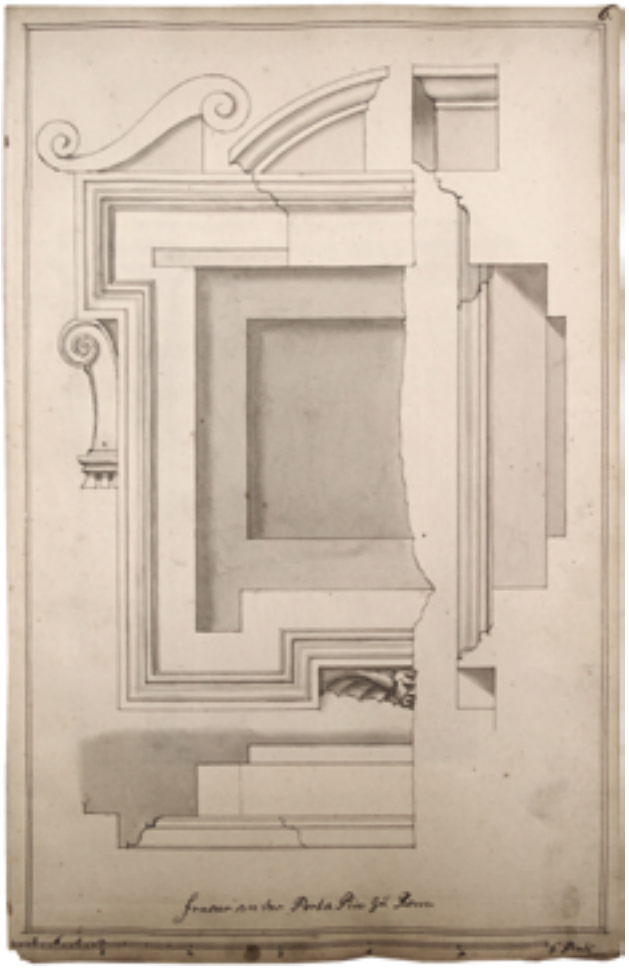
1. Façade du Château de Charlottenbourg*; da L. de Thurah,* Den danske Vitruvius*, 3 voll., 1746-(1967), I, tav. XL, København, National Museum.*



Dall'alto: 2. *N. Tessin, Progetto per una nuova casa a Copenaghen, 1694. Incisione di W. Swidde (København, Museo Nazionale, Antikvarisk-Topografisk arkiv, 1233).* 3. Christof Marselis' Studiebog, *tav. 40 (København, Danmarks Kunstbibliotek).*

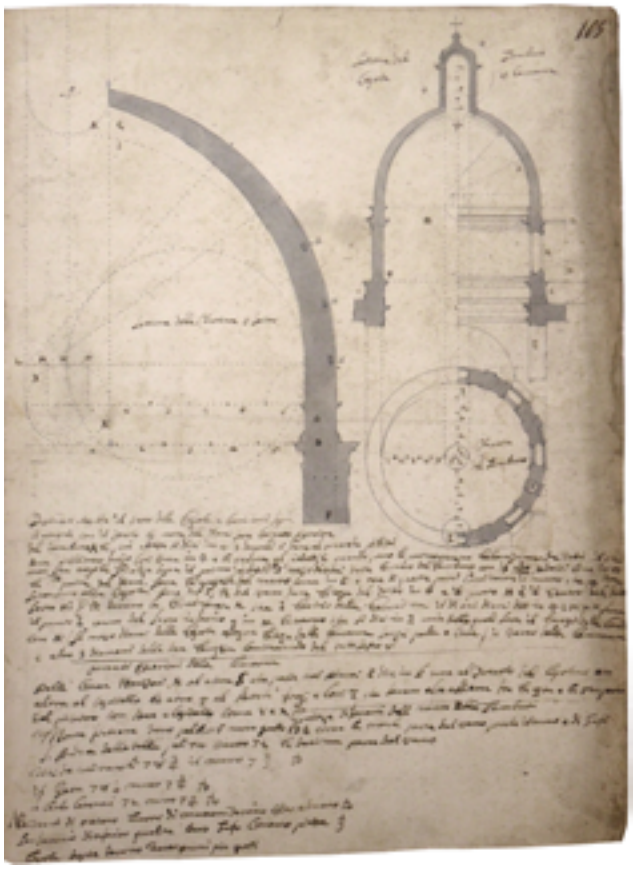
Lambert van Haven, operante essenzialmente in Danimarca, il cui interesse, inizialmente rivolto alle realizzazioni barocche di matrice olandese, sembra ricevere nuovi impulsi e stimoli proprio a seguito delle esperienze consumate nel "bel Paese" e, segnatamente, a Roma, dove proliferavano circoli intellettuali e prestigiose accademie, da quella di Francia all'Arcadia e, dove Carlo Fontana, spostatosi di fronte al monastero dello Spirito Santo, alla colonna Traiana, si stava preparando ad affermare la sua incontrastata supremazia in campo professionale e nell'insegnamento[6]. Poco si sa di questi viaggi, il primo dei quali fu il più lungo e durò circa quattro anni. Arrivò in Italia nel 1653, e, attraversando Venezia e Padova, raggiunse la città papale poco dopo Carlo Fontana; ma questi, era già entrato in contatto con lo stimolante ambiente artistico e ,"giovane di studio", si stava distinguendo per la sua abilità tecnica nella grafica, tanto da collaborare con Bolino al cantiere cortonesco di Santa Maria della Pace[7]. Successivamente, van Haven ritornò nel 1660 e si trattenne un anno, quando il ticinese non solo era oramai stato accolto presso Gian Lorenzo Bernini e con lui partecipava alla colossale impresa del colonnato a piazza San Pietro e all'arsenale di Civitavecchia, ma incominciava ad affermarsi come valente architetto, così da ricevere i primi incarichi autonomi, da quelli svolti per Flavio Chigi, fino ai progetti di ingegneria idraulica sulla via Flaminia[8]. Dall'aprile del 1669 fino a giugno del 1670 van Haven fu a Roma per la terza e ultima volta, con il sostegno economico della corona danese e accompagnato dal pittore Peder "Nordmand" Andersen. È questo il soggiorno ritenuto maggiormente importante dalla storiografia e, da noi, sicuramente il più interessante, giacché l'incarico affidatogli da Cristiano V fu di approfondire le sue conoscenze pittoriche ma, soprattutto, di studiare i più aggiornati metodi grafici di rappresentazione architettonica, tra cui, in particolar modo, la prospettiva e le tecniche di disegno teatrale, così come attestano i conti consultabili presso il *Rigsarkivet* a Copenaghen. L'attenzione per l'architettura italiana coeva è documentata anche da un cospicuo numero di dipinti, incisioni, libri e modelli di edifici, acquistati per arricchire la collezione reale. Non è noto se, in questo anno, sia mai stato tra gli allievi di Fontana, se abbia frequentato il suo atelier o avuto rapporti diretti con il maestro ticinese che, dopo l'elezione nel 1667 ad accademico di merito presso l'Accademia di San Luca, era oramai autorizzato ad accogliere scolari e a svolgere attività di didattica. È tuttavia credibile che sia stato influenzato non solo dall'egemonia dell'articolata produzione artistica di Gian Lorenzo Bernini ma, ancor più, dal linguaggio di quel classicismo barocco di Fontana, di cui van Haven sarebbe stato uno dei maggiori protagonisti in Danimarca, diventando il portavoce ufficiale e l'interprete della svolta figurativa del Regno verso tali forme, forte delle sue doti artistiche innate e grazie proprio alle esperienze consumate nella città papale. Basti pensare al Palazzo di Charlottenborg (fig. 1), costruito per volontà di Ulrik Frederik Gyldenløve, fratellastro di Cristiano V, quando questi gli fece dono dell'ampio lotto prospiciente la piazza di Kogens Nytorv, che proprio in quegli anni stava assumendo la sua attuale configurazione. Al di là della complessa e ancora lacunosa storia dell'edificio, probabilmente realizzato nelle sue parti principali – cioè, il corpo anteriore e le due ali laterali – dall'architetto Ewert Janssenn tra il 1672 e il 1677, solo posteriormente, nell'area relativa all'ampliamento, intervenne van Haven con un progetto redatto nel 1683, che contribuì a trasformare la residenza di Ulrik Frederik Gyldenløve – oggi sede dell'Accademia reale danese di Belle Arti – in uno dei primi è più significativi esempi danesi di classicismo barocco in Danimarca. Al di là di questioni linguistiche di stile, Charlottenborg, concordemente a





A sinistra: 4. Christof Marselis' Studiebog, *tav. 11 (København, Danmarks Kunstbibliotek).* 5. Christof Marselis' Studiebog, *tav. 6 (København, Danmarks Kunstbibliotek).*

quanto avanzato da Steen Eiler Rasmussen nel 1949, non è da leggere solo in qualità di monumento dell'architettura danese ma, piuttosto, come uno spartiacque verso le nuove forme rappresentative della monarchia assoluta e una svolta dell'abitare il palazzo residenziale di città secondo il modello italiano, soprattutto per quanto attiene la composizione, l'organizzazione e l'aggregazione spaziale degli interni, il cui sviluppo trova una continuità nella reggia di Amalieborg[9]. Ma ancor più l'edificio è da considerare in relazione allo sviluppo del tessuto urbano storico, in quanto «the beginning of a whole new city quarter outside the ramparts of the medieval town»[10]. D'altronde, a quel tempo, mentre si susseguivano le alterne fasi progettuali del lungo iter per la sua realizzazione, Lambert van Haven, con mansioni equivalenti a quelle del "Direttore Generale" alla corte di Luigi XIV in Francia, rivestiva il ruolo di "Ispettore di Pittura, Scultura e di tutte le altre arti correlate", nomina ricevuta da Cristiano V nel 1671, appena l'architetto rientrò in patria da quell'importante e proficuo anno trascorso a Roma. Nella seconda metà del Seicento, in Danimarca, i tempi erano dunque oramai maturi perché gli stilemi della nuova architettura ne presupponessero e ne richiedessero l'approfondimento con lo studio diretto delle fonti e Roma, nonostante la forte attrattiva esercitata da Parigi, oltre agli *exempla* della sua tradizione millenaria, ora possedeva un richiamo incomparabile per la possibilità di accedere presso le tante accademie presenti in città o frequentare, anche in modo occasionale, le botteghe dei maggiori protagonisti di quella fertile stagione artistica. Purtroppo, si conoscono poche opere realizzate da van Haven e gli archivi sono lacunosi al riguardo. L'incendio di Copenaghen del 1728 ha concorso negativamente alla perdita del suo contributo: oltre ad alcuni disegni, è nota la partecipazione al completamento di Palazzo Reale Sophie Amalienborg, tra il 1670 e il 1675, ma l'intervento dell'architetto norvegese andò distrutto dal fuoco nel 1689. Resta, però, la chiesa Vor Frelsers o del Salvatore, nella municipalità di Christianshavn, per cui lavorò tra il 1682 e il 1692. L'impianto, benché sia legato agli esempi degli edifici religiosi protestanti olandesi, ha esplicite attinenze con la lezione del barocco romano, soprattutto nella veste decorativa, nel registro delle partiture interne e negli arredi sacri, dei quali, l'altare principale è improntato sull'esempio di quello della chiesa romana dei Santi Domenico e Sisto. In realtà, l'opera sarà inaugurata circa cinquanta anni dopo, nel 1732, sul modello terminato nel 1695 da Nicodemus Tessin il Giovane. L'architetto sve-



Dall'alto: 6. Christof Marselis' Studiebog, *tav. 77v (København, Danmarks Kunstbibliotek).* 7. Christof Marselis' Studiebog, *tav. 105 (København, Danmarks Kunstbibliotek).*

dese, ormai tra i maggiori protagonisti della scena internazionale, a quel tempo, sappiamo essersi già misurato in alcuni importanti incarichi legati alla corona danese (fig. 2), sin da quando aveva esordito nel campo delle commissioni pubbliche reali per gli allestimenti effimeri[11]. Dopo le esperienze compiute presso lo studio di Carlo Fontana, al rientro in patria nel 1680, aveva ideato una spettacolare scenografia per la solenne entrata e incoronazione di Ulrica Eleonora, figlia di Federico III di Danimarca e di Sofia Amalia, andata in sposa a Carlo XI di Svezia nella speranza di vedere definitivamente sedate le costanti tensioni politiche tra i due Stati, poi sfociate nella lunga Guerra della Scania. Sette anni dopo, Tessin fu nuovamente a Copenaghen per confrontarsi sul lavoro che van Haven stava conducendo sia nel Castello di Fredensborg, per il quale, come sappiamo, avanzò esplicite perplessità, sia ad Amalienborg, quando, tra il 1690 e il 1693, Cristiano V gli affidò l'incarico di disegnare il Palazzo Reale, dopo aver scartato la soluzione presentata da van Haven. Sebbene, com'è noto, entrambi i progetti non furono realizzati, l'episodio è da intendere come il segno che oramai la lezione romana e quella dell'Accademia di San Luca avevano travalicato i confini del regno danese. L'accelerazione ai programma di trasformazione del linguaggio figurativo fu però impressa dal 1699, con l'ascesa al trono di Federico IV[12]. Intanto, mentre a Roma nuovi atelier, botteghe e stamperie accrescevano la loro notorietà, tra cui quello di Domenico De Rossi e di Abraham Paris, così come stanno dimostrando i più recenti lavori di esegesi critica[13], era stato inviato anche Wilhelm Friedrich von Platen, alto funzionario della corona danese e figura di spicco nella politica di rinnovamento del regno di Cristiano V, che, oltre al compito di diplomatico, aveva avuto l'incarico di conoscere ed apprendere le più recenti espressioni della cultura architettonica italiana. Durante il suo soggiorno nella città pontificia, si verificò la fortuita circostanza dell'incontro con il giovane architetto di origine polacca, Christof Marselis, il quale, così come conferma l'elenco di studenti, rinvenuto nei documenti del maestro ticinese, era stato accettato tra i discepoli di Carlo Fontana e, con ogni probabilità, aveva trascorso anche un periodo di apprendistato presso la scuola privata di architettura di Abraham Paris, dove è oggi acclarata la presenza di alcuni dei più valenti scolari del maestro ticinese[14]. Invitato da von Platen a lavorare per la corte danese e a coadiuvare il funzionario reale nel suo lavoro amministrativo e di sovrintendente alle opere architettoniche, Marselis andò in Danimarca quando Federico IV era appena salito al trono, tra il 1701 e il 1702, e si trattenne dieci anni. Arricchito dal bagaglio culturale delle esperienze professionali e artistiche consumate negli anni romani, in breve occupò un ruolo significativo nel dibattito di rinnovamento in atto e la storiografia è concorde nell'assegnargli il ruolo d'importante tassello nel panorama architettonico del regno agli inizi del Settecento[15]. A lui, in particolare, è attribuito un volume di disegni rinvenuto nel 1884 nella soffitta di Palazzo Bernstorff, un prestigioso edificio di Copenaghen, situato alle spalle del Palazzo Reale di Amalienborg. Marselis, il cui padre era il segretario del re Giovanni III di Polonia, era nato a Varsavia intorno al 1670 e aveva svolto la sua prima formazione artistica presso il principe Stanislaw Herakliusz Lubomirski, influente segretario di corte, entrando in contatto con un clima culturale stimolante e poliedricamente complesso, che si stava arricchendo di nuove suggestioni barocche mittleuropee, ma ancora impregnato degli ultimi retaggi della tradizione medievale. Nella capitale polacca aveva potuto approfondire la sua istruzione presso l'architetto olandese Tylman van Gameren, il suo primo maestro e colui che, apprezzandone le

innate abilità grafiche, lo sollecitò a continuare gli studi in Olanda, all'Università di Leiden e a compiere l'apprendistato presso Jacob Roman, incline al classicismo barocco di matrice francese[16]. In Italia giunse intorno al 1695, mentre viaggiava tra le corti europee, grazie a un lasciapassare e al sostegno economico del principe Lubomirski, perché approfondisse gli studi avviati in patria, come i tanti giovani che intraprendevano la loro *peregrinatio accademica*; con ogni probabilità, l'influente mecenate, al tempo stesso, gli chiese di acquisire disegni e dipinti per Giovanni III. La sua prima tappa nel "bel Paese" fu forse il Veneto, probabilmente percorrendo l'itinerario tra Verona, Vicenza e Padova, per poi raggiungere Venezia, dove fu accolto dall'Eccellentissimo Collegio e introdotto presso il Savio della Scrittura Giovanni Francesco Morosini. Del suo viaggio sono documentati i soggiorni a Danzica, Vilna (l'antica Vilnius), L'Aja, Amburgo, Praga e a Düsseldorf; qui ebbe l'occasione di incontrare nuovamente Matteo d'Alberti, già conosciuto in Olanda, quando questi, lasciata la Francia, era in visita mentre redigeva la *Dimostrazione scenografica et ortografica de' ripari che si fanno sopra i libri del mare all'uso di Venetia e d'Olanda* e, grazie a lui, entrò in contatto con il geografo Padre Vincenzo Coronelli, stringendo un'amicizia che si rivelò preziosa per poter accedere ed essere ricevuto al Collegio. Le opere di Vignola, Palladio e Sansovino furono, dunque, le prime acquisizioni dirette dell'arte italiana, cui seguì tutto quanto incontrò nel suo percorso verso la Toscana e la Firenze di Cosimo III, dove fu accolto dal marchese Ricciardi e dal cardinale Francesco Maria Medici, dopo aver soggiornato a Ferrara e Bologna, così come testimonierebbero diversi disegni da lui raccolti nel suo libro[17]. Non è da escludere, inoltre, che nel corso della sua lunga *peregrinatio* abbia parzialmente goduto di quei privilegi, agevolazioni e immunità scaturiti dall'autentica dell'*Habita* federiciana, emessa nella metà del XII secolo[18]. Solo intorno al 1698 raggiunse Roma e, stimato da Paolo Falconieri, fratello di quell'Ottaviano, corrispondente artistico di Leopoldo de' Medici e membro dell'Accademia di Cristina di Svezia, Marselis infine entrò in contatto con lo stimolante ambiente romano[19]. Agli anni trascorsi nella città pontificia, così come racconta lo stesso Marselis nelle sue memorie e così come la critica letteraria ha affermato sulla scorta di considerazioni espresse dalla storiografia russa negli anni Dieci del Novecento a seguito dello studio filologico di un suo manoscritto biografico, si deve il consolidamento del profilo professionale e l'approfondimento degli studi di ottica e prospettiva, al pari di quelli di architettura, condotti sull'osservazione diretta di edifici significativi[20]. Ciò, implicitamente, confermerebbe la sua formazione presso l'atelier di Fontana. A documentare queste formative esperienze resta un cospicuo numero di tavole da lui riprodotte e, poi, assemblate nel suo libro di disegni. In particolare, sono cinquantatré studi di architettura, la gran parte dei quali è lasciata ancora allo stato di bozza, eseguita a matita come preparazione per il disegno definitivo a penna; molti di essi sono arricchiti da rilievi di modanature corredati da riferimenti metrici e

8. Christof Marselis' Studiebog, *tav. 8v (København, Danmarks Kunstbibliotek).*

dimensionali, tracciati con il righello o, altrimenti, schizzati a mano libera, tra i quali si individuano le chiese di Sant'Agnese, della Madonna del Carmine e di San Carlo al Corso, i palazzi Monte Citorio, Crescentiis, Farnese, Santi Apostoli, del cardinale Medici a piazza Navona, del marchese de Mũnez, dei Chigi nella piazza dei Santi Apostoli, di Villa Borghese, quello del "Papa Giulio" e, infine, alcuni edifici in altre città italiane come Pisa, e il Palazzo del Seminario a Torino. Si tratta del gruppo più consistente di fogli – quello composto dalla tavola 13 alla 66 – tutti su carta in buone condizioni e della medesima filigrana, che includono l'esercizio alla copiatura degli ordini o degli elementi architettonici e il rilievo di edifici paradigmatici, come Palazzo Farnese, che troviamo tra i fogli 38, 40, 41 e 51, preferito per la sua semplicità e rigore formale (fig. 3). Solo alcuni di questi disegni, invece, sono già ripassati a china grigio scuro acquerellato – come i fogli 3 e 4 – che raffigurano generici prospetti di edicole disegnate in scala (fig. 4), ma con riferimenti dimensionali e con le sezioni delle modanature, lasciandoci intendere siano dei rilievi di partiture architettoniche di edifici romani, tanto più che le didascalie apportate alle due tavole successive – la 5 e la 6 – le documentano come le finestre a edicola di Porta Pia (fig. 5). È proprio il ricorso al procedimento di operare un primo abbozzo ortogonale

9. Christof Marselis' Studiebog, *tav. 81 (København, Danmarks Kunstbibliotek).*

a matita quale fondo su cui ripassare il tratto a penna e di acquerellare le superfici con colori rosa o giallo e con inchiostro grigio, così come prescriveva ed esortava Carlo Fontana, a lasciare dunque intendere che Marselis abbia trascorso un lungo periodo di apprendistato dal ticinese. D'altronde, l'aderenza a quanto si era praticato nella bottega di Bernini nel tradurre in esecutivo i suoi progetti e l'assimilazione dei criteri normativi di apprendimento impartiti all'Accademia di Francia, erano già state manifestate da Fontana non appena aveva avuto facoltà di svolgere attività didattica all'Accademia di San Luca[21]. Non va inoltre trascurata la concomitanza della preparazione dello *Studio d'Architettura Civile*, il cui ampio e prezioso catalogo di architetture, in modo inedito, sarebbe stato illustrato con un corredo di porzioni degli edifici disegnate in prospetto, in pianta e in sezione, proprio avvalendosi del metodo fontaniano di rappresentazione scientifica, fondato sulle proiezioni ortogonali[22]. «L'offerta di questo di stampe – è stato osservato – che diversamente dalle vedute fornivano del soggetto dati metrici esatti, si rivolgeva in Italia e in Europa non più soltanto agli ammiratori dei fasti del Cattolicesimo o agli aristocratici nostalgici del proprio *grand tour*, ma anche a un ben più vasto pubblico di operatori dell'architettura: in primo luogo a studenti, cultori e professionisti della disciplina a ogni livello, e poi maestri di scalpello, artisti della decorazione a stucco e apparatori»[23]. Una tale tecnica di disegno, adottata dal Maestro sia presso il suo atelier, sia durante i corsi e riservata agli allievi graficamente più talentuosi e versatili, richiedeva una grande attenzione, raffinatezza del tratto e leggerezza nelle pennellate per l'acquarellatura, che dovevano risultare trasparenti ma compatte[24]. È dunque da intendere in tal senso la figura dell'architetto polacco all'interno della cerchia degli studenti fontaniani, il quale è molto probabile abbia anche approfondito il *cursus* teorico, fondato sull'apprendimento degli scritti di Carlo Fontana, così come attesta la tavola 105 che, secondo quanto era stato sistematizzato nel *Templum Vaticanum* (fig. 7), riepiloga indicazioni tecnico-costruttive per voltare in modo corretto cupole non a doppia calotta e ricalca disegni illustrati in *Dimostrationi e regole per costruire le cuppole semplici*[25]. Tuttavia, per la consistenza eterogenea della grammatura, della filigrana e della qualità della carta dei vari fogli, di cui è composto il libro di Marselis, e per la diversità dei temi rappresentati, non tutte le tavole possono ascriversi espressamente alla mano del giovane polacco, ma gran parte di esse sono il prodotto della raccolta avviata sin dalla sua partenza dall'Olanda. In particolare, gli schizzi dei fogli 74 e 75 sono stati attribuiti da Elisabeth Kieven al "misterioso" Abraham Paris, sulla scorta di una comparazione di disegni conservati a Stoccolma, la cui paternità è stata a questi riconosciuta da Börje Magnusson[26]. Ciò troverebbe anche riscontro nella didascalia appuntata alla tavola 77v (fig. 6), dove si legge «Dieses Blatt ist ein original von H: Ab: Preiß Päbstlichen Landmessers, Mahless und Architects» e alla 85[27]. Analoghe considerazioni scaturiscono dall'analisi di quelle registrate con i numeri 8v, 81 e 86, che potrebbero ascriversi a Gilles-Marie Oppenord (figg. 8-9), sebbene tanto la scritta «Mons. Openord original», quanto l'altra sembrino essere piuttosto frutto di una grafia settecentesca, che, se non certificasse univocamente l'appartenenza e l'autenticità dei disegni, allora specificherebbe essere la riproduzione eseguita da Marselis direttamente degli originali dagli artisti menzionati. D'altronde, i soggetti rappresentati – parti architettoniche, studi preparatori per elementi decorativi e per un catafalco – presentano forti attinenze con un cospicuo numero di disegni di Oppenord, da lui prodotti forse proprio durante gli anni romani trascorsi presso l'atelier di Fontana e, poi, incisi e pubblicati da Gabriel Huquier nel *Livre de fragments d'architectures, recueilis et dessinés à Rome d'après les plus beaux monuments*[28]. Se, dunque, è oramai acclarato che all'architetto polacco sono da ascrivere il folto *corpus* degli studi di architettura e alcuni altri schizzi già analizzati in altra sede, mentre la gran parte dei restanti disegni sono di differenti autori, è altrettanto presumibile l'attribuzione del lavoro del loro assemblaggio e rilegature a chi, dopo la partenza di Marselis dalla Danimarca, venne in possesso della sua preziosa raccolta[29]. Con ogni probabilità, questi era stato Johann Georg Kertz (1810 ca.-1857), allievo presso l'Ac-

10. *K. Poulsen, København, Staldmestergården,* Disegno di una porta con finestra, 1941(?), Seconda Classe (*København*, Danmarks Kunstbibliotek, ark_5293).

cademia, il quale, conseguito il diploma, oltre alla professione di architetto e di sovrintendente alle opere pubbliche di diversi centri del Regno, fu insegnante di disegno e grafica. È inoltre probabile che siano a lui ascrivibili diverse tavole e le annotazioni appuntate con grafia tardo settecentesca, tra cui la numerazione progressiva delle pagine del volume che, non seguendo la palese cronologia dei disegni, denuncia la loro stesura eseguita dopo il lavoro di accorpamento dei fogli. Il libro, rinvenuto nel 1884 alla morte di un suo nipote, l'ufficiale reale Peter Johannes Kretz, nella soffitta della sua residenza[30], il prestigioso Palazzo Bernstorff, situato a Copenaghen alle spalle del Palazzo Reale di Amalienborg, appare plausibile che sia stato un importante strumento di studio e di lavoro per Johann Georg. D'altra parte, molti disegni redatti da studenti dell'Accademia delle Belle Arti di Copenaghen – o ufficialmente Accademia Reale danese – e conservati presso l'archivio della *Danmarks Kunstbibliotek* di Copenaghen, sono un riscontro di come il metodo didattico fontaniano abbia influenzato le generazioni successive e di come esso sia stato normalizzato fino a tempi recenti all'interno dei corsi formativi dell'istituzione danese, dove fu introdotto anche il sistema dei concorsi a due classi. L'ipotesi attributiva della raccolta a Mar-selis, oggi, registrata come *Christof Marselis' Studiebog*, cioè, dal danese, "libro di studi" o "di viaggio", è stata avanzata da Steen Eiler Rasmussen comparando quanto trascritto dall'architetto polacco nelle sue memorie con edifici da questi realizzati nella capitale danese durante gli anni trascorsi presso la corte di Federico IV[31]. Sebbene tale paternità sia stata successivamente avallata, prima, dagli studi di Louis Bobè e, poi dalle lunghe indagini di Harald Langberg[32], restano ancora numerosi gli interrogativi insoluti rispetto al misterioso libro anepigrafo, soprattutto a causa delle difficoltà interpretative dei 154 disegni assemblati in 117 eterogenee tavole, molte delle quali furono certamente realizzate dopo l'arrivo dell'architetto a Copenaghen[33]. È il caso, per esempio, delle 2 e 7, che raffigurano le porte interne del castello danese di Frederiksberg, così come ricorda la scritta in basso «Ein Thür von Holz auf Fridrichsberg», anch'esse corredate di scala metrica e disegnate in prospetto e sezione acquerellata in giallo, cioè, in modo fedele a quanto aveva appreso seguendo il percorso didattico impartito da Carlo Fontana. Non è da escludere, infatti, che Marselis, chiamato in Danimarca come esecutore grafico dei progetti di von Platen, abbia ricevuto successivi incarichi più impegnativi, come quello di continuare i lavori del castello di Frederiksberg. In particolare, per quanto attiene la sua attività professionale presso la corte di Federico IV, gli storici danesi sono propensi ad attribuirgli con certezza diverse parti dello Staldmestergården (fig. 10), poiché elementi come le cornici delle finestre o le mostre curvate, chiuse da un timpano arcuato e decorate da ghirlande, sono di chiaro gusto italiano e presentano corrispondenze con alcune raffigurazioni grafiche raccolte nel suo album. In base, poi, a quanto è registrato nelle sue memorie, l'architetto lavorò anche alla Generalitetet, la sede del Ministero della Guerra. Distrutto nell'incendio del 1795, l'edificio, così come si evince da alcune incisioni del tempo, era molto simile a Palazzo Montecitorio, in costruzione proprio durante il suo soggiorno romano e del quale egli aveva riprodotto le finestre nel suo libro di disegni. Il lessico di Fontana ritorna, ancora, in sue ulteriori fabbriche, come nel demolito Østerport, il cui attico ricorda quello dell'Ospizio di San Michele a Roma. La domanda principale, però, sarebbe quella di chiedersi come mai sul dorso della rilegatura della raccolta di disegni sia stato registrato «3 Tome», lasciando presupporre l'esistenza di altri due, mai trovati[34]. Se così fosse, questi potrebbero contenere un materiale grafico che andrebbe a compensare inspiegabili lacune del terzo libro. In definitiva, sebbene l'attività professionale di Marselis sia documentata soprattutto per il periodo trascorso in Russia, dove morì nel 1731, il libro di disegni da lui collazionati traccia il profilo di un professionista la cui ricerca paziente si inserisce appieno nello spirito epocale a cavallo dei due secoli, tanto da indurre Lauritz de Tura ad indicarlo nei suoi due principali libri come colui che aveva un'ottima conoscenza dell'architettura e delle proporzioni[35]. Marselis, dunque, che aveva seguito un iter formativo il cui

orientamento gnoseologico appare coerente al percorso metodologico voluto da Carlo Fontana per i suoi allievi più capaci, passando dalla copia di tavole del Milizia a esercizi compositivi a particolari architettonici, fino al disegno dal vero di fabbriche romane, appartiene a pieno titolo a quel flusso di studiosi e artisti che hanno contribuito a tracciare la storia della diffusione e circolazione dell'architettura dell'età moderna, la quale, come scrive Howards Burns, «risulta distorta se scritta esclusivamente nei termini di una serie di capitoli nazionali»[36]. Storia, il cui lungo fenomeno di introduzione nelle regioni baltiche è complesso e «comporta sviluppi architettonici e culturali in molti paesi nell'arco di almeno due secoli». Come nel caso della già ricordata chiesa Vor Frelsers, conclusa nel 1752 da una inedita guglia a spirale, progettata da Lauritz de Tura quale elaborazione della lanterna di Sant'Ivo da lui conosciuta durante il suo soggiorno romano agli inizi degli anni Trenta, ma il cui modello era appunto già stato introdotto in Danimarca dagli splendidi disegni di Christof Marselis.

Note

1 In realtà, è appena il caso di precisare che, secondo la biografia di Giovanni Mario Crescimbeni, la data in cui Carlo Fontana giunse a Roma sarebbe da anticipare al 1650, già come allievo presso la bottega di Pietro da Cortona. Appare invece più credibile e filologicamente fondato quanto è trascritto da Giovanni Maria Bolini in un documento dove egli si dichiara suo primo maestro sin dal 1653. A questa data, quindi, è da ascrivere l'arrivo del ticinese nella città pontificia. T. Manfredi, *La costruzione dell'architetto. Maderno, Borromini, i Fontana e la formazione degli architetti Ticinesi a Roma*, Roma 2008, pp. 23-24. Cfr. anche H. Hager, *Fontana Carlo; Fontana*, *Carlo Stefano,* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 48, Roma 1997, pp. 624-636; Id., *Carlo Fontana*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Seicento*, a cura di A. Scotti Tosini, Milano 2003, pp. 238-261; *Studi sui Fontana, una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco*, a cura di M. Fagiolo e G. Bonaccorso, Roma 2008.

2 Per quanto attiene il fenomeno migratorio delle maestranze ticinesi si legga *Magistri d'Europa. Eventi, relazioni, strutture della migrazione di artisti e costruttori dei laghi lombardi*, a cura di S. Della Torre, T. Mannoni, V. Pracchi, Como 1998; nello specifico, per ulteriori approfondimenti si cfr. M. Fratarcangeli, *Le maestranze d'arte provenienti dalla "regione dei laghi": presenze a Roma tra Cinquecento e Seicento*, «Arte Lombarda», 2003, 137, pp.90-107; T. Manfredi, *La presenza di architetti e maestranze ticinesi nel sistema dell'edilizia pubblica a Roma da Sisto V a Urbano VIII*, in *Il giovane Borromini. Dagli esordi a San Carlo alle Quattro Fontane*, catalogo della mostra (Lugano, 1999), a cura di M. Kahn-Rossi e M. Franciolli, Milano 1999, pp. 209-229; Id., *Roma 1619. Architetti e maestranze al tempo dell'arrivo di Borromini*, in *Francesco Borromini*, atti del convegno (Roma, 2000), a cura di C.L. Frommel e E. Sladek, Milano 2000, pp. 40-44; più recenti considerazioni critiche e acquisizioni sono in Manfredi, *La costruzione*, cit., cui si rimanda anche per ulteriori approfondimenti bibliografici.

3 *Cristina di Svezia e Roma*, atti del simposio (Roma, 1995), a cura di B. Magnusson, Stockholm 1999. Si leggano anche A.M. Partini, *Cristina di Svezia e il suo cenacolo alchemico, ed. Mediterranee*, Roma 2010; A. Ascatigno, *Giovanni Antonio Bruzio e la cultura erudita a Roma all'epoca della regina Cristina di Svezia*, «Studi Romani», 56, 2006; *Cristina di Svezia e la cultura delle accademie*, atti del convegno internazionale (Macerata-Fermo, 2003), a cura di D. Poli, Roma 2005.

4 Per un inquadramento generale sulla Danimarca tra il XV e il XVIII secolo si rimanda a un mio recente studio E. Manzo, *Christof Marselis. Note a margine di un inedito libro di disegni*, Milano 2012, pp. 15-24. Per approfondimenti sull'architettura T. Faber, *A History of Danish architecture*, København 1978.

5 Sul viaggio in Italia e sulla *peregrinatio accademica*, considerazioni ad ampio carattere analitico sono in J. Verger, *La peregrinatio accademica*, in *Le università dell'Europa. Gli uomini e i luoghi secc. XII-XVIII*, a cura di G.P. Brizzi e J. Verger, Milano 1993, pp. 107-135; G.P. Brizzi, *La pratica del viaggio d'istruzione in Italia nel Sei-Settecento*, «Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento», 2, 1976, pp. 203-291; A. Brilli, *Il viaggio in Italia. Storia di una grande tradizione culturale*, Bologna 2006. Si veda anche E. Kieven, *"Mostrar l'inventione". Il ruolo degli architetti romani nel barocco: disegno e modello*, in *I Trionfi del Barocco. Architettura in Europa 1600-1750*, catalogo della mostra (Stupinigi, 1999), a cura di H.A. Millon, Milano 1999, pp. 173-205.

6 Su Lambert van Haven si veda F.J. Meier, *van Haven Lambert,* in *Dansk biografisk Lexikon*, København 1893, VII, pp. 168-169.

7 E. Coudenhove Erthal, *Carlo Fontana und die Architektur des römischen Spätsbarocks*, Wien 1930, pp. 17-19.

8 H. Brauer-R. Wittkower, *Die Zeichnungen des G.L. Bernini*, Berlin 1931, pp. 82-87; V. Golzio, *Documenti artistici del Seicento nell'archivio Chigi*, Roma 1939, *ad indicem*; A. Braham-H. Hager, *Carlo Fontana. The Drawings at Windsor Castle*, London 1977, p.38. H. Hager, *Le opere letterarie di Carlo Fontana come auto rappresentazione*, in *In Urbe Architectus. Modelli, Disegni, Misure. La professione di architetto. Roma 1680-1750*, catalogo della mostra (Roma, 1991-1992), a cura di B. Contardi e G. Curcio, Roma 1991, pp. 171-187.

9 S.E. Rasmussen, *Byer og Bygninger*, København 1949, ed. inglese: *Towns and buildings described in drawings and words*, Cambridge Ma. 1951, pp. 94-102.

10 Ivi, p. 65.

11 *Nicodemus Tessin the younger, royal architect and visionary*, a cura di M. Snickare, Stockholm 2002.

12 Sui rapporti tra Federico IV di Danimarca e la cultura artistica italiana si guardi anche L. Puppi, *Un progetto di Francesco Muttoni per Federico IV di Danimarca*, in *La lingua degli Italiani d'Australia e alcuni racconti*, a cura di G. Andreoni, «Quaderni del Veltro», 17, 1978, pp. 281-291; Id., *Francesco Muttoni e "li Sontuosi apparecchi" per Federico IV di Danimarca a Vicenza (1709)*, in *Le Capitali della festa. Italia settentrionale*, a cura di M. Fagiolo, Roma 2007, pp. 337-341.

13 Sulla figura di Abraham Paris, un recente profilo artistico e nuove acquisizioni documentarie sono in G. Bonaccorso, *Un atelier alternativo a quello di Carlo Fontana: la scuola del "misterioso" Abraham Paris*, in *Studi sui Fontana*, cit., pp. 257-260, cui si rimanda anche per ulteriori approfondimenti bibliografici; nello stesso volume, inoltre si veda M. Tabarrini, *Francesco Fontana, G. Paglia e G.B. Contini architetti di Propaganda Fide. Il completamento del Collegio Urbano e un progetto di Abraham Paris per il Collegio Illirico di Fermo,* pp. 261-285.

14 Bonaccorso, *Un atelier alternativo*, cit.; Kieven, *Paris*, in *In Urbe Architectus*, cit., p.416; si rimanda, inoltre, anche E. Kieven, *"Il Gran teatro del mondo". Nicodemus Tessin the Younger in Rome*, in *Symposium - Nicodemus Tessin the Younger*, Stockholm 2003, pp. 4-15.

15 Sulla figura di Christof Marselis primi riferimenti storiografici sono: I. Grabar, *Istoija russkago iskusstwa*, Moskva 1913, III, p. 53; W. Zawadzki, *Marselius, Krzysztof*, in *Rocznik Warszawski*, Warszawa 1957, XIII, pp. 311-319; anche Id., *Marselius, Krzysztof*, in *Polski słownik biograficzny*, Warszawa 1975, pp. 64-65. Pochi cenni biografici, invece, sono stati pubblicati da Begründet von Ulrich Thieme e Felix Beker, ma con imprecisioni, oggi rivisitate. *Marselis, Christoph*, in B. von Ulrich Thieme, F. Beker, *Allgemeines Lexikon der bildenden künstler von der antike bis zur gegenwart,* Leipzig 1930, XXIV, p. 139. Sull'attività svolta da Marselis in Danimarca: Fr. Weilbach, *Christoph Marseli's studiebog*, in *Arkitekten. Meddelelser fra Akademisk Arkitektforening*, København 1930, XXXII, pp. 92-98; C. Elling, *Oppenordts tegninger i Marselis' studiebog*, «Arkitekten», cit., pp. 99-104. Per più recenti approfondimenti cfr. H. Langberg, *Christof Marselis i København*, «Architectura. Arkitekturhistorisk Årsskrift», 1994, 16, pp. 89-100; Id., *Marselis, Christof*, in *Weilbach Dansk Kunstnerleksikon*, a cura di S. Hartmann, København 1995, IV, pp. 316-318; Id., *Christof Marselis. En europæisk arkitekts eventyr*, 3 voll., København 1998-2000; Manzo, *Christof Marselis. Note*, cit.

16 K.A. Ottenheym, E.J. Goossens, Y. Rosenberg, *Tilman van Gameren 1632-1706: un architetto olandese alla corte polacca,* Amsterdam 2002.

17 Il libro di disegni di Marselis, purtroppo, è privo di precise indicazioni riguardo le tavole eterogenee da lui collezionate; tuttavia sulla scorta di alcune sintetiche didascalie e annotazioni è possibile considerarlo una sorta di *liber* o *alba amicorum* e, dal confronto con il manoscritto delle sue memorie, è possibile ricostruire parzialmente il percorso del viaggio verso Roma. Si veda a questo proposito M. Spadafora, *Habent sua fata libelli. Gli alba amicorum e il loro straordinario corredo iconografico (1545-1639)*, Bologna 2009, G.P. Brizzi, *Una fonte per la storia degli studenti: i "libri amicorum"*, in *Studenti, università, città nella storia padovana,* atti del convegno (Padova, 1998), a cura di F. Piovan e L. Sitran Rea, Trieste 2001, pp. 389-401.

18 G. Cencetti, *'Studium fuit Bononie'. Note sulla storia dell'Università di Bologna nel primo mezzo secolo della sua esistenza*, «Studi medievali», 3, 1966, 7, pp.781-833.

19 Recentemente è stata meglio precisata la data in cui Marselis arrivò a Roma e al riguardo si rimanda a Langberg, *Christof Marselis. En europæisk,* cit., pp.61-74.

20 Grabar, *Istoija*, cit., III, p. 53; W. Zwadzki, *Rocznik Warzawski*, Moskova 1957, XIII, pp. 311-319.

21 G. Curcio, *L'architetto intendente, pratico e istoriografo nei progetti e nella professione di Carlo Fontana*, in *Magistri d'Europa*, cit., pp. 277-302. Per un più generale inquadramento dello strumento del disegno nella rappresentazione grafica di un progetto o di un'opera cfr. C.L. Frommel, *Sulla nascita del disegno architettonico*, in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo: la rappresentazione dell'architettura*, catalogo della mostra (Venezia, 1994), a cura di H.A. Millon e V. Magnago Lampugnani, Milano 1994, pp. 101-122.

22 Lo *Studio* sarà dato alle stampe da Domenico De Rossi in tre tomi, editi dal 1702 al 1721. Per approfondimenti si rimanda al recente volume A. Antinori, *Studio di Architettura civile. Gli atlanti di architettura moderna e la diffusione dei modelli romani nell'Europa del Settecento*, Roma 2012.

23 Ivi, p. 7.

24 E. Kieven, *Il disegno architettonico come mezzo di comunicazione tra committente e architetto*, in *In Urbe architectus,* cit., pp. 76-77.

25 Sul *Tempio Vaticano e sua origine*, edito nel 1694, cfr. H. Hager, *Osservazioni su Carlo Fontana e sulla sua opera del Tempio Vaticano*, in *Il Barocco romano e l'Europa*, atti del convegno (Roma, 1987), a cura di M. Fagiolo e M.L. Madonna, Roma 1992, pp. 83-150: 108-112. La tavola ricordata è a p. 367 del *Tempio Vaticano*, cit.

26 E. Kieven, *"Il Gran teatro del mondo". Nicodemus Tessin the younger in Rome*, in *Symposium. Nicodemus Tessin the Younger*, atti del convegno (Stockholm, 2002), Stockholm 2003, pp. 4-15; B. Magnusson, *Nicodemus Tessin il Giovane (1654-1728)*, in *L'esperienza romana e laziale di architetti stranieri e le sue conseguenze*, a cura di J. Garms, Roma 1999, pp. 35-63.

27 Dal tedesco, «Questo foglio è un originale del Sig. Ab[Abraham] Pariß [Paris] Del geometra papale, pittore e architetto». Traduzione della dott.ssa Martina Ingendaay.

28 G. M. Oppenord, *Livre de fragments d'architectures, recüeilis et dessinés à Rome d'après les plus beaux monuments*, Paris 1720.

29 Manzo, *Christof Marselis. Note,* cit.

30 Weilbach, *Arkitecten Christoph Marselis*, cit., p. 93.

31 Il volume, dopo il suo ritrovamento, fu successivamente acquistato nel 1920 da Steen Eiler Rasmussen ed è oggi conservato presso l'archivio della *Danmarks Kunstbibliotek* di Copenaghen. Cfr. Langberg, *Christof Marselis. En europæisk*, cit.; per approfondimenti monografici e comparazioni critiche sul volume di disegni cfr. Manzo, *Christof Marselis. Note*, cit.

32 Langberg, *Christof Marselis. En europæisk,* cit. La maggior parte degli edifici attribuiti a Marselis sono oramai scomparsi, ma ne resta traccia in diversi disegni di archivio e nel libro di Lauritz de Thurah, *Hafnia Hodierna. Eller udførlig Beskrivelse om den Kongelige Residents og Hoved-Stad Kiøbenhavn*, København 1748.

33 Alle 117 pagine sono da aggiungere anche le tre tavole estrapolate per essere esposte alla mostra *Borromini e l'universo barocco*, pubblicate per la prima volta da Elisabeth Kieven: la 92, la 115 e una non numerata, le prime due raffiguranti San Carlo alle Quattro Fontane e, l'altra, schizzi di parti di edifici borrominiani. Cfr. E. Kieven, *Il borrominismo nel tardo barocco*, in *Borromini e l'universo barocco*, catalogo della mostra (Roma, 1999-2000; Wien, 2000), a cura di R. Bösel e C.L. Frommel, Milano 1999, p. 120. A dispetto della quantità di pagine di cui è oggi composto il volume, vale la pena precisare come la numerazione delle tavole arrivi fino al n. 138, confermando in tal modo la perdita di molte di esse, andate disperse forse quando fu risistemato e accorpato per la prima volta dopo la sua scoperta.

34 Cfr. Weilbach, *Arkitekten Christof,* cit., p. 93.

35 L. de Thurah, *Den Danske Vitruvius*, 2 voll., København 1745-1749; Id., *Hafnia hodierna,* cit.

36 H. Burns, *Palladio e i fondamenti di una nuova architettura al Nord*, in G. Beltramini-H. Burns-K. W. Forster-W. Oechslin-C. Thoenes, *Palladio nel Nord Europa. Libri, viaggiatori, architetti*, Milano 1999, p. 18

Nelle terre degli "eretici"
L'opera degli allievi di Carlo Fontana in Sicilia

Marco Rosario Nobile, Domenica Sutera

Secondo quanto raccontato da Scipione Maffei[1], quando nel 1704 Filippo Juvarra si presentò al cospetto di Carlo Fontana, il giovane messinese venne invitato a dimenticare quanto aveva appreso in precedenza. Al Cavaliere Fontana, il repertorio trasmesso dalla civiltà isolana doveva apparire bizzarro, lontano dal buon gusto e dalla solennità del Classicismo romano. In ambito siciliano sembra forse eccessivo parlare di una radicale soluzione di continuità in nome di un linguaggio "internazionale", tuttavia alcuni progetti redatti a partire dalla seconda metà del Seicento da architetti romani potrebbero aver assunto un ruolo "maieutico" per l'introduzione dei primi segnali di un cambiamento. La vicenda legata alla perizia sul progetto del campanile della Cattedrale di Saragozza[2] consente di estendere l'atteggiamento di chiusura dei professionisti di Roma nei confronti di linguaggi eterodossi ai territori dominati dagli Asburgo di Spagna. Nel 1683 Giovan Battista Contini, nella carica di Principe dell'Accademia di San Luca, Carlo Fontana e Carlo Rainaldi, in qualità di "Stimatori d'architettura", censuravano la proposta presentata dall'architetto Gaspar Serrano e successivamente compilavano un controprogetto (1685)[3]. I tre architetti, sulla base dell'osservazione del disegno di Serrano inviato a Roma (oggi custodito presso l'Archivio Capitolare della Cattedrale di Saragozza), seppur approvando la «forma y la simetría en orden a la proporción de la altura y del todo», criticavano gli errori commessi nell'uso degli ordini e ne deploravano l'ornato che, stando al loro personale giudizio, non si trovava «delineados en ningun libro, ni hechos en ninguna fabrica de buenos autores». Con queste parole: «se puede disculpar con el estilo del país, al qual se cree, que el Arquitecto se abrá corformado», gli architetti romani tolleravano tali scelte linguistiche che, invece, facevano riferimento al repertorio ornamentale di autori come Hans Vredeman de Vries, Gabriel Krammer e Rutger Kasemann, ampiamente utilizzati nel meridione d'Italia e nella Penisola Iberica[4]. Negli anni Ottanta del Seicento i progetti "esterni" marcavano la distanza con la cultura del luogo, tutt'altro che disponibile ad accettare senza riserve una subalternità agli architetti romani. Questi ultimi, in competizione nella professione locale, si presentavano invece in modalità compatta all'esterno. In Sicilia, come in altri luoghi d'Europa, le tendenze dominanti erano orientate all'iperdecorazione e alla dissoluzione del telaio strutturale, oltre che caratterizzate da forme di contaminazione professionale tra architettura e scultura. Persino Messina, città che maggiormente in ambito locale vantava una più salda e tradizionale relazione con la cultura tosco-romana, registra in questa fase, quella cioè coincidente con la formazione in bottega di Juvarra, una radicale autonomia nei confronti del contemporaneo mondo romano. Architetti-scultori messinesi ricevevano numerose commissioni nel territorio interno, soprattutto

In basso, da sinistra: 1. *Portale della chiesa Madre, Piazza Armerina (Enna), foto di D. Sutera.* 2. *Ex complesso benedettino di San Nicola L'Arena, Catania, foto di M. Minnella.* 3. *Chiesa di Santa Maria della Pietà, Palermo, foto di D. Sutera.*

dopo il sisma del 1693 in Val di Noto. Il portale-*retablo* della chiesa Madre di Piazza Armerina (Enna) (fig. 1), su progetto e intaglio di Giuseppe La Rosa (1707)[5] e la facciata della chiesa di San Sebastiano (1699-1705) ad Acireale (Catania), opera dei Flavetta[6], nota famiglia di scalpellini messinesi, costituiscono gli esempi più significativi dell'intaglio della pietra e della ridondanza decorativa che caratterizzano la produzione siciliana tra XVII e XVIII secolo. Sulla base delle nostre attuali conoscenze, fino agli anni Venti del Settecento, i rapporti di forza sono sbilanciati a favore di queste tendenze, eccetto che per la vicenda legata al progetto per il complesso benedettino di San Nicola L'Arena di Catania che, di fatto, sembra costituire una eccezione. Nel 1686 Giovan Battista Contini, insieme ai disegni per il campanile della Cattedrale di Saragozza, aveva elaborato un altro progetto, questa volta commissionato dalla Sicilia nel mese di maggio. I documenti relativi, recentemente rinvenuti, attestano nel marzo successivo un viaggio e un soggiorno a Catania dell'architetto romano, partito da Montecassino, per effettuare i rilievi del terreno, redigere il progetto della nuova chiesa (elaborati grafici e un modello ligneo) e del chiostro posto a levante di quello cinquecentesco[7]. Contini aveva pure condotto a Catania maestranze romane di fiducia per avviare i lavori secondo le sue direttive progettuali. La rete di relazioni intessute con l'ordine dei Benedettini, e in particolare con i frati di Montecassino per cui Contini lavorava dal 1682 ca.[8], favorirono pertanto l'incarico per il complesso di Catania che necessitava di una ricostruzione dopo i danni causati dalla colata lavica dell'Etna del 1669. Le conoscenze attuali sono limitate, ma possiamo dedurne l'idea di una fabbrica grandiosa progettata secondo schemi escurialensi che si possono ritrovare nei concorsi accademici di fine XVII secolo[9]. Il *corpus* di disegni autografi pubblicati da Hellmut Hager per l'abbazia di Montecassino[10] può ulteriormente illuminare sui modelli che Contini intendeva esportare per uniformare le sedi dell'Ordine. Il complesso catanese aveva l'aspetto di una "città nella città", la cui realizzazione avrebbe comportato un cantiere sterminato che subì l'interruzione e i danni a causa del sisma del 1693. I crolli causati dalle scosse e le demolizioni successive dovettero obbligare a un nuovo progetto che di fatto nel luglio 1704 venne nuovamente commissionato a Contini, retribuito «per li disegni, e Pianta della Chiesa»[11] redatti per la necessaria ripresa dei lavori. Probabilmente il progetto mantenne inalterata la struttura generale del complesso, ravvisabile nelle tavole del volume di Hittorff e Zanth (1835). L'esecuzione degli alzati, attuata da maestri e architetti messinesi (Antonino Amato e figli), tradiva però clamorosamente i principi compositivi che possiamo immaginare nel progetto iniziale (fig. 2). Anche questa volta prospetti iperdecorati marcavano le tendenze in quel momento dominanti sull'isola. Nel 1684 rientrava l'architetto Giacomo Amato a Palermo dopo una presenza decennale a Roma, certamente a contatto di Carlo Fontana nel cantiere della Maddalena e forse persino con un alunnato presso l'Accademia di San Luca, oggi comprovato dalla sua raccolta di grafici, con rilievi di fabbriche romane e copie di disegni di Carlo Fontana[12]. L'esperienza professionale di Giacomo Amato in Sicilia permette di valutare le modalità con le quali l'architetto riuscì a introdurre nella capitale del Regno un linguaggio alla romana. Amato contribuì anche a consolidare la prassi di una permanenza a Roma, come è verificabile per i giovani, Tomaso Maria Napoli e Filippo Juvarra, entrambi legati a Carlo Fontana[13]. Il prestigio del suo operato, delle sue fabbriche chiesastiche (fig. 3) e del tipo di ornato usato, non scalfì che limitatamente il dominio degli artisti-architetti, in primo luogo del suo collega omonimo Paolo Amato. I due avevano allievi e collaboratori che rispecchiavano le differenti tendenze in atto. Le pro-

4. *G. Amato, progetto per l'altare di San Fausto a Mejorada del Campo (Madrid), 1692, Palermo, Polo museale di Palazzo Abatellis.*

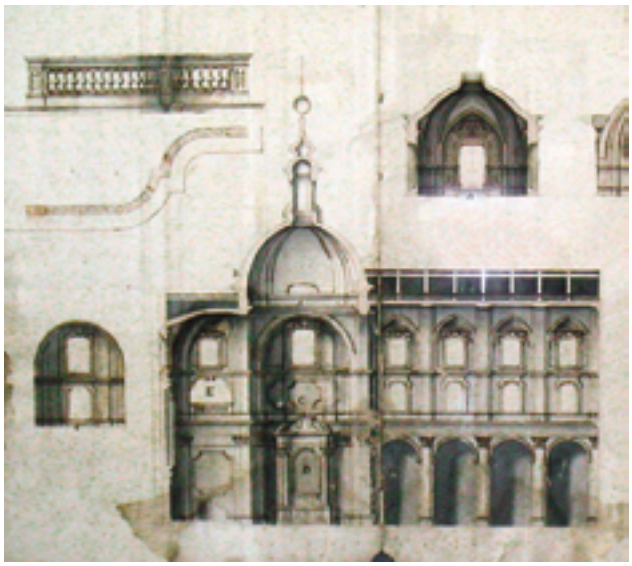
Sopra: 5. *R.F. Carapecchia, Progetto per una chiesa basilicale in Sicilia, London, Courtauld Institute of Art, Conway Library, Witt Collection 4643, c. 30.* A destra, dall'alto: 6. *Chiesa di Santi Cosma e Damiano, Alcamo (Trapani), foto di M. Minnella.* 7. *Coro della Chiesa di San Giuseppe dei Teatini, Palermo, foto di M. Craparo.*

ve di possibili conflitti possono essere individuate nei due catafalchi allestiti in cattedrale in occasione delle esequie di Carlo II, nel 1701, che risultano simili nell'impostazione (struttura piramidale, impiego dell'ordine colonnare, distribuzione delle statue) ma distanti per linguaggio e misura ornamentale. In ogni caso la parabola professionale di Giacomo lo portò lentamente ad incamerare i temi ben accetti alla committenza locale. Caratteri di compromesso appaiono poi convivere nel progetto redatto nel 1692 da Giacomo Amato per l'altare di San Fausto a Mejorada del Campo presso Madrid[14] (fig. 4), che testimonia come in alcuni ambiti l'autorevolezza degli architetti siciliani fosse tenuta ampiamente in considerazione. Il fenomeno della progettazione a distanza interessa anche i professionisti locali, così come quello della richiesta di trasferimento di architetti, come il caso di Giovanni da Monreale richiesto nel 1679 dal sovrano di Polonia Jan III Sobieskji in occasione della fondazione di conventi cappuccini all'interno dei suoi domini[15]. Un caso significativo è invece relativo alla vicenda della consulta indetta per il progetto dell'altare maggiore nella Cappella Reale della Cattedrale di Siviglia[16]. Oggi è noto solo il disegno redatto dal retablista Bernardo Simón de Pineda, definitivamente approvato nel 1690. Attraverso i documenti sappiamo però che questo venne emendato da nuovi elaborati inviati, rispettivamente, da Giovan Battista Contini da Roma, le cui idee sembrano trovare ispirazione in opere di Carlo Fontana (altare maggiore nella chiesa di Santa Maria in Traspontina a Roma, 1674), e da una serie di architetti e scultori siciliani, che sfruttarono formule iperdecorate e colonne salomoniche secondo le mode locali. Significativo appare quanto riportato nei documenti a proposito dei due disegni pervenuti in Spagna, rispettivamente da Roma e da Palermo. Nonostante le evidenti differenze linguistiche, entrambe le proposte vennero giudicate della medesima qualità e cioè «divinamente delineados, adornados y coloridos, y cada una por su camino es excelentissima»[17] ma di fatto nessuna delle due venne prescelta. Nella sua configurazione finale però è evidente che la macchina marmorea sia stata ispirata dagli esempi siciliani, come possono comprovare le analogie con opere contemporanee[18] e la concezione estetica lontana dalla retablistica sivigliana in legno dorato. Persino a Malta, come è noto una realtà cosmopolita, il ruolo di un architetto come Romano Fortunato Carapecchia, non sembra privo di limitazioni e di contrasti, a partire dal ruolo subordinato che l'architetto ha spesso nei confronti del francese François de Mondion. Non sono assenti neanche casi di aperta ostilità nei confronti dell'architetto, accusato dai maestri locali di ripetere gli errori di Bernini commes-

si a San Pietro, nel proporre l'inserimento di scale a chiocciola nei pilastri della cupola della chiesa di Santa Caterina d'Italia a Valletta[19]. Ad oggi sono stati individuati due progetti elaborati per la Sicilia da Carapecchia e non sappiamo se siano frutto di permanenze sull'isola vicina o di disegni inviati. Al 1715 risale il progetto di riforma del complesso dei cavalieri di Malta a Marsala[20], mentre in altra sede si è già ipotizzato che la stessa committenza e l'architetto Orazio Furetto, in occasione della progettazione della chiesa di San Giovanni Battista a Corleone (1749), abbiano probabilmente assorbito idee dalle chiese a pianta centrica con volta ovale prodotte a Malta da Carapecchia[21]. L'altra commissione (fig. 5) riguarda diverse proposte forse elaborate nel 1709 in occasione della consulta indetta dal vescovo Riggio per la ristrutturazione della Cattedrale di Catania, distrutta dal terremoto del 1693[22]. Il progetto realizzato, redatto dall'architetto Girolamo Palazzotto, probabilmente tenne conto dell'impostazione su pilastri proposta Carapecchia assimilando una cautela statica di fatto divergente rispetto alla lunga tradizione colonnare avviata in Sicilia dalle grandi basiliche d'età normanna e rilanciata con sorprendenti soluzioni nel XVII secolo, la cui fama oltrepassò i confini siciliani. È il caso dell'apprezzamento internazionale della rivoluzionaria struttura colonnare della chiesa di San Giuseppe dei Teatini di Palermo da parte dell'architetto andaluso Vicente Acero che la citò ad esempio in difesa del suo progetto per la Cattedrale di Cadice, nel 1728[23]. [DS]

Post 1723: svolte e conversioni

Agli inizi del Settecento, il fascino dell'architettura della Roma contemporanea coinvolgeva pienamente il mondo ecclesiastico e la nobiltà che ne finanziava le fabbriche. Gli architetti cercarono di adeguare le loro proposte a queste sollecitazioni e aspettative, probabilmente sempre più precise e dettagliate. Per una fortuita sovrapposizione di circostanze, i primi anni Venti costituiscono un momento cruciale. Tra il 1721 e il 1723 ad Alcamo (Trapani) i contemporanei progetti di ricostruzione di due chiese conventuali femminili (Santi Cosma e Damiano e Sant'Oliva) rivelano l'esistenza di un dibattito sotterraneo che non sembra sinora sia stato colto. L'incontro tra Giuseppe Mariani – un architetto pistoiese ma formatosi a Palermo[24] – e Giovanni Amico – emergente professionista trapanese[25] – produsse due episodi straordinari dell'architettura del primo Settecento isolano, fabbriche che rivelano preferenze e modelli in buona misura alternativi, che avrebbero avuto ulteriori ripercussioni nella carriera e nella produzione di entrambi i protagonisti. Per la fabbrica dei Santi Cosma e Damiano (fig. 6), Giuseppe Mariani realizzò un'opera sorprendente ma in qualche misura facilmente interpretabile. La chiesa è infatti desunta in modo letterale dall'incisione tratta dalla seconda edizione dell'*Insignium Romae Templorum Prospectus* (Roma 1684, tav. 42) e relativa alla rappresentazione, peraltro non corretta, della celeberrima chiesa borrominiana di Sant'Ivo alla Sapienza[26]. In questo esito si potrebbe quindi scorgere una manifestazione di totale fiducia nell'architettura romana del secolo precedente, perfettamente comprensibile per un allievo e collaboratore di Giacomo Amato. Sull'altro fronte Giovanni Amico prescelse di ricondurre una chiesa cinquecentesca a tre navate in un' aula unitaria, coperta con una volta reale e contraffortata da pilastri, con sezione a trapezio, posizionati a cadenzare le pareti interne. Questa soluzione si collocava in un filone alternativo, che richiama i modelli a pilastri murali, elaborati da Guarino Guarini. In questo progetto, come in fondo nel corso di tutta la sua carriera, Amico sembra perfettamente sposare una via sperimentale che scruta con insofferenza l'affermarsi sempre più incontrastato dei modelli romani. Forse la necessità di imporsi in un contesto molto denso, dominato da professionisti concorrenti come il già citato Giacomo Amato o i suoi allievi, contribuì a generare in Amico un'urgenza di distinzione, oltre che la diffidenza per quel tanto di normativo e di convenzionale che comportava l'assunzione di referenti universalmente condivisi. Nell'opera di Amico, Roma non spariva del tutto, basterebbe vedere come l'architetto abbia concepito le edicole tra i pilastri, ispirandosi alla soluzione borrominiana di San Giovanni in Laterano (anche questa facilmente desumibile da stampe del Seicento, come la tavola 11 del già citato *Insignium*), ma queste citazioni venivano integrate all'interno di una composizione eterodossa, molto distante dalla deferenza espressa da Mariani. Forse non è un caso che quando pochi anni dopo Amico progettò la singolare chiesa di Santa Caterina a Calatafimi si ispirò proprio alla chiesa progettata dal collega, ma disgregandone le connessioni e la successione dei corpi absidati. Citazioni dirette o "allusioni" all'architettura romana, in grado di compiacere il buon gusto dei finanziatori, erano fenomeni in qualche misura durevoli, c'erano stati dei precedenti e altri casi si sarebbero verificati, ma l'episodio di Alcamo si sovrappone all'avvio di un'altra serie di avvenimenti forse ancora più decisivi. Così non esiste più dubbio che alcuni nuovi progetti giunti da Roma tra 1723 e 1737 ebbero un ruolo determinante nell'incrinare le formule dominanti e nel tracciare il destino di una nuova generazione di architetti. Nell'arco di pochi anni anche il mondo degli eresiarchi dovette rinnovare i propri repertori e questo per traino quasi esclusivo di una committenza con pretese internazionali o legata ad accademie che veicolavano concezioni etiche ed estetiche di più radicale ortodossia. Nel 1723 il cantiere di San Giuseppe dei Teatini di Palermo subiva una improvvisa quanto inattesa cesura. Mentre si completava la decorazione della volta centrale, e gli allievi di Paolo Amato proseguivano la definizione degli apparati in stucco, una inattesa nuova indicazione dei committenti, in particolare del padre responsabile della fabbrica, Gaspare Filangeri, comportò lo smantellamento della decorazione a marmi mischi del coro, appena compiuta[27]. Sappiamo che il nuovo progetto da realizzare proveniva da Roma (fig. 7). La scelta spezzava la trionfale continuità e il lungo predominio degli artisti-architetti nella capitale dell'isola. Non sappiamo chi sia stato il progettista incaricato, la documentazione stranamente tace (ma questo silenzio costituisce una prassi), mentre la cronologia degli avvenimenti include la possibilità di un disegno di Nicola Michetti[28], che per scelte croma-



Sopra: 8. *Anonimo, disegno per prospetto chiesastico, anni Venti del XVIII secolo, London, Victoria and Albert Museum, Q5B, Architectural drawings unsigned, n. 644.* A destra, dall'alto: 9. *N. Michetti, disegno per la chiesa dei Padri Teatini a Siracusa, prima metà XVIII secolo, Bibl. Alagoniana di Siracusa.*

tiche e rapporti con i Teatini potrebbe essere il candidato ideale. Le nuove tendenze dovevano comunque prevedere un controllo capillare del cantiere e non è un caso che per la realizzazione, almeno inizialmente (sino al 1728), si sia scelto un architetto totalmente estraneo all'ambiente locale, il francese François Queuquelair. La formula dovette godere di un certo consenso in alcuni ambienti cittadini: nel giugno 1730 anche i piloni della Cattedrale di Palermo vennero rivestiti con lastre di marmo e il documento cita come modello proprio le absidi della chiesa dei Teatini[29]. Non è affatto escluso che per questa prestazione si sia fatto ricorso al disegno di un altro architetto esterno. Come è noto, in quei mesi Ferdinando Fuga si trovava a Palermo e poco prima, nel marzo precedente, aveva progettato il completamento della facciata e della cupola della chiesa degli Oratoriani[30]. Questa prestazione potrebbe spiegare anche l'incarico di rinnovamento della Cattedrale di Palermo avuto da Fuga alcuni decenni dopo, è noto del resto che il progetto (1767) dell'architetto toscano per la Cattedrale contemplava rivestimenti in marmi policromi[31]. Il concorso per la Cattedrale di Siracusa risale all'estate 1728, nell'ottobre il progetto venne selezionato e le opere immediatamente appaltate, l'obbligazione comportò alcune modifiche come quella che riguarda la mutazione dell'ordine del primo registro, da ionico a composito. Il completamento della fabbrica, dopo una lunga interruzione, quando si era giunti all'altezza del primo cornicione, avvenne nei primi anni Cinquanta, seguendo comunque il disegno iniziale. Non esiste alcuna certezza sull'architetto progettista. Il nome di Andrea Palma, architetto del Senato di Palermo, è emerso dalla documentazione[32], ma l'incarico risponde alla richiesta di ridisegnare in scala tre proposte alternative per la facciata. Palma era allievo e successore di Paolo Amato, era un esperto di architettura effimera e le sue prove progettuali precedenti sembrano molto lontane da quelle che si possono osservare a Siracusa. Forse un disegno anonimo del Victoria and Albert Museum (fig. 8) potrebbe in qualche modo relazionarsi a una sua proposta per un apparato festivo per Santa Lucia patrona di Siracusa[33]. Un ulteriore apparato messinese dello stesso anno 1728, elaborato da Pietro Cirino per l'altare maggiore del duomo e caratterizzato da tre registri con reiterazioni di colonne tortili, mostra il tipo di indirizzo che gli scultori architetti veicolavano, assorbendo e integrando nel loro repertorio quanto di Roma era più congeniale: temi neoborrominiani o quelli desunti dalle tavole di Andrea Pozzo[34]. Forse in Sicilia c'erano professionisti, come l'anziano Giacomo Amato, che potevano pervenire ai risultati di Siracusa. Il vescovo promotore, il valenciano e domenicano Tommaso Marini, aveva vissuto a lungo a Roma e forse si potrebbe restringere la ricerca a un architetto in qualche modo collegabile al cantiere domenicano della Minerva. Il tradizionale rapporto con Malta che Siracusa ha avuto nei secoli non esclude infine un progetto o una consulenza di Romano Carapecchia. In ogni caso molti dettagli sono inequivocabili; nel 1728 il mondo romano era approdato nell'isola con un'opera ricca e sensazionale. Basterebbe notare nell'attuale fabbrica come l'accostamento tra il primordiale ordine greco e il composito più elaborato, anelli di una comune catena esemplificata come nella tavola di un trattato, riveli una sottigliezza e notevole raffinatezza di intenti. Sempre a Siracusa, pervengono i disegni per il rifacimento della

10. *Chiesa di San Carlo, Noto (Siracusa), foto di M.M. Bares.*

tribuna della chiesa di Sant'Andrea dei Teatini (fig. 9), colpita dai bombardamenti dell'assedio borbonico del maggio 1735, e oggi non più esistente. L'intermediario questa volta è noto, si tratta del preposito di Sant'Andrea della Valle, il siracusano Gregorio Maria Danieli. Le convenzioni grafiche e le preferenze linguistiche non sembrano lasciare dubbi sul ruolo di Nicola Michetti[35]. Anche in questo caso, come del resto per la facciata della cattedrale, le ricadute nel contesto locale furono notevoli, un architetto come Rosario Gagliardi ne fu certamente influenzato. La svolta appare comunque generalizzata se si riflette anche sul contemporaneo consolidamento del ruolo di un architetto come Giovan Battista Vaccarini a Catania[36]. A partire dagli anni Trenta anche questa parte di Europa sembra definitivamente convertita. Come è noto, l'offensiva della stampa aveva completato l'azione[37]. In tale contesto anche il progetto più famoso di Carlo Fontana, la chiesa di San Marcello al Corso a Roma, finiva per rientrare nella casistica dei modelli possibili, con strategie compositive che consentono smontaggi e rimontaggi, citazioni e allusioni, ma mai copie[38] (fig. 10). E mentre si svolgono esercizi di traduzione in stereotomia dei modelli, per l'ultima volta, l'architettura di Roma tornò ad essere quello che era stato altre volte nei secoli: una fonte di immaginazione e di ispirazioni da rielaborare continuamente in versioni olimpiche o ironiche[39]. [MRN]

Note

Il titolo scelto per questo contributo necessita di una precisazione. È stato inteso il termine "allievi" come cerchia dell'architetto (includendo pertanto collaboratori e colleghi di Carlo Fontana). "Eretici" è invece una traduzione e citazione del volume di E. Laguno y Amirola, Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración / por el Excmo. Señor D. Eugenio Llaguno y Amirola ; ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por Juan Agustín Cean-Bermúdez*, Madrid 1829, che definiva "Heresiarcas" un gruppo di architetti attivi tra fine XVII e primo XVIII secolo. Il termine è stato ripreso da G. Kubler, M. Soria,* Art and Architecture in Spain and Portugal and Their American Dominions 1500 to 1800*, Harmondsworth 1969. Per estensione e per comunanza di linguaggio è stata applicata la definizione agli architetti siciliani.*
La prima parte del testo è stata redatta da Domenica Sutera [DS]*, la seconda da Marco Rosario Nobile* [MRN].

1 S. Maffei, *Elogio del signor abate D. Filippo Juvara Architetto*, in *Osservazioni letterarie che possono servir di continuazione al giornal de' letterati d'Italia…,* 6 voll., Verona 1738, III, p. 194.

2 La vicenda è stata approfondita in J. Ibáñez Fernández, D. Sutera, *Tra Gaspar Serrano e Giovan Battista Contini: la riforma seicentesca del campanile della cattedrale di Saragozza*, «Lexicon. Storie e architettura in Sicilia e nel Mediterraneo», 10-11, 2010, pp. 7-24.

3 I documenti e il *corpus* dei disegni relativi ai progetti per il campanile sono custoditi presso l'Archivio Capitular de la Seo de Zaragoza.

4 H. Vredeman De Vries, *Architectvra, ou bastiment, prins de Vitruue, & des anchiens escriuains, traictant sur les cinq ordres des columnes, d'ont on peult ordiner, & practiques des bastiments, proffitable pour tous maistres de fabrique, maistres maçons, menusiers, charpentiers, tailleurs d'images, & tous aultres amateurs de l'art d'architecture, auec la declaration des figures, de nouueau mises en lumiere, & inuentés par Iean Vredeman, frison*., Anvers 1577, *Dorica (colonnes doriques),* s.n.p.; M.R. Nobile, *Architectura Von den funf Seülen di Gabriel Krammer*, «Il disegno di Architettura», 34, 2008, pp. 21-26; A. Krámer, *Architettura e decorazione: fonti e modelli del Barocco in Sicilia orientale*, «Palladio», 21, 1998, pp. 47-70.

5 D. Sutera, *La chiesa madre di Piazza Armerina. Dalla riforma cinquecentesca al progetto di Orazio Torriani*, Caltanissetta 2010, pp. 114-115.

6 M. Giuffrè, *Acireale e il Val di Noto. La cultura della pietra*, in *Memorie e rendiconti*, «Accademia di Scienze, Lettere e Belle Arti degli Zelanti e dei Dafnici Acireale», s. V, 3, 2004, pp. 7-11: 10.

7 «Modo di piantare li fondamenti della chiesa di S. Nicolò l'Arena di Catania ordinati dal Sig. Architetto Gio: Battista Contini conforme il modello piantato in legname, e disegno seu pianta numerata nella Carta de fondamenti» in Biblioteca Regionale Universitaria di Catania, *Fondi antichi, Fondo Anastasi Biondi*, MSU 264.2, cc. 1*r*-14*v*. (nuova numerazione da c. 275 e segg.) La vicenda è stata approfondita in S.M. Calogero, *L'architetto Giovan Battista Contini a Catania*, «Synaxis», 3, 2011, pp. 259-291. Per la trascrizione dei documenti, Ivi, pp. 261, 277-291; Id., *Il Monastero catanese di San Nicola l'Arena. Dalla posa della prima pietra alla confisca post-unitaria*, Palermo 2014, pp. 94-109, 143-164. In questa occasione Contini venne pure ingaggiato dai Chierici Regolari Minori di Catania per redigere il progetto della loro chiesa dedicata a San Michele Arcangelo. Ivi, p. 261.

8 Su questo cantiere e sui disegni di Contini si rimanda ai contributi di H. Hager, *Giov. Batt. Contini e la Loggia del Paradiso della Abbazia di Montecassino*, «Commentari», 21, 1970, 1-2, pp. 92-117: 101, e di A. Del Bufalo, *Gian Battista Contini e la tradizione del tardomanierismo nell'architettura tra '600 e '700*, Roma 1982, pp. 78-79, n. 20.

9 Ci riferiamo al progetto presentato da Della Valle nell'ambito del concorso dell'Accademia di San Luca indetto nel 1694. G.R. Smith, *Architectural diplomacy. Rome and Paris in the late Baroque*, New York 1993, pp. 146-150, 239, 270, 294 fig. 30.

10 Hager, *Giov. Batt. Contini*, cit.

11 Calogero, *L'architetto Giovan Battista*, cit., p. 272.

12 Come quelli relativi a Palazzo Altieri a Roma e al Duomo di Montefiascone. Gli originali sono custoditi, rispettivamente, presso

l' Albertina di Vienna e presso la Biblioteca Estense Universitaria di Modena. M.R. Nobile, *Progetti di Carlo Fontana nei disegni di Giacomo Amato a Palermo*, «Il disegno di architettura», 20, 1999, pp. 38-40; Id., *Progettare per la chiesa. Gli architetti, il lavoro, il disegno*, in *Ecclesia Triumphans. Architettura del Barocco siciliano attraverso i disegni di progetto, XVII-XVIII secolo,* catalogo della mostra (Caltanissetta, 2009-2010) a cura di M.R. Nobile, S. Rizzo, D. Sutera, Palermo 2009, pp. 15-24: 17-18. Sul periodo romano di Giacomo Amato si rimanda G. Mazzeo, *I disegni della formazione di Giacomo Amato*, tesi di dottorato in Teoria e Storia della rappresentazione, Università degli Studi di Catania, XX ciclo, tutor E. Dotto.

13 Su questo tema si rimanda a D. Sutera, *Modelli, disegni e perizie di architetti "romani"*, in *Ecclesia Triumphans. Architettura del Barocco siciliano*, cit., pp. 36-45: 37, 39.

14 Il disegno è custodito a Palermo presso la Galleria interdisciplinare Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis. Si veda Nobile, *Ecclesia triumphans*, cit., pp. 18-19.

15 La lettera, datata 25 agosto 1679, è scritta da Jan III Sobieskji al Padre Generale dei Cappuccini a Roma: «onde avendo noi desiderio di fondar alcuni conventi cappuccini in questo n.ro Regno desideriamo la venuta in queste parti delli Rev.di fra Paolo da Imola e fra Giovanni da Monreale suo compagno sperando dalla ottima relaz.ne che abbiamo di essi possa perfectionare questo n.re giusto pensiero». Il documento, custodito presso l'Archivio dei Cappuccini di Roma, G141 Varsaviensis XIII, 25 agosto 1679, è trascritto in R. Canestro, *Il ruolo della committenza vescovile spagnola nel dibattito architettonico siciliano del XVII secolo. Juan Ruano y Corrionero e la Cappella del Crocifisso nella cattedrale di Monreale*, tesi di dottorato in Storia dell'Architettura e Conservazione dei Beni Architettonici, Università degli Studi di Palermo, XXII ciclo, Doctorado en Historia del Arte, Universidad de Siviglia, tutor S. Piazza, co-tutor F. J. Herrera Garcia, pp. 76, 110.

16 F. J. Herrera García, *De mármoles mixtos coloreado. El proyecto de retablo mayor para la Capilla Real de Sevilla (1683-1694) y su debate internacional*, «Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte», 24, 2012, pp. 49-68.

17 Ivi, p. 57.

18 Ci riferiamo ad esempio all'altare di Sant'Ignazio nella chiesa dei Gesuiti di Catagirone (Angelo Italia e Lorenzo Ciprì, 1690-1700); all'altare di Nostra Signora Libera Inferni nel santuario di Gibilmanna (Paolo Amato, 1684-85); agli altari laterali della chiesa di Santa Maria in Valverde a Palermo (Paolo Amato, fine XVII secolo).

19 Per approfondimenti e per la documentazione relativa si rimanda al contributo di A. Antista, *L'architetto e il capomastro: una disputa nel cantiere della chiesa di Santa Caterina d'Italia a Valletta*, «Lexicon», 18, 2014, pp. 92-96.

20 M.R. Nobile, *Progetti di Romano Carapecchia in Sicilia*, Ivi, 3, 2006, pp. 63-66.

21 D. Sutera, *La stereotomia nei disegni e nell'opera maltese di Romano Carapecchia*, in *The Art and Craft of Masonry Construction. Design-Stereotomy-Conservation*, atti del convegno (Birgu-Malta, 2013), a cura di J. Grech, Malta 2013, pp. 49-65: 64, n. 18.

22 Sui disegni custoditi a Londra presso il Courtauld Institute of Art, Conway Library, Witt Collection 4643, cc. 26 e 30 si veda M.R. Nobile, *I volti della "sposa". Facciate delle chiese Madri nella Sicilia del Settecento*, Palermo 2000, pp. 33-34.

23 L'argomento è stato approfondito in D. Sutera, *"A Miracle of Architecture": The Billiemi limestone Columns of the Church of San Giuseppe dei Teatini in Palermo and Domenico Fontana's Method for Lifting Monoliths*, «Construction History», 29, 2014, 1, pp. 25-50: 44.

24 Su Mariani: V. Scuderi, *L'architetto pistoiese Giuseppe Mariani e la sua opera in Sicilia*, «Commentari», 3-4, 1960, pp. 260-264; S. Guastella, *La chiesa madre di Castellammare del Golfo e l'architetto Giuseppe Mariani*, «Lexicon», ns., 2004, pp. 67-78, con un utile regesto conclusivo sull'attività dell'architetto.

25 Per l'attività di Amico si rimanda al lavoro di A. Mazzamuto, *Giovanni Biagio Amico, architetto e trattatista del Settecento*, Palermo 2003, con ulteriore bibliografia.

26 L'analogia con il modello dell'*Insignium* è stata fatta rilevare per la prima volta da J. Connors, *S. Ivo alla Sapienza. The first three minutes*, «Journal of the Society of Architectural Historians», 55, 1996, 1, pp. 38-57. In questo senso va probabilmente rivista l'interpretazione comune che ritiene la chiesa di Alcamo come un fraintendimento della celebre chiesa borrominiana: Mariani intendeva verificare il modello inciso da De Rossi e non costruire una replica di Sant'Ivo.

27 La vicenda e il ruolo indiretto della Accademia del Buon Gusto sono state approfondite in S. Piazza, *Le scelte architettoniche dei Teatini a Palermo: il cantiere della chiesa di S. Giuseppe*, in *I Teatini nella storia della Sicilia*, «Regnum Dei-Collectanea Theatina», 49, Roma 2007, pp. 251-264; I. Guccione, S. Piazza, *Palermo. San Giuseppe dei Teatini*, Palermo 2008.

28 Ivi, p. 17.

29 Archivio di Stato di Palermo, notai defunti, notaio G. Palumbo, vol. 13830, c. 455 (30 giugno 1730).

30 Si veda C. D'arpa, *Architettura e arte religiosa a Palermo: il complesso degli Oratoriani all'Olivella*, Palermo 2012.

31 G. Cantone, *Il progetto di Ferdinando Fuga*, in *La cattedrale di Palermo*, a cura di L. Urbani, Palermo 1993, pp. 141-155.

32 Sulla vicenda si rimanda a: F. Meli, *Gli architetti del Senato di Palermo nei secoli XVII e XVIII*, «Archivio Storico Siciliano», 4-5, 1938-1939, pp. 340-345; V. Scuderi, *Architettura e architetti barocchi nel trapanese*, Marsala, 1994, pp. 69-71; Nobile, *I volti della "sposa"*, cit., pp. 19-31; Id., *Il tempo grande costruttore*, «Casabella», 727, 2004, pp. 82-89.

33 E. Fidone-M.R. Nobile, *Disegno per prospetto chiesastico (apparato effimero per la cattedrale di Siracusa?)*, in *Ecclesia Triumphans. Architettura del Barocco siciliano,* cit., pp. 86-88.

34 M. Craparo, *Un apparato festivo tra tradizione e innovazione*, «Lexicon», 1, 2005, pp. 41-46.

35 M.R. Nobile, *Alcuni disegni per il complesso di Sant'Andrea dei Teatini a Siracusa*, «Regnum Dei», cit., pp. 265-270; Id., *Nicola Michetti. Disegni per la chiesa e il convento dei Padri Teatini a Siracusa*, in *Ecclesia Triumphans. Architettura del Barocco siciliano,* cit., pp. 89-91.

36 E. Magnano di San Lio, *Giovan Battista Vaccarini. architetto siciliano del Settecento*, 2 voll., Siracusa 2004. Lo studioso ha giustamente rilevato che già prima di Vaccarini altri protagonisti stavano rinnovando il linguaggio architettonico della città etnea, non vi è dubbio tuttavia che, per capacità progettuali e per mole dell'attività intrapresa, per lungo tempo a Catania non ci furono comprimari o concorrenti equiparabili.

37 Su questo tema: D. Sutera, *Teoria e architettura nell'Italia d' età barocca*, in *La biblioteca dell'architetto. Libri e incisioni (XVI-XVIII secolo) custoditi nella Biblioteca Centrale della Regione Siciliana,* catalogo della mostra (Palermo, 2007) a cura di M.S. Di Fede e F. Scaduto, Palermo 2007, pp. 89-94.

38 Alcuni esempi, come quello della chiesa di San Carlo a Noto, il cui prospetto è una intelligente trasposizione di quanto concepito da Carlo Fontana nella chiesa di San Marcello al Corso sono stati esposti in M.R. Nobile, *Rosario Gagliardi (1689 ca.-1762),* in *Rosario Gagliardi (1689 ca.-1762),* catalogo della mostra a cura di M.M. Bares e M.R. Nobile, Palermo 2013, pp. 9-59.

39 Tra le numerose architetture che rientrano in questo filone ricordiamo: la piazza di Santa Maria Maggiore a Ispica (1748), esemplificata sul modello del progetto per Montecitorio; e alcuni esempi degli anni Sessanta del XVIII secolo come la chiesa di San Giuseppe ad Aci San Giuseppe, che ricalca, deformandole, la scalinata e la chiesa di Trinità dei Monti; la chiesa della Collegiata a Catania con un nicchione in stereotomia che ricorda le geometrie di quello della Maddalena.

RICORDO DI HELLMUT HAGER

Hellmut Hager nella sua abitazione a State College, 1992 ca. Fotografia K. Collins.

Hager e gli anni italiani

Elisabeth Kieven

Hellmut Hager si laureò nel 1959 all'Università di Bonn con una tesi sugli inizi della pala d'altare in Italia; una tesi che nel 1962 venne pubblicata dalla Bibliotheca Hertziana nella collana di studi romani («Römische Forschungen»)[1] e che ancora oggi è un classico su questo tema. Nel 1959 gli venne assegnata una borsa di studio post-dottorato dalla Bibliotheca Hertziana e con essa iniziò il suo ininterrotto legame con Roma e con il nostro istituto. Ancora in quello stesso anno, sotto la direzione di Graf Wolff Metternich, divenne assistente scientifico e mantenne questo incarico anche sotto Wolfgang Lotz fino al 1963. Le borse di studio della Deutsche Forschungsgemeinschaft (Associazione Tedesca per la Ricerca) e della Regione Federale della Renania Settentrionale – Vestfalia gli consentirono poi di rimanere a Roma fino al 1971.

I contatti con i colleghi americani, allacciati durante la sua permanenza alla Bibliotheca Hertziana, lo portarono nel 1971 all'assegnazione di una cattedra alla Pennsylvania State University, dove insegnò con successo ed entusiasmo fino al 2001 e ricoprì la carica di direttore del Dipartimento di Storia dell'arte dal 1972 al 1996. Ma ogni estate tornava a Roma per approfondire le sue ricerche nella Hertziana, nella Vaticana, nonché negli archivi e nelle biblioteche di Roma.

Nella Città Eterna Hellmut Hager rivolse, a partire dal 1960, i propri interessi all'architettura barocca romana. Dopo un primo saggio su Santa Maria dell'Orazione e Morte di Ferdinando Fuga (1962), Hager cominciò ad occuparsi dell'opera di Carlo Fontana e l'interesse per questo artista lo accompagnerà per tutta la vita. Oggi difficilmente si può immaginare quanto poco fosse studiato all'epoca questo grande architetto. Nel 1930 Coudenhove-Erthal aveva pubblicato una prima, piccola monografia. Hellmut Hager, considerando la lunga e varia carriera di Fontana, prese una saggia decisione: non cominciare una monografia, ma redigere nel corso di quasi cinquant'anni una lunga serie di articoli (quasi 50!), nei quali viene trattata di volta in volta un'opera di Fontana sulla base di approfondite ricerche d'archivio.

Il primo saggio di questo tipo fu uno studio di fondamentale importanza, pubblicato nel 1968 nella collana della Hertziana «Römisches Jahrbuch», sulle chiese gemelle a piazza del Popolo; l'ultimo, pubblicato nel 2011, è dedicato alla Biblioteca Casanatense. Accanto a contributi su singoli edifici, Hager ha affrontato anche il ruolo di Carlo Fontana come ingegnere, accademico e impresario, come influente maestro, come principe dell'Accademia di San Luca, come progettista di edifici al di fuori dell'Italia.

Ad accompagnare i singoli studi uscì nel 1977 il grande volume – da lui redatto assieme ad Allan Braham – sui disegni di Carlo Fontana e della sua bottega conservati nella collezione reale del Castello di Windsor, provenienti dalla proprietà del cardinale Alessandro Albani e acquistati nel 1761 a Roma per il re Giorgio III.

Le ricerche su Fontana condussero Hellmut Hager anche all'Accademia di San Luca, dove egli fu uno dei primi a poter vedere la grande collezione dei disegni di architettura, che venne fotografata per lui dalla Fototeca della Hertziana nel 1965 e pubblicata solo nel 1974 da Paolo Marconi, Angela Cipriani ed Enrico Valeriani; negli anni 1981-1982 Hager dedicò ai disegni dei Concorsi Clementini della prima metà del Settecento una mostra alla Penn State University e al Cooper-Hewitt-Museum di New York: *Architectural Fantasy and Reality*[2], che testimoniò anche la lunga influenza di Carlo Fontana nell'evoluzione dell'insegnamento dell'architettura nell'Accademia romana. I suoi studi nell'archivio della Fabbrica di San Pietro portarono, con l'aiuto dell'archivista don Cipriano Cipriani, alla scoperta dei modelli ancora esistenti della ex-collezione dei modelli architettonici allestita sotto Clemente XI (1700-1721) nel Belvedere Vaticano, della quale egli poté ricostruire nel 1970 la nascita e la consistenza. Con perseveranza e pazienza Hellmut Hager ha in fondo messo assieme una monografia di Fontana. Se si pubblicassero tutti i suoi saggi in un volume – e questo sarebbe veramente molto importante – si otterrebbe una vastissima panoramica della vita e delle opere di Carlo Fontana.

Hellmut Hager è sempre stato disponibile soprattutto per i giovani e ha sempre dato buoni consigli. È stato sempre pronto ad aiutare, a incoraggiare, a sostenere e a dare indicazioni sulle fonti e sui disegni. Oggi lo avremmo voluto volentieri qui tra noi. E quindi, nonostante la sua scomparsa nel 2015, possiamo ancora beneficiare di tutte le sue fondamentali ricerche sull'architettura barocca romana, che sono tuttora e lo saranno anche in futuro indispensabili e di fondamentale importanza per tutti i nostri studi.

Note

1 H. Hager, *Die Anfänge des italienischen Altarbildes. Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte des toskanischen Hochaltarretabels*, «Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana», 17, München 1962.

2 *Architectural Fantasy and Reality: Drawings from the Accademia Nazionale di San Luca in Rome, Concorsi Clementini 1700-1750*, catalogo della mostra (University Park 1981-1982; New York 1982), a cura di H. Hager e S. Scott Munshower, University Park 1981.

Hager e gli anni americani

Giuseppe Bonaccorso

Ogni anno, alla fine di maggio, numerosi studiosi del barocco e assidui frequentatori della Bibliotheca Hertziana sbirciavano con curiosità nella sala del Disegno di Palazzo Zuccari, fissando lo sguardo verso una scrivania ancora vuota. Era l'inizio della periodica attesa estiva per l'arrivo di Hellmut Hager a Roma. Solitamente Hellmut giungeva ai primi di giugno e, dopo un breve riposo casalingo per smaltire il *jet-lag*, prendeva rapidamente possesso del suo scrittoio e della relativa piccola scaffalatura subito ricolma di libri dedicati a Carlo Fontana.

Iniziava quindi un periodo, lungo almeno quattro mesi, nel corso del quale si avviava un intenso scambio culturale tra lo studioso tedesco e i frequentatori della biblioteca sui grandi temi del barocco romano e dei suoi protagonisti. Il soggiorno di Hager era all'insegna dell'amicizia e della cordialità, tanto che i suoi incontri si svolgevano sempre nei caffè di Campo Marzio e nella sua casa ai Monti, con sua moglie Maria nelle vesti di una vera e propria regista delle numerose cene estive. Questo iter, cadenzato e strutturato nel tempo, terminava inesorabilmente agli inizi di settembre, quando si innescava un meccanismo analogo, ma contrario, al suo arrivo in città. Per la biblioteca si percepivano allora i vari commenti dei giovani studiosi (prevalentemente romani e tedeschi) che si chiedevano se Hellmut fosse già partito o se, viceversa, fosse ancora in Hertziana. La presenza dei suoi libri e dei suoi appunti sulla scrivania era la chiave per comprendere la sua presenza o assenza da Roma. Di lì a poco, come ogni anno, Hager ripartiva per State College, la cittadina americana che ospita le strutture della Pennsylvania State University. L'immagine della scrivania, di nuovo vuota, era il suo arrivederci: avremmo rivisto Hager il prossimo anno.

In realtà, in quegli otto mesi, noi "colleghi" europei sapevamo solo parzialmente quello che lui facesse negli Stati Uniti. Certo era noto il ruolo di Hager come direttore del locale Dipartimento di Storia dell'Arte, come del resto si conosceva che la stessa istituzione avesse ospitato Eugenio Battisti (1924-1989), mai dimenticato storico e innovativo critico del Rinascimento italiano, ma non molto di più. Quindi, relativamente poco rispetto ai suoi soggiorni romani o ai suoi precedenti tedeschi. In queste poche righe cercheremo di fare chiarezza sui suoi anni americani[1].

La nostra ricostruzione prende le mosse, come consuetudine, ancora dalla Bibliotheca Hertziana, dove Hellmut aveva iniziato a costruire la sua professione di storico dell'architettura nel 1959, quando gli venne assegnata una borsa di studio post-dottorato. Contemporaneamente divenne l'assistente scientifico dell'Istituto, un ruolo che avrebbe ricoperto sino al 1963, lavorando in diretto contatto prima con Franz Graf Wolff Metternich e poi con Wolfgang Lotz, in sequenza direttori dell'istituzione tedesca a Roma. Durante gli anni trascorsi in Hertziana Hager ebbe modo di poter allacciare fruttuosi contatti con diversi colleghi americani, quali Irving Lavin, Henry Millon, Craig Hugh Smith, Jack Wassermann, e in particolare con Robert Engass ed Eugenio Battisti che già insegnavano alla Penn State e ne agevolarono nel 1971 l'assegnazione di una cattedra negli Stati Uniti. Maria Hager mi ha raccontato che anche una referenza di Rudolph Wittkower fu decisiva per il suo trasferimento alla Penn State. Wittkower era rimasto impressionato dall'esaustivo saggio di Hager sulle chiese gemelle di piazza del Popolo, studio esemplare per i suoi diversi aspetti politici, mecenatistici, artistici e architettonici, e ne raccomandò la chiamata a State College, anche in considerazione del fatto che altre università americane avevano sondato la disponibilità di Hellmut a trasferirsi negli Stati Uniti[2]. In realtà il suo spostamento negli States iniziò a delinearsi già dal 1966, quando Hager fu invitato a tenere un corso semestrale alla Penn State nell'ambito di un programma di scambio di docenti tra Europa e USA che vedeva coinvolti anche Anthony Blunt, Martin Weinberger e Moshe Barasch. Al suo arrivo, nel 1968, Hager esordì come *Visiting Professor* tenendo un corso sull'architettura barocca romana e contemporaneamente organizzando un seminario su Carlo Fontana. Era il prologo della sua chiamata al College of Arts and Architecture di Penn State, avvenuta nel gennaio del 1971. La sua nomina a professore fu impreziosita, solo un anno più tardi, dalla direzione del Dipartimento di Storia dell'Arte (Department of Art History), posizione confermata per quasi 25 anni (sino al 1996) a testimonianza delle sue grandi capacità dirigenziali e organizzative nonché scientifiche e umane.

La prima decade di lavoro di Hager negli Stati Uniti fu quindi indirizzata verso un consolidamento degli studi sul barocco, di fatto rafforzando una tendenza alla ricerca sul Seicento che, nel suo dipartimento, lo affiancava alle indagini sulla pittura barocca di Robert Enngass (e sull'opera del Baciccia in particolare) e a quelli sulle arti figurative di Jeanne Chenault Porter. Ad accompagnare la sua linea didattica e di ricerca vi era il grande impegno profuso da Hager per terminare nel 1977 il lavoro – da lui condotto assieme ad Allan Braham – sui disegni di Carlo Fontana conservati nella collezione reale del Castello di Windsor[3]. Negli stessi anni Hellmut aveva pure portato a termine le analisi e le relative pubblicazioni intorno ai modelli architettonici settecenteschi da lui rinvenuti in un locale sopra gli spazi ottagoni della Basilica di San Pietro. Era il 1967 e per diversi anni, assieme

all'archivista della Reverenda Fabbrica di San Pietro, don Cipriano Cipriani, Hager si rese protagonista di studi e di parallele manifestazioni atte a valorizzare questo patrimonio progettuale per tanti anni sepolto in un dimenticatoio. Questi studi sui modelli architettonici (raffiguranti i progetti per la Sagrestia Vaticana e per la facciata del Laterano) vengono dapprima riassunti in un libro dedicato al progetto di Juvarra per la Sagrestia e in un articolo molto esteso per la rivista «Commentari»[4], mentre successivamente divengono il campo d'indagine per allievi e giovani ricercatori americani, seguiti in parte dallo stesso Hager: si pensi alle dissertazioni di dottorato di Cathie Cook Kelly e di John Pinto. Parte di questo lavoro confluirà anche nel catalogo della mostra *In Urbe Architectus*, che si tenne nel 1991 a Roma presso Castel Sant'Angelo e il cui catalogo fu curato da Bruno Contardi e Giovanna Curcio[5].

Ma l'operazione culturale nella quale maggiormente furono coinvolti colleghi, collaboratori e studenti della Penn State furono gli studi sui disegni di architettura conservati presso l'Accademia Nazionale di San Luca di Roma. I disegni, che rappresentavano i temi dei concorsi a cui partecipavano i giovani studenti dell'Accademia tra il XVII e il XVIII secolo, erano stati in precedenza indagati marginalmente e solo a partire dagli anni Sessanta del Novecento: prima la Bibliotheca Hertziana, poi la stessa Accademia, avevano iniziato un percorso di catalogazione e di riproduzione dei disegni che portò simultaneamente sia alla promozione di una vasta campagna fotografica da parte della Fototeca Hertziana, sia alla stesura di un catalogo di tutti i disegni di Architettura conservati nell'archivio pubblicato dall'Accademia nel 1974 con la cura di Paolo Marconi, Angela Cipriani ed Enrico Valeriani[6]. Proprio da quell'anno, attraverso dei seguitissimi seminari, Hager coinvolse i suoi studenti americani nello studio di quei disegni accademici, le cui riproduzioni fotografiche provenienti dalla Fototeca Hertziana potettero essere studiate alla Penn State e anche conservate nella locale diateca. I risultati di queste ricerche sui disegni dei Concorsi Clementini della prima metà del Settecento confluirono nel catalogo che accompagnava le due mostre realizzate tra il 1981 e il 1982 al Museum of Art del campus della Pennsylvania State University e successivamente al Cooper-Hewitt-Museum of Design di New York e intitolate *Architectural Fantasy and Reality*[7]. La serie di saggi che corredavano il catalogo metteva in evidenza come le competizioni e i soggetti legati alle prove studentesche accademiche erano strettamente connesse alla formazione dei maggiori architetti del Settecento europeo, per le scelte tipologiche, distributive e spaziali. Tali esercitazioni accademiche, ovviamente, testimoniarono il forte ascendente di Carlo Fontana e del suo atelier sullo sviluppo dell'insegnamento dell'architettura nell'Accademia di San Luca alla fine del Seicento.

Per queste operazioni editoriali Hager si avvalse di numerosi collaboratori provenienti dalle fila della Penn State, spingendo buona parte del dipartimento a lavorare sulle tematiche del disegno architettonico del barocco romano. In questa fase la collaborazione con Susan Scott fu decisiva nell'approntare una serie di pubblicazioni periodiche, che divennero molto famose e consultate sia in Italia sia in Europa. Denominate «Papers in Art History from The Pennsylvania State University», esse costituirono una collana che uscì con regolarità e che conteneva novità archivistiche e nuovi approcci alla critica d'arte. I *Papers* furono una vera fucina per tanti studiosi che poi consolideranno il loro contributo critico e didattico anche al di fuori del College of Arts and Architecture di State College. Oltre alla già citata Susan Scott, si pensi anche alle curatele di Barbara Wisch e di tanti altri ancora[8].

Tornando ai seminari introdotti da Hager, questi furono accompagnati da una serie di conferenze che portarono al dipartimento numerosi studiosi dell'architettura barocca, in quegli anni ancora all'inizio della loro carriera. Personalità come Joseph Connors, Tod Marder, John Pinto e John Varriano passarono per State College e i loro interventi si possono rileggere tuttora nel primo volume della serie dei *Papers* pubblicato nel 1984 (*Projects and Monuments in the Period of the Roman Baroque*), curato ancora da Hager e dalla Scott, nel quale si espongono i primi risultati di quelle innovative ricerche sul barocco romano ed europeo. Tali pubblicazioni facevano quindi parte di un programma scientifico-didattico che tendeva a coinvolgere i giovani ricercatori americani non soltanto sull'aspetto della ricerca bibliografica e archivistica, ma anche nelle realizzazioni di eventi culturali ed editoriali che faranno conoscere le varie scuole di pensiero del dipartimento anche oltreoceano. Tali iniziative probabilmente contribuirono ai diversi riconoscimenti che Hager ottenne dalla propria università a partire dalla metà degli anni Settanta. Tra gli altri, si ricorda il titolo di *Fellow* dell'Istitute for the Arts and Umanistic Studies nel 1978, la nomina di *Distinguished Professor* nel 1990 e, successivamente, la qualifica di "Professore Emerito", con la quale ha terminato di insegnare nel 2001. Per i suoi meriti didattici e scientifici ha ricevuto dall'Ateneo il riconoscimento di *Evan Pugh Professor*.

Leggendo questa ricostruzione del periodo americano, si potrebbe pensare che Hager fosse stato anche nella didattica una figura carismatica con un metodo moderno e innovativo. In realtà non è proprio così. Hellmut alimentava il suo carisma con un approccio verso gli studenti e l'istituzione universitaria per certi versi contrario. Egli infatti aveva la fama di essere un docente molto tradizionale, puntuale, efficace, autoritario e metodico. Hager teneva l'equilibrio, sempre. Nei consigli di dipartimento riusciva nel difficile compito di equilibrare gli opposti. E con grande sensibilità riusciva a tenere dritto il timone della facoltà, nonostante in quegli anni vi fossero molte tensioni interne e diversi indirizzi di ricerca. Con diplomazia Hellmut riusciva anche a mantenere l'autonomia culturale del dipartimento, che era periodicamente minacciato di dividersi per seguire le due anime del College, costituito da una parte dai corsi di *Visual Arts* (una specie di Accademia di Belle Arti) e dall'altro da quelli di *Arts and Architecture*. In tale compito, identificabile nell'unire e regolamentare anche una didattica omnicomprensiva di aspetti culturali diversi, è stato fondamentale pure l'apporto di Craig Zabel (attuale direttore del dipartimento), che Hager definiva un suo allievo e con il quale, come pure con Battisti ed Engass, lo univa un solido rapporto di amicizia.

Susan Scott, silhouette di Hellmut Hager, 1992 ca.

Medaglia con ritratto di Carlo Fontana, 1681.

Hellmut solitamente teneva due corsi: uno di pittura sacra con un indirizzo tardo medievale (e con una particolare attenzione per l'architettura dipinta) e l'altro sull'arte e sull'architettura barocca. Le sue lezioni, lette con il suo inconfondibile accento tedesco, coinvolgevano molto gli studenti per la sequenza chiara delle immagini delle architetture e dei suo artefici. Veniva approfondito anche l'uso del disegno, nonché la committenza e la politica papale. La curiosità e la costruzione visiva di una Roma analoga a tante miglia di distanza dall'Italia incentivava poi la conseguente visita di studio a Roma da parte di tanti suoi allievi statunitensi, che potevano approfittare anche dell'ospitalità dell'Accademia Americana.

Dei suoi studenti, numerosi e appassionati, un numero consistente ha proseguito gli studi storico-artistici e si è imposto successivamente come docente, architetto o critico d'arte. Tra i tanti, segnaliamo almeno: Christine Challingsworth, William Eisler, Pam Hunzik, Gil R. Smith, Julia Triolo e Craig Zabel.

Non si è poi sufficientemente ricordata l'importanza dei suoi assistenti, che negli anni hanno affiancato Hager sia nella didattica sia nelle ricerche. Tra i suoi più stretti collaboratori si ricorda almeno Susan Scott Munshower (docente in Storia dell'Arte al McDaniel College, Westminster, Maryland), Gillian Greenhill Hannnum (ora docente in Storia dell'Arte al Manhattanville College, Purchase, New York) e Gerald Hess (docente in Storia dell'Arte nell'Università del Michigan), che affiancarono e stimolarono Hager a esportare in Europa le ricerche che si tenevano a Penn State attraverso la rivista dipartimentale (i già citati *Papers*) con dei numeri monografici molto diffusi e ricercati. Nella realizzazione di molti convegni e congressi, questo grande lavoro di squadra era assolutamente necessario per la riuscita di manifestazioni che puntavano ad avere un'eco anche oltreoceano. In questi compiti organizzativi e di promozione culturale il lavoro della Scott, come pure della Hannum e della Wisch, fu fondamentale. Forse non è un caso che la concentrazione di tutte queste persone negli anni Ottanta del Novecento a Penn State ha fatto sì che il locale Dipartimento di Storia dell'arte divenisse uno dei maggiori centri di studio sul barocco romano, pur trovandosi a una distanza ragguardevole da Roma. Si ricordi come lo stesso dipartimento si pubblicizzasse proprio come un "Center for Renaissance and Baroque Studies". Del resto, allora il campus di Penn State era costituito da docenti che avevano sposato il progetto di vivere in un luogo per certi versi bucolico e lontanissimo dal fragore della vita metropolitana. Erano un gruppo di studiosi perfezionisti, nelle loro ricerche come nei loro scritti, con degli orari e delle consuetudini collaudate e periodiche. Hager era circondato anche qui dalla bellezza che tanto amava, espressa dal paesaggio naturale, dai numerosi dipinti della sua personale collezione[9], e anche dalle presenze femminili di cui si circondava nei corsi, nelle riunioni di lavoro e nelle cene che si tenevano nella sua graziosa dimora di State College. Sua moglie Maria, il suo dipartimento e l'efficienza dei suoi collaboratori offrivano ad Hager una vita talmente regolata e organizzata che gli permetteva di potersi concentrare sulle sue ricerche, riuscendo a tenere un perfetto equilibrio e distacco critico per scrivere le pagine più pervasive e affascinanti su Carlo Fontana e sul tardo barocco italiano. Hellmut, come il suo Carlo a Roma, era stato capace di organizzare nell'University Park di Penn State un granitico *team work* con la forza del suo carisma e della sua grande umanità[10].

Note

1 La ricostruzione si è resa possibile grazie a numerose testimonianze di colleghi, ex-studenti e amici. In particolare, per le prolungate chiacchierate, qui si vuole ringraziare almeno Maria Hager, Elisabeth Kieven, Christoph Luitpold Frommel, Julia Catherine Triolo, Craig Zabel e Barbara Wisch. A Susan Scott e Gillian Greenhill Hannnum sono particolarmente grato per un fitto scambio di mail e per l'invio di alcune significative fotografie.

2 Per la ricostruzione del periodo americano di Hager è fondamentale: H.A. Millon-S. Scott Munshower, *Celebrating Hellmut Hager*, in *An Architectural Progress in the Renaissance and Baroque: Sojourns In and Out of Italy. Essays in Architectural History Presented to Hellmut Hager on his Sixty-sixth Birthday*, a cura di H. Millon e S. Scott Munshower, «Papers in Art History from The Pennsylvania State University», 8, University Park 1992, I, pp. viii-xi. Il volume fu pubblicato in onore di Hager, in occasione del suo sessantaseiesimo compleanno, e fu curato dalla sua assistente Susan Scott e da Henry Millon, allora direttore del Center for Advanced Study in the Visual Arts, nella National Gallery of Art a Washington. Per quanto non diversamente giustificato, si fa riferimento costante a questa sopracitata introduzione, come pure al ricordo di S. Scott, *Remembering Hellmut Hager*, «Penn State College of Arts & Architecture Magazine», 2016, pp. 14-15.

3 A. Braham-H. Hager, *Carlo Fontana. The Drawings at Windsor Castle*, London 1977.

4 H. Hager, *Filippo Juvarra e il concorso di modelli del 1715 bandito da Clemente XI per la nuova sacrestia di S. Pietro*, Roma 1970; Id., *Il modello di Ludovico Rusconi Sassi del concorso per la facciata di San Giovanni in Laterano (1732) ed i progetti a convessità centrale durante la prima metà del Settecento in Roma*, «Commentari», 22, 1971, pp. 36-67.

5 *In Urbe Architectus. Modelli, disegni, misure; la professione dell'architetto, Roma 1680-1750*, catalogo della mostra (Roma, 1991-1992), a cura di B. Contardi e G. Curcio, Roma 1991.

6 P. Marconi-A. Cipriani-E. Valeriani, *I disegni di architettura dell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca*, I-II, Roma 1974.

7 *Architectural Fantasy and Reality: Drawings from the Accademia Nazionale di San Luca in Rome, Concorsi Clementini 1700-1750*, catalogo della mostra (University Park 1981-1982; New York 1982), a cura di H. Hager e S. Scott Munshower, University Park 1981.

8 L'elenco dei vari numeri dei «Papers in Art History from The Pennsylvania State University», sono sorprendenti per qualità e regolarità di uscita. Di seguito si elencano titoli e curatori: *Projects and Monuments in the Period of The Roman Baroque*, a cura di H. Hager e S. Scott Munshower, 1, 1984; *Light on the Eternal City. Observations and Discoveries in the art and Architecture*, a cura di H. Hager e S. Scott Munshower, 2, 1987; *The Age of Rembrandt: Studies in Seventeenth-Century Dutch painting*, a cura di R.E. Fleischer e S. Scott Munshower, 3, 1988; *Paris: Centre of Artistic Enlightenment*, a cura di G.L. Mauner, 4, 1988; *American Public Architecture: European Roots and Native Expressions*, a cura di C. Zabel e S. Scott Munshower, 5, 1989; *Triumphal Celebrations and the Rituals of Statecraft*, a cura di B. Wisch e S. Scott Munshower, 6, I, 1990; *Theatrical Spectacle and Spectacular Theatre*, a cura di B. Wisch e S. Scott Munshower, 6, II, 1990; *Parthenope's Splendor: Art of the Golden Age in Naples*, a cura di J. Chenault Porter e S. Scott Munshower, 7, 1993; *An Architectural Progress in the Renaissance and Baroque: Sojourns In and Out of Italy. Essays in Architectural History Presented to Hellmut Hager on his Sixty-sixth Birthday,* a cura di H. Millon e S. Scott Munshower, 2, 1992, 2 voll.; *The Art of Interpreting*, a cura di S. Scott, 9, 1995; *Rembrandt, Rubens and the Art of their Time: Recent Perspectives*, a cura di R.E. Fleischer e S. Scott, 11, 1997; *Art and the Native American: Perceptions, Reality, and Influence*, a cura di M.L. Krumrine e S. Scott, 10, 2001.

9 La collezione romana dei dipinti e stampe barocche di Hellmut Hager e Maria Antonietta Sportelli Hager (collezione Hager-Sportelli) è stata di recente donata al Palazzo Sforza Cesarini di Genzano e la sua ricollocazione è stata curata da Adriano Amendola. La collezione americana è ancora nella residenza privata degli Hager nel campus di Penn State.

10 Chi scrive infine vuole ringraziare in modo speciale Maria Hager per averlo accolto per diversi giorni a State College con affetto e familiarità, come pure Craig Zabel che lo ha introdotto nel Department of Art History del College of Arts and Architecture mostrandogli gli ambienti frequentati da Hager, nonché i suoi colleghi e le ricerche in corso nel dipartimento. In particolare poi si ringrazia Carolyn Lucarelli, Denise Costanzo nonché, per la bella mail, Inga Miller, direttrice della Diateca del Dipartimento di Storia dell'Arte.

Carlo Fontana. *Principe* of the Accademia
Giuseppe Bonaccorso, Francesco Moschini

During his time, Carlo Fontana was regarded as the architect of reference in the Roman and international art scene. The collection of the diplomas that he received from the leading European rulers was clear evidence of this. Now these titles are still bound in a volume kept in the archives of the Accademia. Fontana counted on the help of many collaborators, who worked in his atelier according to a "business" logic, in order to execute a very large number of professional commissions, but, in the opinion of some critics, the division of tasks and the normalization of drawing caused a gradual separation from the creative freedom of the Baroque derived from Bernini or Borromini. However, it is necessary to note that the resulting design seriality favoured the realization of high quality urban projects. Fontana tried to codify a formula aiming at creating a widespread elegance, which was taken as a model for the construction of the new European capital cities during the eighteenth century. On the basis of these assumptions, the judgment on Fontana's design and graphic work has always been a ground of critical clash. This conflict of opinions is rediscussed in the following contributions contained in this volume. Thus the reader will be able to form a personal opinion about the contrasting positions of the various speakers on the centrality of the figure of Carlo Fontana in the history of the European Baroque architecture. The book testifies to the heated and stimulating debate that developed during the conference organized on the occasion of the three-hundredth anniversary of his death at the seat of the Accademia di San Luca in Rome from 22 to 24 October 2014. This volume, whose title repeats that of the conference (*Carlo Fontana 1638-1714 Celebrato architetto*), contains the most recent researches on Fontana's work, which unfolded with skill in different fields of the profession: from civil, religious and military architecture to urban and territorial infrastructures. Therefore the publication is divided into twelve parts. After the first, dedicated to the synthesis of Fontana's work, the rest of the book analyses issues relating to the biography, scenography, his works in Rome and outside Rome, his travels, the dissemination of his works through printing, technical and hydraulic knowledge, precepts and relationship with his numerous pupils. The book also takes account of the property and family affairs of the whole Fontana clan and tries to update the complex and intricate family genealogy. Obviously, the Ticinese origin of the architect pervades some of the essays and continually resurfaces. It is clear from the reading of the contributions that Fontana played a fundamental role in the diffusion of new building types suitable for a rapidly changing society. Fontana was also the forerunner of a new approach to history and restoration. The proceedings of the conference are dedicated to Hellmut Hager, recently died and the most important scholar of the Ticinese architect's work.

CARLO FONTANA BETWEEN CELEBRATION AND CENSURE

Fontana *versus* Borromini. A hinge in the Baroque culture
Paolo Portoghesi

Carlo Fontana is considered a pupil of Gian Lorenzo Bernini and in the first phase of his career he tried to blend the styles of the three great Roman Baroque masters: Bernini, Borromini and Cortona. Later, however, Fontana was the first to overshadow Borromini's work. Unlike the three big Baroque names, Fontana faced an unfavourable economic situation, which led him to fight hard to assert his constructive purposes. It is documented that Fontana, ambitious and rather unpleasant, dominated the scene of Roman architecture for at least thirty years. This remarkable "media exposure", as we would say today, led many young architects to want to associate their name with Fontana school, although they did not spend a lasting and really central period of their training. Indeed, this enthusiasm, now perceived to explain the influence of Fontana on his pupils for the spread of the Roman Baroque in Europe, should be in part reduced at least in the field of architectural language, whereas it must be rightly emphasised for utilitarian nature and typological research, which distinguished him. A separate discourse should be devoted to simplification, which is not to be condemned; simplification is sometimes, indeed often, also a Baroque quality.

Carlo Fontana and Bernini
Marcello Fagiolo

The paper analyses some of Carlo Fontana's projects that explain his direct relationship with Bernini. Arsenal of Civitavecchia. The "triptych" and "full on axis" design defines a scenographic setting, which prefigures the Bibienas' «veduta per angolo». The projects for the Colosseum. The relationship between Bernini's "minimal" project (1675) and Carlo's design process for a shrine to Martyrs (published in 1725). «Piazza di Corte» in Ariccia. In 1662 a synergy begins to develop between the spatial and urban visions of Bernini, who carefully determines the location of the church in relation to the palace, and those of Fontana, who directs the renovation of the palace and designs the garden and the stables in relation to the oblique and dynamic views between Porta Napoletana and the town. Saint Peter's Baptismal Font. The relationship with Bernini's great bronze works and the theme of the "boat fountains" and liturgical incense boats. The obsequies of Pedro II of Portugal. The adoption of Bernini's themes and the re-configuration of the church of the Portuguese based on lightness, suspension and transparency.

The modernity of Carlo Fontana's studio: precepts, training and profession
Giuseppe Bonaccorso

Carlo Fontana has recently been regarded as a forerunner of the integral architect because of his many-sided and wide-ranging project activity and the entrepreneurial dimension of his atelier. Fontana, a pupil of Bernini and protagonist of Roman and continental architecture between the end of the seventeenth and the beginning of the eighteenth centuries, is now considered one of the initiators of the architecture atelier in the modern sense: a laboratory where young people and collaborators learned architecture by working alongside the master; up to eight pupils could work at the same time, specializing in different fields of the profession (measurer, hydraulic expert, draughtsman, researcher on ancient texts, building yard expert, cartographer, etc.). The projects that came out of his atelier were distinguished by an attention to rationality and typological renewal in a period still characterized by Baroque language. Fontana taught and played a central role in the Accademia di San Luca, where his entourage directed the courses and results of the final tests for a long time. He was a great motivator and imagined a new training of students, which combined aptitude for architecture with literary, scientific, musical and antiquarian knowledge.

On the draughtsmanship of Carlo Fontana
Elisabeth Kieven

Carlo Fontana documented his long and prolific career in twenty-six volumes of drawings of his projects; most of them are now in the Royal Collection at Windsor Castle and in various museums. Fontana was ambitious and signed many of his drawings. Only few sketches survived; most are finished drawings, and many are from his collaborators. He systemized the architectural heritage of the masters of the Roman High Baroque into a repertoire suitable for teaching at the Accademia di San Luca and established a distinct architectural draughtsmanship, used in his studio and then passed on by the Roman academy for over a century. Fontana reduced the highly individual draughtsmanship of Bernini, Borromini and Rainaldi into an elegant orthogonal representation of architectural projects drawn with extremely thin lines in pen and light grey wash. He was also a brilliant draughtsman of vedute and used the scenographic effects of this kind of representation with its figurative and narrative elements for prints and the rendering of presentation drawings. His combination of the elements of the finished and presentation drawing established a genuine representation of project, which became the hallmark of the Roman architectural drawing in the eighteenth century.

FAMILY GENEALOGY AND ARCHITECTURAL BEGINNINGS

About the Fontanas: biographical considerations and interpretive hypotheses
Stefania Bianchi, Antonio Trapletti

The Fontanas in the Mendrisiotto area, the southernmost part of Italian speaking Switzerland, were from different roots and families carrying this name. They covered different occupations, also in the migration network, and held leading roles in important building sites in Europe, especially in Italy. However, the biographical facts about Carlo Fontana must also be seen in a much wider and more articulate context of the migration strategies of these «Magistri dei Laghi» (the Masters from the Lakes), respecting family facts (and feuds), the workshop rules held at home as well as abroad in the cities where they were hosted, and the regions from which they originated, as to give them a feeling of belonging. This contribution aims to elucidate evidence and to enhance the value of their reasons to leave their hometown, Rancate, and to consolidate the presence of their fellow countrymen in the Roman building sites, which also consented their affirmation as architects in the City of the Pope, attracting in turn new workers and new minds ready to diversify their field and competences.

Fontana and the Odescalchis
Andrea Spiriti

The privileged relationship between the Lombard lakes artist Carlo Fontana and Innocent XI Odescalchi includes different works for the Pope himself, his family and his entourage. In 1676 Fontana projected Villa Odescalchi in Grumello; at the same time, he created the design of the church of Santa Maria dei Martiri inside the Colosseum (never erected). In 1677 he gave drawings for Villa Belpoggio in Frascati (later destroyed) for the papal treasurer, Ercole Visconti. Between 1678 and 1681 he cooperated to Biffi's project for the dome of Como Cathedral (1680) and for the Sanctuary of Loyola (1681). The facade of the Church of San Marcello al Corso was erected between 1682 and 1684. In 1683 the dispute with the Jesuits over the Neapolitan college took place. In 1685 the chapel of Collegio Clementino was built. In 1686 Tommaso Odescalchi was the patron of the first unit of Ospizio di San Michele. In 1686 Fontana designed his personal project for the dome of Como Cathedral and was involved in the similar one of Bergamo Cathedral. The methodical analysis of all these works is the topic of the paper.

The collaboration between Carlo Fontana and Carlo Rainaldi's atelier in the context of the works for the twin churches in Piazza del Popolo
Dimitri Ticconi

The contribution focuses on the twin churches of Santa Maria di Montesanto and Santa Maria dei Miracoli and the architects involved between 1661 and 1678: Carlo Rainaldi, Gian Lorenzo Bernini and Carlo Fontana. According to Wittkower (1937) and Hager (1967-1968), Fontana had direct merit in the conception of the two churches since the first project by Rainaldi (November 1661) and influenced the style of the older architect in the decade 1660-1670 by bringing it close to Bernini's "classicism", as in the final project for the facade of Sant'Andrea della Valle. The author discusses the arguments of Wittkower and Hager through the studies by Golzio (1941-1943) and Fasolo (1951-1961) and the analysis of some works designed by Fontana in the decade 1670-1680 – very close to the style of Rainaldi and his assistants and collaborators – and asserts that the Ticinese architect cannot be regarded as a "designer" of the twin churches like Rainaldi and many of his works of that period were designed in the style of Rainaldi. Fontana might indeed have collaborated with assistants, collaborators and followers of Rainaldi, such as Giuseppe Brusati Arcucci, Marcantonio Pioselli and Tommaso Mattei, known at the time of completion of the twin churches.

Carlo Fontana and the rationalization of the Baroque impulse. The beginning of his career for the Chigis and other works in the Castelli Romani
Simona Zani

An in-depth philological study aimed at clarifying the contribution of Carlo Fontana to the seventeenth-century architecture cannot ignore his works out of Rome. After the engagement of Fontana in the completion of works on Palazzo Chigi-Odescalchi in Piazza Santi Apostoli, previously designed by Bernini, Cardinal Flavio Chigi found so much correspondence between his needs and the young architect that he preferred the pupil to the master for the design of small and large works, such as the restoration of his palace in Ariccia. The absence of creative accentuations probably by Bernini explains the final adhesion to the rhythms of pre-existing Palazzo Savelli; the end result is an expression of integration and shows a taste for restoration and respect for the sixteenth-century heritage, which are characteristic of Fontana.The search for tune with the pre-existence involves the interior and the exterior in Lanuvio, rationalizing the general concept of the plan by subordinating it to fusion. Instead, Lanuvio's fountain derives from his peculiar tendency to extinguish the Baroque impulse, which here results in a placated and reasoned reinterpretation of the rocks of Bernini's fountain in Piazza Navona.

THEATRE AND SCENOGRAPHIES

Gian Lorenzo Bernini, Carlo Fontana, Romano Carapecchia: three artists in the Roman theatre of the second half of the seventeenth century
Elena Tamburini

The extraordinary importance of Gian Lorenzo Bernini as an artist has systematically overshadowed his fame as a theatre architect, although it is documented that he constantly dealt with this matter. His ideas on theatre architecture were only partially taken up by his pupil Carlo Fontana, who somehow transmitted them to his lesser known "assistant", Romano Fortunato Carapecchia. Therefore, there is at least one common element to the three artists, which is much more important if we think of the very different attitudes of the most famous "Lombard" theatre architects such us the Vigaranis and later the Bibienas: the simplicity of the form of the audience space, without articulation or overhang. However, the question of the fruition and needs of the public is more important than this and all other considerations.

Scenography and Ephemeral in the legacy of Carlo Fontana: the patronage of Cardinal Carlo Colonna
Alessandro Spila

In the early eighteenth century, the theatre was rediscovered in Rome thanks to the patronage of the Venetian Pietro Ottoboni and Cardinal Carlo Colonna, another philanthropist cited in the chronicles of the time and one of the most important clients of the Fontanas, especially for the completion of the family's great Gallery and the facade of Frascati Cathedral. He also took a decisive role in the reconstruction of the church of Santi Apostoli, in which Juvarra himself was involved. The still unexplored Colonna Archive in the Vatican Library retains the entire bookkeeping of the Cardinal. This unpublished documentation represents the most complete source on such a great personality in the Roman framework and cultural setting between the seventeenth and eighteenth centuries. There were Carlo and Francesco Fontana, Matteo Sassi, Ludovico Rusconi Sassi, Alessandro Specchi, and Nicola Michetti among his protégés. The experimentation in stage design will be crucial for the development of the "open structures" language, which will find its highest expression in Piedmont thanks to Juvarra. The same Michetti will use stage repertoires in spectacular architectures, especially in his masterpiece: the Coffee House of Palazzo Colonna.

Carlo Fontana, stage designer
Dominique Lauvernier

We examine Fontana's drawings of projects for theatres, preserved in collections, by his own hand or from students. He not only reveals his qualities of an architect, but of a stage designer as well, and gives detailed information about the stage layout. The floor plan with captions for the theatre of Tordinona from the Swedish collections gives us a key for a better knowledge of the badly documented great Baroque machinery used in the second half of the seventeenth century and, associated with other drawings, allows us to better understand the floor plans of the stage in the Salle des Machines designed by Gaspare Vigarani for Cavalli's *Ercole amante* and Carlo Vigarani for Moliere's *Psyché*. This drawing informs of the parting of the stage in several areas: *scene obblique-rette*, and *tragico-satirico*. Fontana demonstrates his concern for shaping a stage allowing the best visual effect to the spectators. We analyse Fontana's projects with the help of the first 3D restitutions, comparing them with other sources, and concluding on the importance of Carlo Fontana's legacy for our understanding of the Baroque stage machinery.

THE AMBITION OF THE ARCHITECT: PROJECTS AND ARCHITECTURES TO LEAVE A MARK

«La Maestria di eccellenti artefici». Marginal notes of a survey of the Cybo Chapel by Carlo Fontana
Fabio Colonnese

Between 1682 and 1687 Carlo Fontana designed and realized the sumptuous chapel in Santa Maria del Popolo for the Cybo family. Drawings and descriptions testify to the critical success of the pseudo-Greek cross chapel, which is entirely marble-coated and covered by a double-shelled dome. Hager's historical reconstruction of the design and construction phases (1974) fuelled further research in the field of perceptual outcomes pursued by Carlo Fontana, in relation to the contemporary applications of solid perspectives and theatrical effects to sacred architecture. The realization of a survey of both the interior and the exterior, as well as the contextualized redrawing of documents to be associated with the design process of the Cybo Chapel, allows to critically read the iconographic documents, to inquire into Hager's intuitions, to establish some design aspects, and to assess the role in the process of theorizing and release that Fontana's study played in Rome in the following decades.

Carlo Fontana garden architect in the Chigi villas and at Villa Colonna on the Quirinal: preliminary study
Carla Benocci

Carlo Fontana becomes a designer of gardens experimenting with various solutions for the Chigis, starting from the grove for Villa Versaglia near Rome (1664), almost neoclassical composition, set in a rustic context, ironically inspired by Versailles, to the secret gardens, designed in the French style for Palazzo Chigi in Ariccia, translation of Gian Lorenzo Bernini's original idea, then transformed by the master in the highly innovative project for the park of the same complex, of a landscape matrix, also drawn by Fontana, and concluding his training course in the villa of Cetinale near Siena, a picturesque translation of Vaux Le Vicomte. He then applied his skills in the Colonna Gardens on the Quirinal Hill, accentuating the French character in the elegant parterres of the various seventeenth-century terraces, made in even more elegant forms by the gardener Nicola Tosi in the mid-eighteenth century and depicted by Antonio Scardin.

The Baroque transformation of Flavio Chigi's palace in San Quirico by Carlo Fontana
Angela Marino

In 1677, when Cardinal Flavio Chigi, nephew of Alexander VII, receives the Marquisate of San Quirico d'Orcia from the Grand Duke of Tuscany, important transformation works begin on the Chigis' Tuscan residences, the most significant of which are perhaps the Marquis's palace in the small town and villa of Cetinale. Most of these works are assigned to Carlo Fontana and many craftsmen also active in Rome for the Chigis (painters, gilders, stucco workers, etc.). The essay gives a detailed analysis and interpretation of the letter of 1678, the only remaining important descriptive element of the design process for the palace in San Quirico. I followed the long restoration work, which transformed it into the town hall, with the team of the Soprintendenza of Siena. The original and resolving idea of the project is the placement of a great atrium in front of the pre-existing building, which allows the opening of two portals onto the access street for the entrance and exit of carriages. This concept of "bandaging" the pre-existence is completed with two "corridori" running through the side wings of the palace around the courtyard. These solutions also determine a brilliant and sometimes unusual distribution of the interior spaces.

Carlo Fontana in Siena: ideas and project hypotheses between tradition and innovation
Bruno Mussari

The presence of Carlo Fontana in Siena has been commonly related to the close relationship with Cardinal Flavio Chigi, in particular in relation to the projects of the villa of Cetinale and the palace in San Quirico d'Orcia. The direct or indirect activity that Fontana carried out in Siena from the end of the seventeenth century until his death is relatively unknown. His presence in Siena, documented by ideas and projects that, if realized, could have changed the aspect of the city, confirms a consolidated relationship over time between Rome and Siena. The works that involved Fontana in Siena followed different directions. He did not renounce his creative independence, but he had to combine the tradition, settled in the historical medieval Sienese memories, with the "new" and also the growing needs of functionality and representativeness.

A ROLE IN THE HISTORY: PROPAGANDA AND TREATISE AMBITION

Carlo Fontana: the "international" pivot of Baroque architecture, in the clutches of art historians' prejudices
Werner Oechslin

Carlo Fontana is too often included in the sequence of the great personalities of Roman Baroque architecture as the last link of a period of maximum artistic splendour. He plays an important role in the Roman scene from the beginning, first as a successful

mediator between Bernini and his "capimastri", and a significant change in the profession of architect takes place under his aegis. Fontana is an entrepreneur and a teacher and manages a very extensive network of contacts with determination. Fontana's architectural competence adapts to the social needs at which state utility programmes are aimed, perfectly in step with the spirit of papal policy. His architecture is directed towards «sobrietà» and simple lines, as towards a pragmatism directly connected to an action of «pubblica cultura». Fontana is the founder of a new urban architectural scene in Rome.

The building of Carlo Fontana's career: the role of prints
Aloisio Antinori

Between 1675 and 1690, a decisive span of years in Carlo Fontana's career, the Roman publisher Giovanni Giacomo De Rossi produced some books of prints illustrating the major buildings of Modern Rome: palace facades (*Nuovi disegni delle architetture e piante dei palazzi di Roma*, circa 1675), church facades (*Insignium Romae Templorum Prospectus*, 1683 and then 1684 in a new expanded edition), and finally church interiors (*Disegni di vari Altari e Cappelle*, 1688 or 1689). The paper focuses on the relation between De Rossi's publications and the self-promotion strategy adopted by Fontana to attain professional success. He ensured that two of his works were included among the buildings presented in *Nuovi disegni* (Palazzo Bigazzini) and *Prospectus* (San Marcello al Corso), even before they were completed. Later, he achieved to be present in *Disegni* with more plates than any other living architect, and one can even suppose that he actually played a role in planning that publication. Furthermore, around 1690 German editions of both *Prospectus* and *Disegni*, which spread throughout the Empire and the Kingdom of Prussia, and even more widely in Europe, were published by Johann Jakob von Sandrart in Nuremberg.

Wondrous Inversion: Empiricism and Carlo Fontana's *Tempio Vaticano*
Kimberley Skelton

Carlo Fontana's *Tempio Vaticano* seems to straddle awkwardly two usually discrete modes of discussing the early modern built environment: the discourse of wonder and admiration evoked by guidebooks and volumes describing buildings and the stringent, often mathematical, analysis of architectural treatises offering didactic instruction. Nevertheless, *Tempio Vaticano* won widespread acclaim – earning Fontana's election to the Accademia degli Arcadi – and was owned by architects across Europe in the eighteenth century. It reflected similar scientific discussions of the natural world, as empirical scientists collapsed the once separate discourses of natural magic, focused on physical particularity and wonder, and Scholastic argument, focused on authoritative generalizations from books. Scientists turned to the telescope and microscope, reminiscent of illusory effects in natural magic, and themselves explicitly invoked wonder as they discussed their discoveries. A new conception of a sensory-dominated individual – the viewer on whom Fontana grounded the criteria for building design and subsequent architectural authors would likewise rely – was at the root of these scientific investigations and philosophical debates about human perception.

An inverted reconstruction: Carlo Fontana's project for the Colosseum
Erik Wegerhoff

At first sight, Carlo Fontana's project for a new church dedicated to martyrs inside the ruined Colosseum looks like a "typically Baroque" contrast. In fact, however, it is a careful insertion into the existing context: into the built context, as Hager has shown, and also into a written context, as this article points out. In numerous texts, the Colosseum had been invented as a place of martyrdom in the course of the late sixteenth and seventeenth centuries. Fontana's project, as both book and building, can be seen as the materialization, and apex, of this newly invented history. Expressing the new interpretation of the Colosseum as a centre of Christian suffering while at the same time paying homage to the amphitheatre as a prime model of ancient architecture, Fontana presents his project, not by chance, under the title *Del restituir l'Onore all'Anfiteatro Flavio*. Because *restituere* is the Latin word for rebuilding an ancient institution in contemporary forms, Fontana's design can be understood as a sort of inverted reconstruction of the ancient building.

HYDRAULICS AND INFRASTRUCTURES

Carlo Fontana and the projects for the Tiber
María Margarita Segarra Lagunes

In the last decade of the seventeenth century, Carlo Fontana deals with the reconstruction of Santa Maria Bridge, collapsed almost a hundred years before and never reconstructed, and the repair of the riverside near the villa of Julius III. The first theme raises the unresolved question of overcoming the endemic problem of the stream acceleration at a point where the two branches of the Tiber, crossing the Tiber Island, gather in front of the bridge pillars. The second theme becomes an interesting architectonic and scientific debate, which involves not only Fontana, now mature and considered Bernini's most acclaimed heir, but also other specialists like Agostino Martinelli, Carlo Rainaldi, the architect of the Tiber, or Filippo Maria Bonini, among others who are favourable or opposed to the technical innovations introduced in the Roman milieu by the Dutch engineer Cornelius Meyer. This controversy marks an evolution in the activities of the constructor-entrepreneur, overcoming the technical solutions proposed by Carlo Maderno at the beginning of the seventeenth century, but it also reflects the will of Fontana to excel and stand out in all fields, from the design of new buildings to the ambition of becoming the architect of Saint Peter's.

The different approaches of Carlo Fontana and Cornelius Meyer to hydraulic science, with a note on Ponte Felice
Fabrizio Di Marco

The paper intends to identify potential contributions and acquisitions by Fontana and Meyer in the epistemological debate developed between mathematicians, philosophers, engineers and architects in the seventeenth century, and focused on the appropriateness or otherwise of the new physical-mathematical theories concerning the science of waters *versus* traditional engineering practices. After a general theoretical framework, it moves on to analyse two case studies. The first concerns the presence of Meyer to the visit of D'Adda and Barberini in 1693 concerning the long history of the Reno channelization in the Po, very interesting meeting point between schools and field testing. The second concerns the project of the same Meyer in the difficult stretch of the Tiber at Ponte Felice, where he tries to fight the constant erosion with the systems of containment and exploitation of land taken from the waters that are directly derived from the Dutch method.

From *Effetti delle acque* by Vincenzo Della Greca to *Utilissimo trattato delle acque correnti:* method, sources and apography in the theoretical works of Carlo Fontana
Marisa Tabarrini

Utilissimo Trattato delle Acque Correnti, published in Rome in 1696 and immediately regarded as a disciplinary summa of the century, is considered the most challenging work of Carlo Fontana after *Tempio Vaticano* for the latitude of subjects and originality of the contents. However, the comparison with a manuscript in Palermo by Vincenzo Della Greca – *Delli effetti delle acque* (1642), a summary of hydraulic theory and practice probably conceived with educational purpose – demonstrates that *Trattato delle Acque* by Fontana is a work only partially original, consisting largely in the transcription of the first two books of this unpublished source.
Carlo Fontana himself suggests a key to interpret his action in his *Proemio*. His role is that of disseminating the scientific knowledge in the field of water gathered by the masters who preceded him – even if he neglects to mention the main source,

the text by Della Greca – to a wider audience and of interweaving it with his personal experiences, universally recognized, with the declared intention to demonstrate the links between theory and practice.

Carlo and Girolamo Fontana: technicians in the employ of the Colonnas

Michela Lucci

The project for the theatre of Prince Lorenzo Onofrio in one of the palaces of the complex of Santi Apostoli (1681-1682) opens a long period in which Carlo Fontana and his nephew Girolamo are engaged as architects of the Colonnas. A considerable series of works for the various fiefs, which highlight operative skills – characteristic of the profession of architecture – rather than artistic ones, contrasts with the significant and already known ones for Rome – the theatre and Galleria Grande. Maintenance and restoration works on some of the baronial palaces are recorded in addition to the numerous maintenance works continually carried out on the «corpi d'entrata», that is the utilitarian buildings which guarantee income. The necessary in-depth philological study will clarify the specific contribution of Carlo Fontana and his studio in comparison to other architects involved in the works for the Colonnas.

FOREIGN CUSTOMERS, PROJECTS FOR FOREIGN COUNTRIES AND BUILDING SITES SUPERVISED FROM AFAR

On the Spanish reception of Carlo Fontana between the seventeenth and eighteenth centuries

Jorge Fernández-Santos Ortiz-Iribas, Sara Muniain Ederra

Although architectural historians have overlooked Carlo Fontana's influence in Spain, the two lavishly bound copies of his *Templum Vaticanum* sent to the Habsburg court in Madrid prove Fontana's interest in the Spanish composite monarchy, which ruled over a large part of Italy up until Charles II's death in 1700. The refined cosmopolitanism of the late seventeenth-century Roman diplomatic circles made the contacts with high-ranking Spaniards easy for *cavalier* Fontana, yet the outbreak of the War of Spanish Succession (1701–1714) worked against the reception of Fontana's oeuvre in Spain. In 1734 Philip V summoned Filippo Juvarra to Madrid to design the new royal palace. The French-born king wanted to appear as the reform-minded heir to a long and distinguished national history. Apparently, the promoters of the Bourbon cultural policy, well aware of the didactic and symbolic value of images, made good use of Fontana's *Templum*, which is recorded among the holdings of the Royal Public Library, founded by Philip V in 1711. The eighteenth-century success of Fontana's ideas may be also traced in the didactic materials of the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, wished for by Philip V and founded by his son and heir Ferdinand VI in 1752.

Carlo Fontana and the Sanctuary of Loyola: Italian design and Spanish construction practices

Iacopo Benincampi

In 1681 Father Oliva, Superior of the Society of Jesus, charged Carlo Fontana to design a great sanctuary to be erected in Loyola, in Spain, near the *Santa Casa* where Saint Ignatius lived. The ancient house, similar to a relic, imposed the research of a particular solution that would take account of its presence. However, after he had finished the project, the Ticinese architect never visited the construction site and, even less, oversaw the work, so the original plan, whose Hager unearthed a plan copy several years ago, was subject to many changes. Nevertheless, Fontana was able to measure up to a prominent international assignment, where the design choices highlight the attempt to combine the functional needs of transit with the necessity of a ceremonial route, typical of votive churches. Moreover, the dome, an almost perfectly hemispherical double shell, is a novelty in Spanish attitudes, especially for its interior decoration made entirely of cut stones, as the entire dome, and not with the technique of masonry. In order to achieve this, the local workers had to apply the principles of stereotomy, which makes this project a unique case in the Iberian Peninsula.

Carlo Fontana and the imperial diplomats in Rome

Friedrich Polleroß

The paper presents the relationship between Carlo Fontana and the imperial diplomats in Rome around 1700. The main part concerns Count Leopold Joseph von Lamberg, whose diary informs about Fontana already in 1694 and then from 1700 to 1705. Soon after the arrival of this aristocrat as imperial ambassador in Rome in 1699, the architect had an audience and wanted to get work by the Emperor, because he felt not estimated enough by the Pope. In December 1701 the architect invents a festival decoration for Philipp Karl von Fürstenberg, rector of the Anima. An important new aspect is the role that Fontana played in the political controversies of the Spanish Succession War. He was not only involved in this context, because he delivered drawings for ephemeral decorations for both sides, but also worked as "spy" for the imperial army in Milan. Finally, we could present two long-lost drawings of the *castra doloris* by Fontana to remember Leopold I and Joseph I in Santa Maria dell'Anima. A manuscript with the description of the last one was sent to Vienna by Fontana and could also be analysed for the first time.

Carlo Fontana and Bohemia: architect's vision and builder's reality around 1700

Pavel Kalina

Carlo Fontana designed three projects for the Czech lands: the utopian and unrealized project for Liechtenstein Palace in Lanškroun, the also unrealized project for Sternberg Palace in Prague, and the project for Martinic Palace in the same town, which was used as a basis for the actual rebuilding of the structure. The paper presents a new interpretation of the history of Martinic Palace, which serves as the barracks of the President's Guards and was inaccessible before 1989, on the basis of a new research on the structure and archive documents and of a new reading of the geometric and proportional system of the preserved plans. The reading of the plans and the executed structure should help to understand the designing process, balancing the ideal typology with the demands defined by the character of the place, and to know the decision-making processes in the aristocratic milieu of around 1700. Count Martinic was a member of one of the most important Central European noble houses. His building activities were influenced by the traditional idea of the economy and the wish to guarantee light and heat in the palace. Thus, the realized structure may be interpreted as a hybrid output of creative dialogue between architect and patron.

Carlo Fontana and the noble palace architecture: from Rome to Central Europe

Tommaso Manfredi

The contribution treats Carlo Fontana's projects for noble palaces in Rome, where during the 1670's and 1680's the architect experimented with various ideas for residential models, balancing requirements of magnificence and logistic restrictions, and in the Bohemian Kingdom, where at the end of the 1690's Fontana sought to export his designs. In the first instance, the paper focuses on the projects for Palazzo Grimani in Via Rasella (1677 circa-1681), Palazzo Massimo all'Aracoeli (1676-1680) and Palazzo Bigazzini in Piazza San Marco (1678-1786), Fontana's principal noble residential project, and also on the unrealised projects for Palazzo Altieri at the Gesù (1671), Palazzo Mancini (1686) and Palazzo Rucellai on the Corso (toward the end of the 1670's). In the second instance, the paper discusses the projects presented by correspondence for a palace in Lanškroun for Count Johann Adam Andreas von Liechtenstein (1696) and two palaces in Prague, one for Count Ignaz Karl von Stenberg (1696-circa 1700) and the other for the imperial ambassador to

Rome, Count Georg Adam Martinitz (1700), which is the only one of the three projects to have been built, albeit with variations on the original design.

JOURNEYS AND CUSTOMERS «DI LINGUA ITALIANA»

Carlo Fontana and Palladio: the project for «un casino in Venetia»
Lorenzo Finocchi Ghersi

At the beginning of his long career, Carlo Fontana had a high reputation with some of the most important Venetian patricians such as Pietro Grimani Calergi and Cardinal Pietro Ottoboni, future Pope Alexander VIII, for whom he carried out many restoration works at Palazzo Venezia between 1679 and 1680. A reasonable consequence of these relationships seems to be Carlo's attention to Palladio, of which striking example is the project for the «casino per Venezia», kept in mind by the young of his studio such as Filippo Juvarra, who revised it in a grandiose way for the Concorso Clementino in 1705. Fontana's original project, now at Windsor, was probably drawn up for Antonio Grimani dei Servi, ambassador of the Serenissima to Rome, who entrusted Mattia De Rossi with the project for a palace in Rome, adjacent to that of the Grimani Calergis, and for another in Padua. Such remarkable relationships throw new light for understanding the development of late seventeenth-century Venetian architecture and fresco decoration, which in this period stemmed likewise from examples of Roman classicism by the work of the nephew of Simon Vouet, Louis Dorigny, whose frescoes inside Palladio's Rotonda are finally analysed.

«Huomo… abbondante di parole» all'«acquisto… di tanti padroni»: Carlo Fontana's journey to Lombardy
Andrea Bonavita, Sergio Monferrini

The stages of Carlo Fontana's journey to Lombardy (June-November 1688), acknowledged as a turning point for the architectural taste in the Stato di Milano, are well known. Less is known about the reasons and aims for this tour, except that the architect was summoned by the Borromeos to assist with the building of their palace on Isola Bella. New documentation shows how that summoning became for Fontana the opportunity of a self-promotion tour among the relatives of Innocent XI Odescalchi, who was native of the city of Como, in Lombardy. The architect's «very high claims» are reported in the correspondence with Livio Odescalchi, brother-in-law of Carlo IV Borromeo Arese; despite this, Fontana aroused the interest of the local aristocracy and was involved in the most interesting building sites in Lombardy (Isola Bella, Milano, Como, Bergamo, and Lodi). Although Fontana was talkative and unscrupulous in his search of new customers, he was regarded as one of the best architects of the time and consulted for opinions, advice and plans, in the name of the «good taste of Rome».

Carlo Fontana and Milan Cathedral
Francesco Repishti

Carlo Fontana's return in Lombardy in 1688 can be differently interpreted if we consider it without a significant impact or as a paradigmatic moment for the reception of the most Modern Roman architectural experimentations, so as the symbol of a cutting edge inside Lombard local tradition, which is a phenomenon, after all, anticipated by the Roman trips of some Milanese architects.
During Fontana's short stay, which lasts a little more than two months, three of the most important Lombard cathedral Opere asked the architect to design solutions related to long time lasting and unresolved problems: the dome of Como Cathedral, a new design for Bergamo Cathedral (the so called «Fabbrica nuova»), and finally the facade of Milan Cathedral. For this last one on 30 August 1688 Fontana received a request for a new design, just like a long list of other Roman training architects.

Carlo Fontana and projects for Naples
Maria Gabriella Pezone

Hitherto, we don't know if Carlo Fontana has ever been in Naples. It can be said with some confidence that this architect worked out some projects for architectural works in Naples, like the drawings stored in the Royal Collection of Windsor prove. Starting from the analysis of these drawings and deepening in particular his design for the Neapolitan Somaschi church, the only one carried out with some changes by Giovan Battista Nauclerio in 1706, the paper focuses on the project works by Carlo Fontana for Naples and on the influence of his architectural language in the Neapolitan territory.

An unrealized restoration. Projects for the apse of Naples Cathedral and the contribution of Carlo Fontana
Valentina Russo

The drawings relating to the apse of Naples Cathedral, preserved at Windsor Castle and published by Braham and Hager in 1977, witness the professional relationships of Carlo Fontana and his studio with the Neapolitan context. So, despite the lack of commissions in the architectural plans in progress in the capital of the Bourbon Viceroyalty, Fontana demonstrates to be involved in one of the most symbolic places of the urban context, which is, at the same time, particularly marked by structural instability. The paper aims at deepening and contextualizing Carlo Fontana's project by explaining the works that concern the apse of the cathedral over the centuries and, in particular, between the late seventeenth and early eighteenth centuries. Understanding the dynamics that lead the architect to be interested in the Neapolitan issue, taking account of the wishes of the archiepiscopal customers (Cardinal, then Pope, Antonio Pignatelli and his successor, Cardinal Giacomo Cantelmo), is a goal that introduces the study about the different solutions by which the designer works with the theme – at the small scale, but no less complex – of the inclusion of new parts within the medieval pre-existence.

FONTANA AND ANTIQUITY: FROM PROJECT TO RESTORATION

«Per accompagnare l'antico»: Carlo Fontana and the restoration/reuse of ancient monuments
Enrico da Gai

The essay compares the victual buildings (granary) built in Rome, in the Baths of Diocletian area, between 1575 and 1705 through four pontificates. The architectural analysis of the granaries of Gregory XIII, Paul V (1609) and Urban VIII (1639) shows how these were united by a rural aspect, practically very large warehouses. The ancient structures of the baths, used and enclosed in these structures for building cost reasons, had been cleverly masked. Nothing was left in sight; therefore, it was impossible to pinpoint their presence. In 1704 Carlo Fontana, who was commissioned to design a new public granary, instead puts great effort in bringing out and emphasizing the ancient structure/ruins, in particular one of the rotundas on the boundary of the ancient baths. We tend to demonstrate how this new intervention is representative of the papacy's new attitude towards the cultural heritage, inherited from the pagan times, which centuries before had been wisely obscured.

Peculiarities and "incongruities" of the eighteenth-century portico of Santa Maria in Trastevere
Maria Vitiello

The geometric conventionality shown by the eighteenth-century portico of Santa Maria in Trastevere is only apparent and represents a sort of simulation of a universally accepted rule, in fact denied in defining the single detail. By analysing the composition, it has been possible to identify numerous "anomalies", which seem to concern the close link between the portico and the architectural and urban pre-existences. The ambiguity of the forms has prompted numerous observations

about the possibility of recognizing no simple inaccuracies, but knowingly established connections in the architectural elements. The several enigmatic aspects of the portico include the singularities that distinguish the Ionic capitals of the jutting part. The interpretative hypotheses elaborated seem to reveal the sensibility of an architect open to European theoretical suggestions and available to gather the voices of the environmental context in his architectural work.

Carlo Fontana architect for the Reverenda Fabbrica di San Pietro
Marcello Villani

Carlo Fontana fixes the beginning of his relationship with the «Reverenda Fabbrica di S. Pietro» in 1664. Though in the early years Carlo is mainly engaged as «revisore delle misure», he fulfils diverse tasks, ranging from the design of the «intaglio della reliquia della Sedia di S. Pietro» (1665) to the advice for the arrangement of the monument to Alexander VIII Ottoboni (1696). On 15 November 1690 Carlo is included in the list of the permanent workers («provisionati») of the Reverenda Fabbrica with the monthly salary of 10 scudi thanks to Alexander VIII and is appointed architect of Saint Peter's Fabbrica (vacant post since the death of Bernini in 1680) in March 1697. Years of unpaid services, the intervention of Monsignor Giovanni Carlo Vespignani, general bursar of the Fabbrica, and the will of Innocent XII Pignatelli to remedy the irregular situation contribute to this critical step, which marks the culmination of Fontana's career. The paper explores Carlo Fontana's activity for Saint Peter's and his *Tempio Vaticano* (1694); significant differences between the text and the Colonnade suggest that Fontana has no actual knowledge of Bernini's work.

For Saint Peter's Basilica: the Baptism Chapel, the transport of Ottone II's porphyry sepulchre and others «straordinari riattamenti»
Nicoletta Marconi

On 8 May 1697 Innocent XII Pignatelli promulgated the decree appointing Carlo Fontana as chief architect of Saint Peter's Fabbrica. Fontana's *Descrizione della nobilissima cappella del Fonte battesimale nella Basilica Vaticana con la gran Tazza antica di porfido coperta di metalli dorati*, published by Giovan Francesco Buagni in Rome in the same year, consecrated his appointment and celebrated the conversion of the precious red porphyry urn from Hadrian's tomb into Saint Peter's Baptismal Font. The urn had already been reused as the covering of Ottone II's sepulchre, and placed in Saint Peter's atrium. The re-design of the Baptism Chapel by Fontana (1692-1698) included the problematic transfer of the urn into Saint Peter's and others technical difficulties, regularly recorded in the job registers. The reconversion of Ottone's sepulchre was a prestigious proof of the reuse of ancient materials. The installation of the «most famous porphyry stone that ever came from Egypt to Rome with engraved work» was «conducted to perfection despite so many trials encountered» thanks to some of the most skilled labourers of the Fabbrica, among whom thirty-year-old Nicola Zabaglia stood out at the beginning of his lucky career as a master carpenter.

PROFESSION AND TECHNICAL KNOWLEDGE

Carlo Fontana *sculturae inventor*. The role of the architect in the late Roman Baroque sculpture worksites
Alicia Adamczak

After Bernini's death in 1680, Carlo Fontana becomes – together with the painter Carlo Maratti – one of the most influential artists on the Roman scene, getting the title of «Architetto della Fabbrica di San Pietro» on 23 March 1697. From this moment, Fontana takes the direction of the most prestigious papal projects obviously, but not only, of architecture. From the conception of the monument to Christina of Sweden and the Baptism Chapel in Saint Peter's Basilica to the interior marble decoration of the Basilica of Saint John Lateran, Fontana works as a creator of sculpture leading Roman and foreign sculptors, to whom he furnishes the models he imagined. In the late seventeenth century, this dominance of a non-sculptor's art in designing sculpture highlights the diversity of Fontana's savoir-faire, his ability to adapt to orders, and his intellectual openness to his profession. For which patrons did Fontana work? For what artistic and scientific purpose did he lead these worksites? By comparing his drawings with works carved in marble or cast in bronze, Fontana's role can be defined to understand his authority on the sculptors and to explain where the limits of their artistic freedom are.

Rome 1700: Carlo Fontana's opinions and appraisals on architecture and the city
Maria Grazia D'Amelio, Fabrizio De Cesaris

The essay focuses on Carlo Fontana's sworn appraisals about the construction of a new mill on the Tiber (1678), the opening of a landfill in the Ghetto (undated) and the structural damages occurred in the convent of Santa Sabina on the Aventine (1700). The risk of such a study is to focus on a marginal activity in the broad profession of an architect, and to be limited to documents showing only one point of view. However, these appraisals are analysed because they stress a peculiar scientific and technological knowledge, necessary for the preparation of those acts. Despite some digressions on «*idragogia*, mechanics, geometry, mathematics and other sciences», most of Carlo's considerations fall into "practical" approach. They reveal valid interpretations of the reality, due to the decades of experience and observation of the "real" data in all its aspects, reducing even those physical phenomena in synthetic representations, analysed not in the light of the general rules but simply through analogic and geometric comparisons. Thus, Carlo Fontana, *Celebrato Architetto*, is considered by his contemporaries to be capable of an expert judgment, tautologically guaranteed and founded on his "practice" rather than clear and conclusive proofs.

Carlo Fontana and the dome of Montefiascone in the light of new surveys
Hermann Schlimme

This paper presents a study of the dome of Santa Margherita in Montefiascone, built by Carlo Fontana in 1670-1673, and an analysis of the technical construction knowledge upon which it was based. The paper questions Fontana's 1673 manuscript justification of the design of the dome, and compares the architect's manuscript presentation of the built dome with the evidence that emerges from a new architectural survey of the church and dome. The domes of Sant'Andrea della Valle and Sant'Agnese in Agone in Rome, which Fontana took as models, were also measured. All surveys were executed by the present author. The paper aims at investigating the way in which Carlo Fontana gathered, handled, and interpreted information about dome construction, and how he went about synthesising past and current technical knowledge. The paper studies Fontana's Montefiascone experience as the starting point for his development of a set of influential rules for the construction of single shell domes, which he published in 1694.

Carlo Fontana and the constructive systems for ephemeral apparatuses. The catafalque of Pedro II in Sant'Antonio dei Portoghesi
Barbara Tetti

The study aims to focus on the matter of the ephemeral structures realized by Carlo Fontana, through the analysis of the system developed in the church of Sant'Antonio dei Portoghesi for the funeral apparatus of Pedro II of Portugal (1707). The design work is described by many drawings that document the various executive proposals and the different construction methods of the catafalque, the suspended canopy and the sculptural and decorative elements. The drawings point out refined formal solutions and complex constructive proposals, showing alternative solutions and highlighting significant aspects of the relationship that the architect establishes with the ephemeral architecture. Fontana's studies are full of information:

the size of the structural parts, the mutual proportions of these, the positioning inside the hall, the dimensional relationships, the materials, and the assembly method of the elements.

TEACHING AND TRAINING AT FONTANA'S: BETWEEN ATELIER AND ACCADEMIA

Carlo Fontana, the training of the architect and the «senso pratico del mestiere»
Rosa Maria Giusto

At the turn of the seventeenth and eighteenth centuries, Carlo Fontana – pupil of Bernini with whom he worked on the most representative construction sites of the time, collaborator of Cortona at whom he started his career as a designer of architecture, and assistant to the work of Carlo Rainaldi – is a quintessential figure in the processes of transmission and coding of knowledge, tools, and techniques. The commitment to the Accademia di San Luca helped to bring about a turning point to the emergence of the new professional architect. The need to make more effective the training course for young architects and their integration into the labour constituted an overriding interest of Fontana, Professor and *Principe* of the Roman academy, who took charge of reorganizing the teaching, renewing the "instrument" of the competitions. The awareness of the need to prepare a valid method for transmitting and learning the trade of architect, by which the articulation of knowledge had to be structured according to precise training lines, is the great modernity of Carlo Fontana, one of the most forward-thinking masters of his time, who re-founded the discipline of architecture to outline a professional renewed in the competences and tasks.

***Plans and geometric profiles - thoughts and perspectives.* Technique and imagination in Fontana's and Juvarra's drawings**
Giuseppe Dardanello

Filippo Juvarra acquired an extraordinary mastery of graphic representation during his training in Messina, working on decoration patterns and figure drawing in the family silver workshop and exercising the control of the space in the perspective view, probably assimilated close to the specialists gravitating to the Ruffo Collection. The contribution aims to examine how Juvarra's talent for drawing tuned in to the graphic modes used in Carlo Fontana's studio to favour the perspective representation in the design and control of architecture and to go into ornamental and figurative contents according to an increasingly spectacular staging. The research considers some projects carried out by Fontana after Juvarra arrived in Rome in 1704, starting with the niches for the Apostles in Lateran; the scenographic reuse of some of Fontana's models in Juvarra's work, from the facade of San Marcello al Corso to that of Santa Cristina in Turin; the shift of interests towards the figurative and iconographic contents of the architectural setting, from the altar of Santa Maria in Traspontina and Baptism Chapel in St. Peter's to the Antamoro Chapel in San Gerolamo della Carità and the immaterial reality configured in the high altar of Sant'Uberto in Venaria Reale.

The Legacy of Carlo Fontana: Nicola Michetti and the Pallavicini Rospigliosi Chapel in San Francesco a Ripa
John Pinto

Nicola Michetti, one of the numerous architects trained in the studio of Carlo Fontana, deserves recognition for his role in disseminating a truly international style of Baroque classicism throughout Europe. Michetti's formation in Fontana's studio was crucial to his professional success abroad and deserves closer attention. Michetti's earliest independent commission, dating from 1710, was for the Pallavicini-Rospigliosi Chapel in the Roman church of San Francesco a Ripa. His design represents a creative response to Fontana's paradigmatic chapels for the Ginetti, Cybo, and Albani families. At the same time, the chapel also shows Michetti in artistic dialogue with artists of an earlier generation, notably Gian Lorenzo Bernini, as well as with contemporaries such as Andrea Pozzo and Filippo Juvarra. It also provides a particularly instructive example of Carlo Fontana's legacy as reflected in attitudes towards artistic collaboration and the integration of the visual arts.

Architecture and plastic art of Carlo Fontana and Leonardo Retti in the high altar of Santa Maria in Traspontina: a perfect union
Francesco Amendolagine, Federico Bulfone Gransinigh, Abdul Kader Moussalli

The Swiss family of Fontana, all along known as a representative of architecture and plastic-pictorial decoration between the seventeenth and eighteenth centuries, meets the biggest exponent in the field of architecture in Carlo Fontana. Carlo worked together with Antonio Raggi – a sculptor, stucco worker and decorator, who was also master of Baldassarre Fontana, Carlo's nephew – in many of his plans. The essay aims to outline the relation between decoration and architecture in the architecture of Carlo Fontana, and its continuity within that of the nephew Baldassarre. In particular, it begins with the work of Carlo Fontana and continues with Baldassarre's «stucco forte», a plaster made with marble powder and slaked lime, gathering the outcome of two architectural and decorative solutions that seal the Baroque adventure and state its passing. Sure enough, in 1674 the altar of Santa Maria in Traspontina, based on a design by Carlo Fontana, was consecrated, while in 1708 the Franciscan refectory of Uherské Hradiste, in the Czech Republic, wherein the «stucco forte» became the symbol of his artistic adventure, was completed by Baldassarre.

CARLO AND THE RELATIONSHIP WITH PUPILS, FOLLOWERS AND COLLABORATORS

Early impacts in the German lands of Carlo Fontana's Colosseum church design (J.L. von Hildebrandt and M.D. Pöppelmann)
Peter Heinrich Jahn

Despite the publication in 1725 as part of a monograph on the Colosseum, Carlo Fontana's project for a memorial church inside the amphitheatre had some astonishing impacts on German projects that dated back to about fifteen years before. The first one is an unrealized design for the Loreto Sanctuary in Rumburg (Rumburk) (1707) by the imperial court architect, Johann Lucas Hildebrandt, who knew the project since his formation in Fontana's workshop (circa 1682-1693). Matthäus Daniel Pöppelmann, the court architect sent to Rome in order of the Saxon Prince Elector and Polish King, Augustus the Strong, in 1710, had a copy of Fontana's treatise about Monte Citatorio (1708), perhaps a gift from the author. A series of copperplate proof prints for illustrating Fontana's book on the Colosseum (Kupferstichkabinett, Dresden) were formerly part of the Dresden princely graphic collection; so, they might be a gift from the author delivered by Pöppelmann to Augustus the Strong, to whom Fontana owed the title of Count since 1699. Some impacts of Fontana's scenographic project can be found in Pöppelmann's works for Dresden: the first project for rebuilding the residential castle, the design for enlarging the Jägerhof, and the exedra of the Zwinger orangery.

«Le vieux Chevalier Charles Fontana vit-il encore ou non?». Nicodemus Tessin and and the legacy of Fontana in Northern Europe
Martin Olin

Fontana was in his mid-thirties when the nineteen-year-old Nicodemus Tessin the Younger arrived in Rome in 1673. Although his studio was not yet the recognized school for architects that it would later become, the young Swede appears to have been attached to it almost immediately after his arrival. Tessin wrote in one of his first letters home that he was working in Fontana's studio and describes the master's way of conducting projects. A number of copies and studio drawings from the collection of the Nationalmuseum in Stockholm reflect

Fontana's activity during Tessin's stay in Rome (1673–1677). Seen in the light of what is known and can be inferred about Fontana's later teaching, Tessin's preserved study drawings of sixteenth- and seventeenth-century Roman palaces can be interpreted as closely connected to his instruction. Tessin's activities around 1700 as architect, town-planner, collector, and writer are proof of how he tried to come to terms with how the architecture of seventeenth-century Rome – exceptional in every sense of the word – could be transplanted to the absolute monarchies of Northern Europe.

The Swedish legacy of Carlo Fontana. The architects of the Crown of Sweden, from Nicodemus Tessin the Elder to Carl Gustav Tessin
Saverio Sturm

The influence of the school of Carlo Fontana on the royal architects of Sweden is huge. In the second half of the seventeenth century, they were committed to express the political and military growth of the monarchy in Europe through the face of renewed capital, the royal palaces and large public buildings. Artists, architects, aristocrats and many sovereigns undertook the study tour in Europe as a fundamental updating tool. Traces of their stay in Rome are memorable, like that of Queen Christina since 1655 or Gustav III in 1783-1784. Three generations of the Tessin family play a vital role in encouraging relations with Rome and importing the achievements of the Baroque in the North. Nicodemus the Elder and the son Nicodemus the Younger are struck by the genius of Bernini, thanks to the didactic dissemination carried on by Carlo Fontana. They perform an intense building activity for the Crown of Sweden, revolutionizing types and languages. Carl Gustav Tessin, Nicodemus the Youger's son, develops an unmatched passion for collecting, procuring endless artistic collections for the royal academic institutions, essential in aligning the figurative and theatrical culture of Sweden with the avant-garde of the most famous European courts.

The lesson of Carlo Fontana in Denmark: techniques and models
Elena Manzo

In the second half of the seventeenth century an essential stop of the *peregrinatio academica* from Northeast Europe was Rome, where it was possible to complete studies at many academies and cultural circles or to access to some well-known art workshop. Prestigious destinations were the Accademia di San Luca and the atelier of Carlo Fontana, whose teachings were transforming the traditional learning of architecture. There is still a lot to investigate about the artistic link between Rome and Fontana's lesson with Scandinavia, especially Denmark, which between the fifteenth and seventeenth centuries lived an architectural season on the margins of the ferments irradiated from Italy to major European centres, because of the rooted Flemish and German matrix. Many drawings from Copenhagen's archives are largely unpublished or little-known to the scientific community. Through the philological analysis and exegesis of significant examples – such as Christof Marselis's sketchbook – the paper reconstructs the relationships derived from Fontana's studio and teachings that contributed to accelerate the transformation of the Danish architectural language to the early Baroque classicism and to renew the teaching models at the Academy of Copenhagen.

In the lands of "heretics". The work of Carlo Fontana's followers in Sicily
Marco Rosario Nobile, Domenica Sutera

This paper, which is the fruit of the work of the two authors, will provide greater insight into the experience in Sicily of some architects who trained at Carlo Fontana's studio or at the Accademia di San Luca. The purpose of this study is to determine how the models of the Roman school and the classicist orthodoxy came to spread across an island where, by the second half of the seventeenth century, the dominant trends were oriented toward hyperdecoration and characterised by forms of professional contamination between architecture and sculpture. By studying the activity of architects such as Giacomo Amato or the projects by Giovan Battista Contini, Romano Carapecchia or Nicola Michetti, we will therefore examine the cases of open contrast, co-existence and heterodoxies that developed locally. The impact of the so-called "Roman-style" projects and the success of the school of Carlo Fontana will be measured in the changes in scenario, in terms of both the forms and languages, as well as the approaches and role undertaken by the architects.

IN MEMORY OF HELLMUT HAGER

Hager and the years in Italy
Elisabeth Kieven

In 1959 Hellmut Hager graduated with a thesis on the beginning of the altarpiece in Italy at the University of Bonn. This was published by the Bibliotheca Hertziana in the series of Roman studies («Römische Forschungen») in 1962. He was awarded a postdoctoral fellowship by the Bibliotheca Hertziana in 1959 and this was the start of his continuous relationship with Rome. Moreover, in the same year, he became a scientific assistant under the direction of Graf Wolff Metternich and also held this position under Wolfgang Lotz until 1963. Subsequent fellowships allowed him to stay in Rome until 1971. In 1971 the contacts with American colleagues, established during his period at the Hertziana, enabled him to obtain a chair at the Pennsylvania State University, where he taught with enthusiasm until 2001. However, every summer he returned to Rome to carry out further researches in the Bibliotheca Hertziana and the Vatican Library, as well as in public and private archives. The essay is about his years in Rome, his acquaintances and his studies on Carlo Fontana.

Hager and the years in America
Giuseppe Bonaccorso

The essay reconstructs the period spent by Hellmut Hager in America since 1966, when he was invited to give a six-month course at Penn State under a teacher exchange programme between Europe and the USA. In 1968 Hager began as a Visiting Professor giving Roman Baroque architecture classes and a seminar on Carlo Fontana. It was the prologue to his call to the College of Arts and Architecture at Penn State, occurred in January 1971. Only a year later, his appointment as Professor was enhanced by the position of Head of the Department of Art History, confirmed until 1996, which bears witness to his great managerial and organizational as well as scientific and humane skills. Hager's great effort to end the work (with A. Braham) on Carlo Fontana's drawings preserved at Windsor Castle in 1977 accompanied his teaching and research line. Conducting well-attended seminars, Hager involved his American students in the study of the educational works kept at the Accademia di San Luca, whose photographic reproductions could be analysed at Penn State. The results of these researches on the drawings of the Concorsi Clementini of the first half of the eighteenth century were incorporated into the catalogue accompanying the two exhibitions held in the USA between 1981 and 1982 and entitled *Architectural Fantasy and Reality*. Hager availed himself of numerous local collaborators for these editorial works, pushing a good part of the department to work on the themes of the Roman Baroque architectural drawing. In this phase, the collaboration with Susan Scott was crucial in preparing a series of periodical publications, which also became famous in Europe. Called «Papers in Art History from The Pennsylvania State University», they formed a series that contained archival novelties and new approaches to art criticism. Such initiatives contributed to the various awards that Hager received from his own university. These included the titles of Fellow of the Institute for the Arts and Humanistic Studies (1978), Distinguished Professor (1990), and subsequently Professor Emeritus (2001), among others. Hager was awarded the designation of Evan Pugh Professor by the university for his teaching and scientific merits.

ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

Finito di stampare
nel mese di dicembre 2017
da LitografTodi

© Copyright 2017
Accademia Nazionale di San Luca
piazza dell'Accademia di San Luca 77, Roma
www.accademiasanluca.eu

ISSN 2239-8341
ISBN 978-88-97610-20-5

Protagonista dell'architettura al crepuscolo del barocco, Carlo Fontana (1638-1714) si fa interprete di una società in graduale mutamento, dedicandosi alla progettazione di edifici che hanno il pregio di misurarsi con tipologie innovative per il tempo. Le sue elaborazioni si dispiegano dai manufatti di uso domestico, agli interni, all'architettura civile, religiosa e militare, fino alle più impegnative infrastrutture urbane e territoriali. La regolarizzazione dei procedimenti edilizi, l'attenzione per un'architettura che risponda a criteri sociali e assistenziali, l'ottimizzazione dei servizi, sono tutti elementi alla base della ricerca di Fontana, il quale interpretò e valorizzò le idee e i procedimenti già avviati da Gian Lorenzo Bernini, da Francesco Borromini, da Pietro da Cortona e da Carlo Rainaldi.
Fontana persegue la codificazione di un nuovo linguaggio architettonico, comprensibile e trasmissibile, realizzando un diverso lessico barocco, che venne esportato in tutte le maggiori corti d'Europa. Laddove Bernini, Borromini e Cortona cercavano l'individualità dell'architettura, Fontana mette in discussione proprio l'individualità, a favore della costruzione di un repertorio comune europeo.

Nel 2014, in occasione della ricorrenza del trecentesimo anniversario della morte di Carlo Fontana, l'Accademia Nazionale di San Luca, in collaborazione con la Bibliotheca Hertziana - Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, gli ha dedicato un convegno internazionale, con l'intento di analizzare l'orizzonte cosmopolita che ha caratterizzato la produzione, l'insegnamento e il pensiero di Fontana, *Celebrato Architetto*.
Questo volume raccoglie gli esiti delle tre giornate di studi e del dibattito che ne è seguito. Con riconoscenza è dedicato a Hellmut Hager.